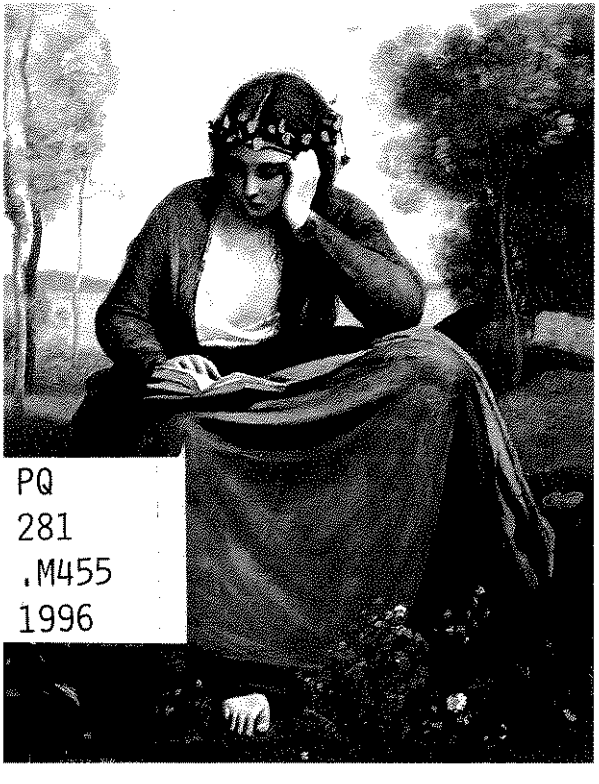
Histoire de la Littérature Française

de Chateaubriand à Baudelaire

Max Milner Claude Pichois



PQ
281
.M455
1996

GF-Flammarion

© 1985, Les Éditions Arthaud, Paris.
© 1996, Flammarion, Paris, pour cette édition.
ISBN : 2-08-070963-1

INTRODUCTION

PROBLÉMATIQUE DU ROMANTISME

IL y a plusieurs manières de concevoir le romantisme, et surtout deux extrêmes. L'une est purement française et correspond à l'histoire à court terme, voire à la micro-histoire. L'autre correspond à l'histoire à long terme et à une vision plus anthropologique ; elle ne se veut pas exclusivement littéraire.

Les manuels de littérature assignaient en France au romantisme un petit canton sur le territoire duquel était planté le drapeau de la révolte contre la tradition classique, révolte illustrée par « l'escalier/ Dérobé » qui avait fait trébucher les spectateurs au début de la représentation d'*Hernani* et par la lune qu'en forme de point Musset avait posée sur un clocher jauni pour scandaliser ses lecteurs. Cet espace-temps était limité par les côtés de l'Hexagone et ces dates : 1820, publication des *Méditations ;* 1843, chute des *Burgraves.* Plus généreux, certains faisaient commencer le romantisme avec le siècle lorsque M^me^ de Staël publia *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), la date finale restant celle de ces pauvres *Burgraves,* si mal compris. En amont, il y avait, suivant le Siècle des Lumières, une époque mal définie : la Révolution et l'Empire, et d'ailleurs

rarement prise en considération puisqu'elle tombait entre deux siècles. Après le Romantisme s'élevait, blanc et dur comme marbre, le Parnasse sur lequel on juchait Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire et Banville. Au-delà, les plaines brumeuses du Symbolisme. Après tout, cette conception n'était pas entièrement fausse ; elle découlait des définitions que les intéressés avaient essayé de donner : M^me^ de Staël (la poésie romantique est « celle qui est née de la chevalerie et du christianisme »), Stendhal (p. 203), Hugo (p. 204). Et puisque Baudelaire n'était pas romantique, on ne retenait pas la définition qu'il imposait dans le *Salon de 1846,* du reste postérieur aux *Burgraves* : « 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 arts. »

A l'autre extrémité, René Wellek (1949) avait indiqué comme principaux traits du romantisme l'importance du symbole et du mythe et la substitution à la philosophie mécaniste de l'époque classique d'une vision organique du cosmos. Hans Eichner (1982) va plus loin. Il propose de voir le trait dominant du romantisme dans « une action désespérée d'arrière-garde menée contre l'esprit et les implications de la science moderne », action « qui libéra les arts des contraintes d'une esthétique pseudo-scientifique, mais qui était condamnée à l'échec dans le domaine propre de la science ». Selon lui, l'univers a été conçu depuis le XVI^e^ siècle selon un modèle mécaniste : une gigantesque pendule qui aurait été mise en marche par Dieu, un Dieu qui n'est nécessaire qu'à cet instant initial et dont on peut ensuite se passer, ce Dieu de Descartes à qui Pascal reproche d'être condamné à ne donner au monde qu'une « chiquenaude ». Ce monde est dominé par la loi implacable de la causalité. L'homme est conçu à l'image de l'univers : il est par son corps une machine, et comment son esprit, si

étroitement uni à la matière, pourrait-il échapper à une causalité qui est une fatalité ? L'art n'est plus que le résultat de l'application soigneuse d'un code de recettes ; l'inspiration y est étroitement surveillée.

Ce monde mécaniste, cet homme-machine sont comme inscrits en un point abstrait et fixe du temps. L'idée de progrès, si chère au XVIII^e siècle, ne serait ainsi, à en croire H. Eichner, qu'un fantôme d'idée, puisque le monde, ayant été créé par Dieu, n'a pu être créé que comme le meilleur des mondes possibles, ce qui rend difficile, voire impossible, son amélioration et donc le progrès.

De ce monde l'âme cosmique et les dieux ont été proscrits, comme le constate Schiller dans un poème sur *Les Dieux de la Grèce* : « Les campagnes sont tristes et muettes, nulle Divinité ne s'offre à mon regard. » La Nature « ressemble au pendule qui suit servilement des lois de la pesanteur » (trad. de X. Marmier). Keats, en présence de Charles Lamb et de Wordsworth, reprochera à Newton d'avoir détruit la poésie de l'arc-en-ciel en le réduisant à un prisme (28 décembre 1817).

De cet univers mécaniste, conçu comme une grande horloge, la poésie a été exclue. Ce qui explique que la poésie lyrique ait été si peu représentée ou reconnue pendant les siècles classiques.

Le renversement s'opère dans les toutes dernières années du XVIII^e siècle, lorsque Schelling publie son *Système de la philosophie de la Nature.* La Nature cesse d'être un non-moi pour devenir un esprit inconscient qui s'efforce vers la conscience. Pénétration lente et pénible qui mène au vers final des *Chimères* : « Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ! » L'univers n'est plus, pour quelques-uns, une grande machine qui repose dans la main fragile de Dieu. Il devient un grand organisme, un animal cosmique apparenté à Dieu. La logique, qui fondait la causalité, cède la place à l'analogie, qui s'accom-

mode du principe de contradiction. L'homme retrouve sa liberté et toute sa responsabilité. La poésie, l'inspiration, puisqu'elle redevient un acte individuel, libéré des contraintes de l'imitation.

Cette conception organique et quasiment biologique de l'univers et de l'homme, visible dans la théorie qui permettra à Geoffroy Saint-Hilaire de l'emporter sur Cuvier (voir p. 182), est proche du panthéisme et doit sans doute beaucoup plus qu'elle ne le croyait à une connaissance diffuse de Spinoza. Elle est en tout cas liée au vitalisme, c'est-à-dire à la croyance en une force vitale ou en un fluide vital. Sa pensée analogique a retrouvé une tradition occultée par la pensée scientifique classique, une longue tradition qui va de Philon le Juif (I^er^ siècle) et de Plotin (III^e^ siècle), autrement dit de l'Ecole d'Alexandrie, jusqu'à Jakob Boehme (1575-1624), en passant par Joachim de Flore, et qui, à l'époque classique, continue à vivre, dans les marges ou souterrainement, grâce aux hétérodoxes et aux illuministes. Des pensées très riches, pleines de promesses, souvent confuses.

Cette Weltanschauung libère certes le poète des contraintes qui pesaient sur lui, mais elle ne permet pas toujours de fonder une science immédiatement utile. La science romantique a existé, notamment dans les Allemagnes : il y a eu une géologie, une chimie, une biologie, une astrobiologie, une psychopathologie des plantes, même une médecine romantique (l'homéopathie ; voir p. 183). Plus l'on s'éloigne du domaine des sciences dites exactes, moins les résultats sont menacés par le dur contact de la réalité. Mais si une science se juge à ses effets positifs, la science romantique — *la* science, car elle constitue une totalité — a produit des rêveries fécondes, grosses peut-être de fruits que nous ignorons encore, — des rêveries et des poèmes. En niant, au niveau de l'efficacité, l'implacable causalité, elle n'a pas conduit à des résultats concrets.

Dans notre vie quotidienne, nous sommes les bénéficiaires de la lignée qui, de Bacon et de Galilée à Einstein et à Max Planck, a tout misé sur la logique.

La science romantique a été en Allemagne et parfois en Angleterre le support du romantisme littéraire : il n'est que de penser aux études de minéralogie faites par Novalis et à l'importance des entrailles de la terre dans *Heinrich von Ofterdingen*. En France, au contraire, le romantisme — du moins celui des manuels — n'a pas été une théorie de la connaissance, une épistémologie digne de ce nom, comme l'a montré Georges Gusdorf (1982).

Le romantisme n'est sans doute pas dans la première moitié du XIX^e^ siècle un phénomène latin, en raison de la forte résistance que lui oppose une structure classique consolidée au long du XVIII^e^ siècle. Ce qui se passe alors en France est tout à fait différent de l'évolution que connaissent l'Allemagne et l'Angleterre. Il faut constater un décalage d'un demi-siècle. C'est juste avant 1800 que les romantismes allemand et anglais commencent à pousser leurs plus belles fleurs : en 1798, Coleridge et Wordsworth publient les *Lyrical Ballads*, les frères Schlegel lancent l'*Athenaeum*. C'est après 1840 que le romantisme français trouvera sa voie ou, plutôt, qu'il la retrouvera.

En effet, tout avait commencé synchroniquement dans le Nord de l'Europe, France comprise. En France, grâce au Genevois Rousseau qui proposait une nouvelle société, une nouvelle foi, une nouvelle pédagogie, une nouvelle conception des rapports humains et de l'amour, et cela dans une langue aux accents jusqu'alors inouïs. Grâce aussi à Diderot, mais la vraie et complexe pensée de celui-ci ne sera connue que bien plus tard ; environ 1800, il est surtout le maître d'œuvre de l'*Encyclopédie*. Rousseau a été l'un des premiers à employer l'adjectif « romantique ». Il écrit dans la cinquième Promenade des *Rêveries* : « Les rives du lac de Bienne sont

plus sauvages et plus romantiques que celles du lac de Genève [...]. » A peu près au moment où Rousseau traçait cette phrase, Letourneur, traducteur de Shakespeare, justifiait l'emploi de l'adjectif, qui s'applique d'abord aux paysages, en l'opposant à « romanesque » et « pittoresque », mots insuffisants pour désigner une « sensation » qui « éveille dans l'âme émue des affections tendres et des idées mélancoliques ». L'adjectif sera substantivé sous l'influence de l'allemand : *la* romantique (die Romantik) est l'expression employée notamment par M^me^ de Staël (vers 1800). Le substantif « romantisme » sera le dernier mot de la famille à apparaître dans l'usage courant (vers 1820). Stendhal lui avait forgé un concurrent en francisant le mot italien *romanticismo,* devenu « romanticisme » sous sa plume, l'anglais ayant une forme analogue.

Il faut être sensible à la différence qui sépare l'adjectif du substantif. Le « romantisme » désigne en France une théorie de la littérature, puis des arts. L'adjectif « romantique » qualifiait une attitude devant la vie. Rousseau ne prétendait pas limiter l'exercice de sa pensée à la littérature. C'est l'ensemble du monde qu'il réforme et c'est de lui que sont originaires la plupart des grands systèmes « socialistes ».

Autour de Rousseau se groupaient des disciples, souvent reniés, des admirateurs, qui admiraient aussi Ossian et Shakespeare, qui aimaient la nature, qui recherchaient les traces et les vestiges de l'homme et du monde primitifs et qui se livraient aux délices du sentiment.

Le romantisme français se développe de 1760 à 1790, parallèlement au classicisme voltairien. Un premier romantisme, doit-on dire, car l'expression « préromantique » est à proscrire : les Français ont appelé « préromantisme » ce qui a précédé leur romantisme, celui de Lamartine et des premières œuvres de Victor Hugo. Or, ce préromantisme a été,

avec Rousseau, avec Senancour, bien plus romantique que les années 1820-1840. C'est insulter Rousseau et ses successeurs que de voir en eux des préromantiques. Renvoyons donc ce mot à la friperie de l'histoire littéraire.

Dès 1780 on perçoit un retour en force de la dominante classique, ce dont témoignent David dans la peinture, André Chénier dans la poésie. La Révolution et l'Empire vont accentuer ce retour à l'antique et au classicisme. La Révolution, faite par des hommes élevés dans les collèges des jésuites et des oratoriens, où l'on pratique aussi le culte des héros, va choisir Brutus comme figure emblématique. Le premier consul : César. L'empereur : Auguste. Il est intéressant de remarquer la mutation qui s'est opérée de Bonaparte à Napoléon : le premier lisait Rousseau, Ossian, *Werther ;* le second créait une littérature d'Etat et faisait une religion d'admirer Corneille, Racine et... Ducis. Admiration qui avait pour contrepartie un refus de l'étranger. Lorsque, en 1810, Napoléon interdit la publication de *De l'Allemagne,* Savary, ministre de la police, écrit à M^me^ de Staël : « Nous n'en sommes pas réduits à chercher des modèles dans les peuples que vous admirez ».

D'où un arrêt brusque de l'évolution si bien engagée vers 1760. Le romantisme français passe à l'étranger ou dans l'*underground* : M^me^ de Staël est exilée, son livre sur l'Allemagne devra attendre 1814 pour paraître ; Chateaubriand est mis à l'écart, Nodier se réfugie dans des rêveries apparemment innocentes. Le carcan politique s'est doublé du vieux carcan littéraire classique, qui dure plus longtemps que le premier, comme si la France n'avait attendu que la Révolution et l'Empire pour retrouver des habitudes devenues sa seconde nature. Les *Méditations,* les *Odes et Ballades,* les *Orientales,* les *Harmonies poétiques et religieuses,* les premiers recueils de Vigny et Musset disaient certes des choses nouvelles,

mais peu qui n'eussent été dites auparavant : le ton, excessif ou désinvolte ou intimiste, est plus important que le contenu et que les images, cette pulpe de la poésie. Pendant la décennie 1830-1840, ceux qu'on a appelés les « petits romantiques », ainsi tristement qualifiés parce qu'ils allaient par les sentiers non battus, loin de la voie royale, ont été, eux, de vrais innovateurs : Pétrus Borel, Lassailly, Forneret préparent Lautréamont mais ils ne seront reconnus comme de vrais ancêtres que par les surréalistes.

Une fausse conception du romantisme français, en le réduisant à la littérature, l'a amputé de plusieurs dimensions. D'abord de sa composante de vie et d'énergie. La Révolution et l'Empire ont été, non par la littérature, mais par l'action, profondément romantiques. Sinon, comment qualifier le drame qui se déroule à la Convention, l'épopée dont l'Europe est l'enjeu. Ce que Henri Heine a très bien vu et très bien dit dans son propre *De l'Allemagne* (1835) quand il reproche à A. W. Schlegel d'avoir eu pour refrain « que les Français sont le peuple le plus prosaïque du monde, et qu'il n'y a pas du tout de poésie en France ». Heine poursuit : « Ces choses-là l'homme [Schlegel] les disait dans un temps où devant ses yeux s'offraient encore journellement maint et maint coryphée de la Convention, où il voyait passer devant lui, en chair et en os, les derniers acteurs de cette tragédie de géants, dans un temps où Napoléon improvisait chaque jour une sublime épopée, lorsque Paris fourmillait de dieux, de héros et de rois... » Même réaction dans le salon feutré de l'Abbaye-aux-Bois quand Chateaubriand, silencieux, livré à la contemplation morose de ses souvenirs et à la constatation de l'amer présent, entend dire à un visiteur (nous sommes en 1845) : « Je ferai un reproche au siècle de Napoléon, c'est qu'il ne vit aucune épopée saillante. »

« En entendant ces dernières paroles M. de Cha-

teaubriand se leva énergiquement. — Voilà quarante ans — s'écria l'illustre vieillard — que l'on débite la même sornette. Point de grande épopée sous Bonaparte ! Personne n'a l'air de se douter que, sous ce César, la France a travaillé elle-même à une épopée de vingt-quatre ans ; qu'elle a découpé l'Europe et l'Afrique en mille feuillets ; qu'elle avait des pyramides pour pupitres, des Colisées pour cabinets de méditation, des salves d'artillerie pour annonces et qu'elle sablait ces pages avec toute la poussière des déserts... Or, — ajouta le chantre des *Martyrs* — cette grande poésie en action fut si éblouissante qu'elle ne fut pas remarquée par les poètes contemporains. » (*Le Corsaire-Satan,* 24 décembre 1845.)

L'épopée romantique a été vécue ; elle a été écrite ensuite, par Balzac dans nombre de ses romans, par Stendhal dans *La Chartreuse,* par Hugo dans *Les Misérables.* C'est le roman qui a d'abord profité de cette double et extraordinaire aventure qu'ont connue les Français de 1790 à 1815, de cette dérivation énergétique du romantisme, parce que, n'étant pas un genre régi par des conventions, il a pu échapper aux thèmes que supposaient les règles des genres définis.

Il ne faut pas oublier que l'art romantique — titre posthume d'un recueil d'essais de Baudelaire sur les écrivains contemporains, Delacroix et Wagner — ne se borne pas à la littérature : Géricault, Delacroix précisément, Berlioz sont romantiques, autant sinon plus que les poètes qui ont revendiqué avant 1840 cette qualité.

Une autre dimension a été longtemps ignorée et n'a été inscrite au crédit du romantisme que par la revue qui porte justement pour titre *Romantisme* : la pensée sociale. Cette expression ne rend pas compte de l'étonnante fermentation d'idées qui sous la plume de Saint-Simon, de Fourier, de Comte et de

bien d'autres cherchaient à créer la cité de l'avenir en y intégrant les premiers effets de la révolution industrielle et les premiers éléments du monde moderne.

Ce livre veut montrer que le romantisme n'est pas avant tout un « mouvement littéraire », qu'il est d'abord une conception du monde et de l'existence, d'un monde que structure l'analogie, d'une existence par laquelle l'homme est restauré dans sa dignité de reflet de Dieu ou de l'âme du monde.

La poésie française a eu son romantisme; mais après 1840. Alors, Baudelaire écrit ses premiers poèmes et donne la définition du romantisme citée plus haut. Alors, Labrunie devient vraiment Gérard de Nerval. Bientôt, Hugo va trouver, grâce à l'exil, le chemin de la plus haute poésie. Il n'est que de citer les œuvres qui paraissent entre 1854 et 1862 : *Les Filles du Feu, Aurélia, Madame Bovary, Les Contemplations, Les Fleurs du Mal,* les traductions de Poe, la première série de *La Légende des siècles, Les Paradis artificiels,* la deuxième édition des *Fleurs du Mal* et les premiers poèmes du *Spleen de Paris, Les Misérables,* pour constater que la France inscrit enfin au palmarès du romantisme des œuvres que l'Allemagne et l'Angleterre peuvent lui envier. Pour constater aussi que ces œuvres ont été engendrées par une véritable révolution des genres littéraires qui se sont transformés en des formes ductiles adaptées à l'expression, parfois insolite, du génie personnel et accueillantes à l'image comme à la musique. C'est là le second romantisme français, le premier étant celui qui naquit à l'époque des grands livres de Rousseau.

Certaines de ces œuvres où sont sensibles une dimension métaphysique, un caractère visionnaire, nous les groupons sous l'appellation de *surnaturalisme,* en utilisant un mot qu'emploient sous cette forme ou avec une variante (supernaturalisme) Nerval, Baudelaire et Victor Hugo, un mot qui peut

aussi désigner les *Hymnes à la Nuit* de Novalis et la *Ballade du vieux marin* de Coleridge.

Restait la fatale clarté de la langue française. L'instrument commande l'expression. Nerval, Baudelaire, Hugo n'ont pu exprimer ou publier qu'une partie de leurs pensées et surtout de leurs intuitions, comme le prouvent pour Nerval des fragments, pour Baudelaire des allusions disséminées, pour Hugo d'admirables pans poétiques qui resteront inédits jusqu'à sa mort. C'est la partie émergée de l'iceberg que virent les contemporains.

Mais c'est grâce à cette révolution et, disons-le, à ce progrès que Rimbaud et Lautréamont ont pu aller jusqu'au fond de l'Inconnu et y entraîner leurs successeurs, Dada et les Surréalistes. L'ère romantique est-elle close ? On en peut douter.

PREMIÈRE PARTIE

CRÉER DANS UN ÉTAT BOURGEOIS

CHAPITRE I

LE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE

A l'aube du XIX[e] siècle deux esprits aussi opposés que le vicomte de Bonald, fidèle à la tradition jusqu'à la réaction, et la libérale baronne de Staël, s'accordaient sur une même constatation : « La littérature est l'expression de la société ». Sans doute n'auraient-ils pas dit : la littérature est l'expression de l'économie, mais la société étant elle-même l'expression au moins partielle de l'économie, leur formule, qui contenait pour M[me] de Staël un souhait, celui que la littérature fût vraiment l'expression de la société, témoignait d'une vue tout à fait nouvelle.

La plupart des écrivains qui ont vécu sous la Restauration, la monarchie de Juillet et le second Empire eurent le sentiment d'appartenir à une période critique de l'évolution de l'humanité, et cette conviction, traduite dans leurs œuvres avec résignation, nostalgie, angoisse ou enthousiasme, suffit à les situer dans un univers tout à fait différent de celui que connaissaient les écrivains du siècle précédent, pour qui la vérité et la beauté étaient indépendantes des vicissitudes de l'histoire.

Si ce sentiment d'instabilité et de mouvement est parvenu à leur conscience surtout à la faveur d'évé-

nements politiques comme l'écroulement de l'Empire et les révolutions de 1830 et de 1848 en Europe, il s'alimente d'abord à des sources plus cachées, qui sont liées aux transformations profondes des structures économiques et sociales de la France. Celles-ci ne se sont pas produites au même rythme dans tous les secteurs, mais elles se situent pour l'essentiel à l'époque dont nous abordons l'étude.

Si l'on compare le second Empire à la Restauration on saisit d'emblée qu'en un demi-siècle, d'un Etat surtout agricole et artisanal, la France est devenue une grande puissance industrielle, ce que prouvent en 1855, puis en 1867, les Expositions universelles qui se tiennent à Paris. Cette évolution, lente de 1820 à 1830, un peu moins lente de 1830 à 1848, s'accélère quand la deuxième République vire décidément à droite et rassure les classes possédantes. Elle est due en premier lieu à l'accroissement des moyens de transport et à l'élargissement du crédit.

Malgré les travaux entrepris par Napoléon I^er^, malgré le développement des canaux, dont la longueur triple de 1822 à 1845, la France de la Restauration et des débuts de la monarchie de Juillet est encore à peine moins cloisonnée que celle de l'Ancien Régime. Il faut cinq jours pour aller de Paris à Bordeaux en diligence et le prix de ce voyage équivaut, avec les faux frais, à un mois de salaire d'un employé ou d'un ouvrier qualifié. Saint-Simon et ses disciples avaient compris que l'unité et l'harmonie du monde — d'abord celles de la France — dépendraient de la multiplication des échanges. Ce sont eux, lorsque le saint-simonisme sous le second Empire entre dans sa phase pragmatique, qu'on va voir à la tête des grandes entreprises : chemins de fer, établissements de crédit, percement de l'isthme de Suez. La première ligne, reliant Paris à Saint-Germain, n'est ouverte qu'en 1837. En 1851, la

France n'a encore que 3685 kilomètres de voies ferrées. En 1870, elle en compte 18000.

L'argent doit circuler comme les bateaux et les trains. Sous la monarchie de Juillet l'argent est rare. Le recours à l'usurier est, pour les particuliers, une nécessité qui découle de la rareté du numéraire. La puissance des Grandet et des Gobseck n'est pas née de l'imagination de Balzac, même si le créateur de *La Comédie humaine* a infléchi l'image dans un sens épique. Des écrivains, parmi les plus grands, ont passé leur vie couverts de dettes : Chateaubriand, Lamartine, Balzac lui-même. Cette pénurie d'argent a affecté les milieux d'affaires : commerçants, dont la marge de manœuvre est si étroite qu'une malversation les accule à la faillite, et surtout industriels, qui ne peuvent guère compter sur le crédit bancaire pour investir. Les banques, en effet, se contentent en général d'escompter les effets de commerce ou de rendre des services aux finances publiques, ce qui permet, grâce à leurs liens avec l'Etat, l'édification de grandes fortunes, comme celle des Rothschild. Les entreprises industrielles, peu nombreuses, sont secouées par des crises périodiques. Cette instabilité même tente les spéculateurs, qui réussissent d'assez beaux coups, et les financiers louches, qui spéculent, eux, sur la naïveté du public. En décrivant les trafics douteux du banquier Nucingen, Balzac se souviendra sans doute d'Emile de Girardin, lançant en 1837 les mines de Saint-Bérain, auxquelles, selon Alphonse Karr, « il manquait surtout et absolument du charbon ».

La bourgeoisie avait été conquérante jusque vers 1840. La seconde décennie de la monarchie de Juillet est caractérisée par un ralentissement ou même un arrêt de cet élan qui remontait au XVIII^e^ siècle. Après 1840, il devient très difficile de naître peuple pour accéder par un travail intense et honnête à la moyenne bourgeoisie, c'est-à-dire de partir d'une pièce de cent sous pour devenir le propriétaire

d'une entreprise ou d'un commerce qui emploie quelques ouvriers ou quelques commis. La société est bloquée à sa surface. Elle a pour couvercle la Garde nationale, dont les officiers se recrutent dans la bourgeoisie d'affaires et qui est la force armée de celle-ci.

Balzac a fidèlement retracé les ascensions bourgeoises et leurs accidents dans l'*Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837) et dans *La Cousine Bette* (1846). Birotteau, d'origine très modeste, a fait honnêtement fortune ; il est en 1818-1819 à la tête d'une des parfumeries les mieux situées et les mieux achalandées de Paris ; adjoint au maire du II^e^ arrondissement, il aurait pu lui-même en être le maire ; il vient d'être décoré de la Légion d'honneur. A la suite d'une imprudence, due à un compréhensible accès de vanité, il va être ruiné et sera déclaré en faillite. Mais grâce à son travail, à celui de sa femme et de sa fille, grâce aussi au dévouement d'Anselme Popinot, un de ses commis, il peut désintéresser ses créanciers et il meurt réhabilité dans le bel appartement qui avait été la cause de sa décadence. Célestin Crevel, le premier commis, a acheté la parfumerie lors de la faillite. Par son travail, il la développe et s'enrichit ; en 1838, il est à son tour couvert d'honneurs : il a été adjoint au maire, il est capitaine dans la Garde nationale et chevalier de la Légion d'honneur, tout comme son prédécesseur. Trois ans plus tard, il sera commandant de la Garde nationale, maire de son arrondissement et officier de la Légion d'honneur. Popinot, qui a épousé la fille de Birotteau, est devenu « le plus riche droguiste de la rue des Lombards », et le voici vicomte et ministre du Commerce et de l'Agriculture. « Enrichissez-vous par le travail et l'épargne », avait recommandé Guizot. Il était devenu difficile de s'enrichir sans être riche. « Tout le monde fait valoir son argent et le tripote de son

mieux », dit Crevel. « Tout le monde », c'est seulement quelques milliers de personnes.

Le capitalisme libéral était parvenu à une impasse. Cette usure sera l'une des causes de la chute du régime qu'en février 1848 sa milice bourgeoise ne défendra que mollement. Seuls, les officiers, à savoir les représentants du grand capital, auraient voulu entraîner leurs troupes au combat. Mais les troupes étaient composées de petits et de moyens bourgeois, qui n'avaient plus guère à espérer de ce régime.

Capitalisme libéral ? Capitalisme sauvage, au vrai, puisque la grande majorité du pays n'est protégée ni contre la maladie, ni contre la vieillesse, ni contre les effets d'une spéculation déchaînée. Le notaire de Birotteau lève le pied, emportant une partie des fonds de celui-ci. Le parfumeur avait acquis des terrains dans le quartier de la Madeleine. Quelques années plus tard, leur valeur aurait décuplé. Mais le système financier ne lui permettait pas d'escompter leur valeur future. Ce système est inadapté aux premiers développements de l'industrie.

En 1826, l'agriculture fait vivre 72 % des Français et procure au pays les trois quarts de ses revenus annuels. Mais son rendement est faible, ses modes de culture sont archaïques. La faiblesse de la production jointe à l'insuffisance des moyens de transport explique la fréquence et la gravité des crises. Jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, la plupart des régions vivent encore en économie fermée, produisant ce qui leur est nécessaire pour la consommation courante, en sorte que les crises ont un caractère brusque et dégénèrent facilement en famine. Celles de 1828 et de 1846-1847 ne furent pas étrangères aux deux grands bouleversements politiques de notre demi-siècle.

Celle de 1846-1847 fut industrielle autant qu'agricole. A la fin de 1847, il y a quelque 700 000 ouvriers des chantiers de voies ferrées et des entreprises métallurgiques qui sont réduits au chômage, c'est-à-

dire à la misère. Au milieu de 1847, la situation s'est améliorée, mais des effets subsistent, et le souvenir demeure, avec la crainte et aussi le désir d'un changement, voire d'un bouleversement. A quoi s'ajoute la triste impression qu'on retire des scandales : condamnation pour concussion de deux pairs de France, le général Despans-Cubières et Teste, président de la chambre à la Cour de Cassation ; assassinat de sa femme par le duc de Choiseul-Praslin, autre pair de France. Et dans une partie de la haute bourgeoisie, spéculation éhontée, corruption électorale, népotisme, irrégularités diverses.

Contre cet avilissement, les historiens déploient les images de la grande Révolution. En février 1847 commence à paraître l'*Histoire de la Révolution française* de Louis Blanc ; en mars, l'*Histoire des Girondins* de Lamartine ; en juin, l'*Histoire de la Révolution française* de Michelet. La deuxième, complète dès juin 1847, obtient un vif succès, un des plus grands succès de lecture du siècle.

La monarchie de Juillet avait légèrement augmenté le nombre des électeurs prévu par la Charte de 1814. Mais il fallait en 1848 payer deux cents francs d'impôts directs pour être électeur. Le pays légal était étrangement différent du pays réel. Louis-Philippe et le président du Conseil, Guizot, tombèrent pour avoir refusé deux réformes : l'abaissement du taux d'imposition à cent francs et l'adjonction au corps électoral des « capacités » qui payaient des impôts insuffisants pour les rendre électeurs, mais qui avaient toute la maturité politique nécessaire.

Elle tomba aussi pour avoir négligé le besoin de gloire dont étaient animés les Français depuis le premier Empire. En 1840, Thiers, président du Conseil, avait soutenu Méhémet Ali, pacha d'Egypte, qui voulait se rendre indépendant du sultan. Contre la France se reforma la Sainte-Alliance de 1814-1815 : Angleterre, Prusse,

Autriche, Russie s'unirent pour conserver la Turquie, « l'homme malade », disait-on, dont le démantèlement provoquerait un déséquilibre des forces en Europe. On était à deux doigts de la guerre, dont Thiers acceptait l'idée. Louis-Philippe le remplaça par Guizot. Le risque de guerre fut écarté. Mais avec Guizot, qui refuse toute aventure à l'extérieur, c'est définitivement le parti de la « Résistance », opposé à l'évolution sociale et politique, qui l'emporte sur le parti du « Mouvement » ou de l'ouverture. L'aventure n'est permise que dans le domaine économique. La Bourse a remplacé le champ de bataille.

Le désordre social et économique dû à la révolution de février 1848 fait peur à la classe moyenne, qui préfère la tutelle de la haute bourgeoisie aux effervescences et soubresauts de la rue. Dès le 10 décembre 1848 Louis-Napoléon Bonaparte, le neveu, est élu président de la République avec plus de cinq millions et demi de voix. Le mythe napoléonien, servi par Louis-Philippe qui, en décembre 1840, avait fait transférer les cendres de l'Empereur de Sainte-Hélène aux Invalides, lui ouvrait les portes de la France qu'il avait, par deux « putsch », essayé de forcer (Strasbourg, 1836 ; Boulogne-sur-mer, 1840). De la deuxième République, par une transition consulaire bien imitée de la première, on passe avec quelques à-coups et après un coup d'Etat (2 décembre 1851) au second Empire (2 décembre 1852).

Rien de tel qu'un homme à la fois ancien et nouveau, après des peurs, pour rendre la confiance en restaurant l'ordre. Les adversaires de Napoléon III ont à la fois tort et raison. Tort parce que l'expansion économique de la France date de 1850, avec de petites ou minimes conséquences sociales heureuses. Le second Empire a quintuplé la longueur des voies ferrées, doublé le nombre des brevets, augmenté de 6 000 à 27 000 le nombre des machines à vapeur ; Le Creusot a quintuplé sa

production de fonte, etc. La grande innovation est la création de sociétés de crédit foncier et de sociétés anonymes ainsi que le développement des banques. L'argent était rare. Il abonde : les cinq millions de francs-or dont Guillaume Ier et Bismarck imposeront la France en 1871 seront versés avant le terme fixé. Importations et exportations augmentent harmonieusement, dans des proportions considérables. Paris devient la Ville par excellence : Haussmann, nommé préfet de la capitale en 1853, mène à force les travaux déjà commencés, détruit, trace des perspectives, reconstruit. Paris s'organise selon de grands axes, Nord-Sud, Est-Ouest. Ce n'est plus la « ville malade » décrite par Eugène Sue ; une partie de ses mystères disparaît, mais l'hygiène et la sécurité y gagnent. Les magasins de nouveautés cèdent la place aux grands magasins, dont nous avons appris les noms ou qui sont encore en activité. C'est le Paris de *La Vie parisienne* de Meilhac, Halévy et Offenbach (1866), une métropole de petites vertus et de sérieuses qualités.

Ce développement rapide, spectaculaire, ne va pas sans spéculations ni injustices. Il faut interroger Zola : sa *Comédie humaine* que, quelques années après, sont les *Rougon-Macquart,* rend un compte un peu sombre de cette transformation de la France vue surtout de Paris (*La Curée,* 1871 ; *Au Bonheur des dames,* 1883). Si la France était restée sous le parapluie de Louis-Philippe, elle eût été éloignée de l'Angleterre de bien plus que de la Manche.

Mais l'agriculture se modernise à peine. Mais la province et ses grandes vertus, sans être encore vidée de sa substance par l'exode vers les villes et vers Paris, commence à mourir. Mais la population stagne : trente-six millions d'habitants en 1850, et, en 1870, après l'annexion de Nice et de la Savoie (1860), trente-huit millions seulement. Les campagnes restent stationnaires. Les villes qui s'industrialisent augmentent en nombre, créant un proléta-

riat. Celui-ci est encore inhabile à s'organiser et à faire valoir ses droits, bien que, en 1864, les ouvriers aient reçu le « droit de coalition », première forme du droit de grève, et aient été autorisés à se rendre à Londres, où se tient une Exposition universelle à l'occasion de laquelle est fondée la première Internationale, après un meeting organisé par Karl Marx.

Napoléon III a compris qu'il fallait satisfaire le goût des Français pour l'aventure et le panache. La guerre de Crimée allie la France, l'Angleterre et le Piémont avec la Turquie, attaquée par la Russie ; elle se termine par le traité de Paris en 1856, un an après la première Exposition universelle qu'a organisée la France. C'est l'apogée de l'Empire. La guerre menée en 1859 pour libérer l'Italie du joug autrichien donne à la France Nice et la Savoie, mais a des conséquences dangereuses : les catholiques français jugent néfaste une politique qui, par l'unité de l'Italie, risque de priver le pape de ses Etats. L'empereur maintient donc des troupes à Rome pour empêcher Garibaldi et ses soldats d'arriver jusqu'à la capitale, qui ne sera occupée par l'armée italienne qu'après la défaite française de 1870. Ce n'est que la première équivoque. En 1861, mû par un grand rêve romantique : constituer un empire latin dans l'Amérique centrale pour rivaliser avec les Etats-Unis, alors déchirés par la guerre de Sécession, Napoléon III lance l'expédition du Mexique. Trop éloignées de leur base, les troupes françaises devront rentrer en 1867, alors que la situation se tend en Europe. Voulant jouer au plus fin avec Bismarck et s'en faire un obligé, il a laissé la Prusse vaincre l'Autriche : la victoire de Sadowa (1866) est d'ailleurs célébrée par l'opposition comme une défaite de l'impérialisme et du catholicisme. La libération intérieure, dans le contexte d'une politique de marchandages mêlés aux rêves, ne pouvait passer que pour faiblesse. En 1868 sont votées les lois sur la liberté de la presse et la liberté de réunion.

Trop tard. La jeune génération — menée par Rochefort et Gambetta — qui n'avait pas connu les conséquences désastreuses de 1848 nie la réussite économique du Second Empire ou la juge secondaire, ne voulant voir que l'autoritarisme. Le 2 janvier 1870, cédant à l'opinion et aux représentants de celle-ci, Napoléon III nomme Emile Ollivier chef du gouvernement. Le 4 septembre, l'empereur est prisonnier des Prussiens et la République proclamée. Il n'est pas sûr que cet homme énigmatique n'ait pas été pour la France le souverain dont elle avait besoin et qu'elle méritait.

Il y avait eu un mal de la jeunesse après 1815 et après 1830. Celui qui suivit 1848 fut plus grave, et d'abord d'en être la suite. Le 17 août 1857, quelques jours avant la condamnation des *Fleurs du Mal,* Montalembert, prononçant un discours devant les cinq Académies réunies, reprochait à la jeunesse, comme à la société dont elle était issue, de n'avoir pas « la passion des choses élevées ». Baudelaire, dont la condamnation ne fut pas sans rapport avec cette accusation, fera une analyse semblable dans sa préface aux *Martyrs ridicules* de Léon Cladel (1861). Il y conspue la jeunesse riche, bête, oisive, celle qui a la passion du gain, celle qui aspire « à faire le bonheur du peuple » et les jeunes réalistes de la bohème qui ont pour dieu Musset et Murger et que Cladel décrit dans son roman. Mais les jeunes de l'avant-garde, les républicains, des étudiants pour la plupart et quelques ouvriers, refusent ces condamnations et les retournent contre les autres jeunesses, qu'ils voudraient réveiller de leur apathie. Groupés dans quelques cafés, dans quelques salles de rédaction, étroitement surveillés par la police, ils fomentent, à la fin de l'Empire, quelques troubles avant de se jeter à corps perdu dans la Commune.

CHAPITRE II

LA VIE CULTURELLE

La production littéraire

LA TECHNIQUE

Jusqu'aux environs de 1830, la fabrication du papier et l'impression en restent au stade artisanal. Ce n'est que sous la monarchie de Juillet que se trouvèrent réunies les conditions nécessaires à l'apparition d'une littérature de masse : papier fabriqué à la machine, et non plus à la main, mais encore à base de chiffons ; impression par des presses mécaniques — la composition typographique continuant de se faire manuellement. En 1867, le tirage du *Petit Journal*, quotidien à un sou, était tel que Marinoni, inventeur de la presse rotative à papier continu, apparut comme un homme providentiel : trente-cinq mille exemplaires pouvaient être tirés à l'heure.

Les imprimeurs doivent être titulaires d'un brevet : ils sont placés sous le contrôle du ministère de l'Intérieur, qui surveille attentivement les publications. L'Empire second les rend, comme le premier, responsables des produits de leurs presses au même titre que les auteurs et éditeurs. Ce qui n'empêche pas, bien au contraire, l'esprit révolutionnaire de se

développer dans les ateliers. Les typographes constituent la partie la plus évoluée du monde ouvrier — Proudhon fut l'un d'eux — et la plus avancée.

Il y avait eu une autre révolution. Elle avait touché non le texte, l'impression, mais l'image, l'illustration. Le principe du procédé lithographique avait été découvert en Allemagne par Alois Senefelder en 1796 et par lui perfectionné. A partir de 1820, les artistes français l'utilisent de plus en plus : qu'on pense aux sujets du mythe napoléonien traités par Charlet et aux suites sur *Faust* et *Hamlet* dues à Delacroix. La France, juste après la révolution de 1830, a le premier périodique illustré : *La Caricature* (novembre 1830-1835) ; *Le Charivari* est créé en décembre 1832 : trois pages de texte et une lithographie sur une page entière. Daumier, de procès en procès, trouve la gloire. L'Angleterre prend l'avantage avec *Punch, the London Charivari* (1841), qui insère l'image dans le texte ou encadre l'image d'un texte. Innovation capitale dont l'idée est reprise en 1842 par les fondateurs de l'*Illustrated London News,* auquel collaborèrent Philipon, Gustave Doré, Gavarni et Cham, puis Constantin Guys. Le périodique londonien est presque immédiatement imité par *L'Illustration,* qui durera de 1843 à 1941, en utilisant d'abord la gravure sur bois et qui accueillera des dessins d'artistes anglais. Cette émulation est une forme de l'Entente cordiale qui est inspirée par l'esprit de libre entreprise et se passe de traités politiques. D'un côté et de l'autre de la Manche, ces illustrés manifestent le pouvoir de la bourgeoisie. *L'Illustration* se veut neutre et contribue — suggestion de David Kunzle, l'historien de ces périodiques — à la stabilisation de la monarchie de Juillet ; reprenant le mot de Guizot, il le prolonge : si vous n'êtes pas capables de vous enrichir d'argent, alors enrichissez-vous de savoir. L'illustration rend allé-chante cette nécessaire instruction : le savoir par la joie des yeux. Cela est vrai d'autres périodiques,

comme *Le Magasin pittoresque,* fondé en 1833 par Edouard Charton, dont la *Table* — quatre cents pages pour quarante ans — constitue un répertoire encyclopédique : Sainte-Beuve, Mérimée y ont publié des textes ; Grandville, Doré y ont donné des illustrations. George Sand écrit à Charton en 1857 : « Votre *Magasin* est éternellement utile à consulter. » A consulter et à regarder.

A cette époque se développe l'art industriel : l'objet d'art destiné à la consommation cesse d'être une création originale unique ; il est reproduit, exactement, à un petit ou à un grand nombre d'exemplaires, sans intervention du créateur. Walter Benjamin a pu caractériser le milieu du XIX^e^ siècle comme l'âge de la « reproductibilité technique » de l'œuvre d'art. C'est d'alors que datent les bronzes, dessus de cheminée, estampes qui se retrouvent dans maints intérieurs, provoquant une uniformisation et une banalisation du cadre de vie. Cette dégradation a une autre conséquence : les reproducteurs qui connaissent les besoins du marché demandent aux artistes de créer des œuvres conformes à ces besoins. Il faut beaucoup de courage à un créateur pour rester fidèle à son idéal et à ses exigences. Flaubert a très bien montré cette transition dans *L'Education sentimentale* où l'on voit Arnoux diriger *L'Art industriel,* à la fois « journal de peinture » et « magasin de tableaux ».

JOURNAUX ET REVUES

Ce sont les publications périodiques qui ont offert aux écrivains les plus grandes chances de diffusion. Il n'est pas de journal ou de revue qui n'ait ses critiques littéraire et dramatique attitrés ; tous les événements de cet ordre y sont commentés : parfois ils y sont même provoqués. La vie littéraire à ce niveau est beaucoup plus active qu'actuellement. Bien entendu, les tirages sont en proportion des

lecteurs potentiels, donc de l'alphabétisation, et du coût. Au total ils augmentent régulièrement, mais tel journal décroît tandis que tel autre monte. En 1824, le ministériel *Journal de Paris* n'a que 4 175 abonnés ; le *Journal des Débats* (opposition royaliste) en a 13 000 et *Le Constitutionnel* (opposition libérale), 16 250. Ce sont les tirages les plus élevés pour chacun des partis.

La révolution est faite en 1836 quand Emile de Girardin et Armand Dutacq lancent en même temps deux quotidiens, *La Presse* et *Le Siècle*, dont l'abonnement annuel, 40 F, n'est que la moitié de celui des autres journaux ; à l'époque, un ouvrier gagne 2 F par jour. Cet abaissement du prix est dû aux ressources obtenues par la publicité et à l'attrait qu'offrent les romans publiés en feuilleton. Après trois mois *La Presse* a déjà plus de dix mille abonnés. Au bout de deux ans *Le Siècle* atteint les quarante mille. Les autres journaux sont obligés de suivre. Le solennel *Journal des Débats* ouvre en 1842 ses colonnes aux *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. En 1844 *Le Constitutionnel* ouvre les siennes au *Juif errant* du même Sue ; la vente passe de trois mille à quarante mille, et l'auteur touche 100 000 F (plus de 1 200 000 F actuels). Le concours demandé aux écrivains par la presse à grand rendement ne se limite pas à la littérature romanesque. Au journal de Girardin collaborent Gautier pour les beaux-arts, Gautier et Nerval pour la critique dramatique ; Hugo donne des articles sur les questions sociales ; Astolphe de Custine et Nerval offrent des récits de voyage. Et c'est dans ce journal que paraissent en 1848 les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, hélas non sans coupures et édulcorations.

L'entrée des écrivains dans le circuit des échanges commerciaux par l'intermédiaire de la presse n'était pas sans danger. Outre la censure politique, morale et religieuse, toujours à craindre, il y avait le risque réel d'inféoder la littérature à la publicité. « Les

journaux, par cette baisse de prix, par cet élargissement de format, sont devenus de plus en plus tributaires de l'annonce ; elle a perdu son reste de pudeur, si elle en avait. » (Sainte-Beuve, *Revue des Deux Mondes,* novembre 1839, article sur « La littérature industrielle ».)

Sous la Restauration et la monarchie de Juillet la presse subit une réglementation sévère — assouplie seulement de 1830 à 1835, en raison du rôle efficace qu'elle avait joué dans le changement de dynastie. Cette réglementation oblige les propriétaires des journaux à déposer des cautionnements et prévoit de nombreuses causes de délits et de crimes. En 1848, toute législation contraignante est supprimée. D'où, comme au début de la première République, une extraordinaire poussée de feuilles. Ainsi, Champfleury, Baudelaire et un de ses camarades fondent *Le Salut public,* qui n'eut que deux numéros ; d'autres feuilles ne tombèrent qu'à l'automne. Dès que la réaction prend réellement le pouvoir (été de 1850), elle procède plus habilement que le régime précédent. Elle rétablit le cautionnement, en le réduisant à un quart de ce qu'il avait été. Mais elle frappe d'un droit de timbre chaque exemplaire des quotidiens qui publieraient des romans-feuilletons (amendement Riancey), ces œuvres ayant été jugées responsables de la démoralisation des classes laborieuses. Alfred Nettement déclarera en 1858 que ce genre littéraire est « une clef qui ouvre la barrière des camps politiques aux idées ennemies, et le foyer de la famille à l'immoralité ». Nerval joue avec esprit de cette interdiction : comment écrire un roman-feuilleton sous le couvert d'une enquête historique ; comment écrire un roman tout en prétendant qu'on n'écrit pas un roman ? ce sont *Les Faux Saulniers* qui répondent à ce défi (*Le National,* octobre-décembre 1850). La censure n'est pas rétablie. Le gouvernement usera d'avertissements, lesquels pourront provoquer la suspension,

puis la suppression du périodique. Les directeurs des journaux et revues doivent pratiquer l'autocensure, au chapitre de la politique, certes — sur cinq cent dix journaux qui desservent Paris en 1857, quarante seulement traitent de cette matière dangereuse — et à d'autres chapitres. Du Camp et les codirecteurs de la *Revue de Paris* obligent Flaubert à accepter les coupures qu'ils font dans *Madame Bovary.* Ce qui n'empêchera pas le romancier d'être traduit devant le tribunal correctionnel (il sera acquitté), ni la *Revue,* suspecte en raison de son républicanisme, d'être supprimée en 1858, juste après l'attentat d'Orsini contre Napoléon III. A la contrainte politique, d'autant plus menaçante qu'elle est plus difficile à interpréter, s'ajoute une double contrainte économique : les périodiques deviennent souvent des entreprises de presse livrées à des affairistes qui en profitent pour développer leurs affaires, et ils tombent ainsi sous la domination des entrepreneurs de publicité.

Une nouvelle étape est franchie lorsque, en 1863, Moïse Polydore Millaud, remarquable et redoutable spéculateur, fonde *Le Petit Journal,* au prix d'un sou ; c'est le premier périodique vendu au numéro.

Quelles que fussent les contraintes, il faut bien reconnaître à la presse du milieu du XIX^e^ siècle une grande qualité littéraire dans tous les domaines. Et si les prosateurs ont eu à se plaindre d'être obligés de se mettre en six pour satisfaire aux nécessités du feuilleton, il convient aussi de reconnaître que, grâce à ces *médias* que sont les journaux, ils ont conservé le contact avec le public, alors que les poètes n'avaient plus ce contact, et que ces collaborations leur ont valu des ressources non négligeables ou même très importantes. Rappelons que sous le second Empire le très boulevardier *Figaro* de Villemessant a inséré *Le Peintre de la vie moderne* de Baudelaire, traité de haute esthétique, et que *La Vie*

parisienne a accueilli le *Thomas Graindorge* de Taine.

Une place particulière doit être réservée aux périodiques qui se consacrent surtout à la littérature : la première (1829-1845) et la deuxième (1851-1858) *Revue de Paris,* la *Revue des Deux Mondes* qui, avec le *Journal des Débats,* est une des colonnes du régime de Louis-Philippe et qui deviendra l'antichambre de l'Académie française. Plus spécialisées, la première *Revue germanique* (1827-1835) et la seconde (1858-1865) et la *Revue britannique* qui à partir de 1825 se voue à la traduction ou à l'adaptation d'articles anglais.

Les petites revues, éphémères, sont les organes de la littérature d'avant-garde, celle des Jeune-France et des bousingos (l'*Ariel* de Lassailly), celle des prosateurs et des poètes qui, sous le second Empire, se situent en marge de la littérature académique. Un exemple : la *Revue fantaisiste* de Mendès (février-novembre 1861) accueille Baudelaire et ses amis.

L'ÉDITION

Son état est peu satisfaisant sous la Restauration et la monarchie de Juillet, ce qui explique d'ailleurs le succès du roman-feuilleton dans les journaux. L'édition française vit alors dans un cercle vicieux : ses produits, de grand format souvent, sont très coûteux (prix moyen d'un volume : 7 ou 8 F) et tirés à petits nombres (2 000 exemplaires représentant un fort tirage). Les ouvrages, d'une typographie si aérée que les blancs y ont plus de place que les lignes, sont fréquemment constitués de plusieurs tomes ; ils sont achetés en priorité par les cabinets de lecture qui peuvent louer ces tomes d'une même œuvre à plusieurs abonnés à la fois. La connaissance du tirage indique donc fort mal le nombre des lecteurs. Pour l'éditeur la rentabilité se situe autour de 500 exemplaires, dont la plupart sont acquis par

les cabinets de lecture. A une époque où la langue française reste la langue de la plupart des classes dominantes en Europe, cette situation favorable ne profite pas à l'édition française. En effet, à l'extérieur des frontières, tout près parfois, notamment en Belgique, des éditeurs reproduisent en une typographie serrée et à bas prix les ouvrages édités en France, qui, de plusieurs tomes, se réduisent à un seul volume. Ce phénomène de la contrefaçon a duré près d'un demi-siècle et a causé le plus grand tort aux écrivains français. Au beau temps des romans-feuilletons il est même arrivé que les Belges composassent, sans soin excessif, au fur et à mesure, les sections des romans insérées dans les quotidiens, publiant le livre quelques jours seulement après que le lecteur français avait vu apparaître le mot « Fin » dans son journal. La contrefaçon a inondé l'Europe et s'est infiltrée en fraude dans l'Hexagone.

La première réaction vint d'un jeune éditeur, Gervais Charpentier, plus tard éditeur de Zola. En 1838, il retourna contre les contrefacteurs leurs propres armes, lançant une collection de format in-18, celui de la plupart de nos livres actuels, au prix de 3,50 F : la « Bibliothèque Charpentier ». Michel Lévy le suivra dans cette voie : *Monte-Cristo,* qui avait paru chez Pétion en dix-huit volumes in-8° (1845-1846), puis en douze volumes in-8° (1846) à 7,50 F pièce, est réduit par lui à six volumes in-18 à 2 F pièce. Cependant, la contrefaçon ne sera vaincue que sous le second Empire, grâce aux efforts d'un éditeur républicain, délicat écrivain, P.-J. Hetzel (Stahl en littérature), qui, exilé en Belgique, définit avec ses confrères belges les zones de vente, puis grâce à des conventions signées entre la France et les autres Etats. Après 1852 l'édition française commence à trouver son équilibre et exerce enfin sa fonction dans la diffusion de la pensée et des œuvres. Louis Hachette reste le grand nom de cette époque, dont la fin voit l'essor de

Pierre Larousse. Ces deux éditeurs ont marqué leur place dans l'histoire de l'enseignement ainsi que dans celle de la vulgarisation — au meilleur sens — des idées scientifiques.

La consommation littéraire

On l'a vu à propos des cabinets de lecture, il est très difficile de déterminer le nombre de lecteurs d'un livre. Il l'est aussi de savoir combien de lecteurs eut un journal, dont l'abonné pouvait être le propriétaire d'un café ou le maître d'un cabinet de lecture.

A quelques indices on comprend que le roman eut vraiment du succès, et il s'agit parfois des œuvres que nous plaçons au premier rang de nos bibliothèques : Balzac n'a pas eu à se plaindre, au contraire de Stendhal. Mais le goût du grand public qui sait et peut lire va en premier lieu avant 1848 aux romans traduits de l'anglais : Walter Scott, Fenimore Cooper, et de l'allemand : les *Contes fantastiques* d'Hoffmann, ainsi qu'à des œuvres qui datent de la fin du XVIII^e^ siècle et du premier Empire : romans gais de Pigault-Lebrun, romans sentimentaux de M^mes^ de Genlis et de Souza, romans noirs et gothiques. En 1847, des statistiques publiées par la *Revue des Deux Mondes* indiquent que le tirage moyen d'un livre de poésie est de 300 exemplaires alors que *Cœlina ou l'Enfant du mystère* de Ducray-Duminil, qui date de l'an VII et conserve un large public, atteint 100 000 exemplaires. Le roman à sensations fortes dans cette France vouée au devoir et au respect a la même fonction que le mélodrame : utilisant les mêmes ressorts, il donne des émotions. *Cœlina* a d'ailleurs été transformé en mélodrame par Pixérécourt. Le succès qu'a connu le théâtre de Hugo et de Dumas père a été dû en grande partie au cordon ombilical qui l'attache au mélodrame.

Ce qu'on appelle « roman populaire » — d'une expression mal adaptée car les lecteurs auxquels il s'adresse se recrutent plus dans la bourgeoisie que dans le peuple — et qu'il serait plus juste d'appeler « roman de consommation » a été récemment soumis à de nouvelles études par René Guise : ce n'est pas un sous-produit du roman, car celui-ci n'a pas de statut littéraire. Le phénomène majeur de l'histoire littéraire au milieu du siècle est la conquête par le roman de sa reconnaissance comme genre littéraire. Dès lors, le roman dit populaire n'est plus un roman littéraire dégradé. Paul de Kock (1793-1871) est le successeur de Pigault-Lebrun ; ainsi qu'Eugène Sue et Dumas père il continue la tradition romanesque. Le roman littéraire est un sur-produit du roman « populaire » : « Ce n'est pas Eugène Sue qui produit du mauvais Balzac, c'est au contraire Balzac qui fait du Sue supérieur, du Sue amélioré ». P. de Kock, avant le phénomène du roman-feuilleton (*La Laitière de Montfermeil* est de 1827), Sue utilisant ce phénomène (*Les Mystères de Paris* et *Le Juif errant* sont publiés entre 1842 et 1845) font vivre la société française, le second des bas-fonds jusqu'à l'aristocratie, le premier en se limitant à la population laborieuse, aux petits artisans et commerçants, aux commis, ouvriers, ouvrières et grisettes. Mais P. de Kock, bon observateur, n'a pas le don de seconde vue de Balzac ; il montre toutes les variétés d'une catégorie sociale : il est le peintre des grisettes. Balzac est leur historien : il lui suffit d'un seul personnage, Suzanne du Val-Noble, pour comprendre et expliquer ce qu'est cette catégorie. Sue utilise le roman à des fins de propagande politique pour défendre et illustrer des thèses sociales. Balzac a lui aussi des positions, catholiques et légitimistes, mais ses idées ne colorent pas ses analyses de la société. Dumas, qui n'a pas de présupposé, se sert de l'histoire pour en tirer des romans d'aventures historiques ; Balzac se sert du roman pour faire

l'histoire d'une société. C'est à lui que s'adressent les historiens pour connaître cette société, parce que son génie créateur bouscule son idéologie. Et c'est lui qui, partant du roman tel qu'il existait dans sa jeunesse, lui a donné son statut littéraire.

La bourgeoisie et la noblesse qui en accepte les règles du jeu, bien installées après l'intermède de 1848, ont eu les romans et les pièces de théâtre qui leur offraient le reflet flatteur dont toute classe dominante a besoin. *Le Roman d'un jeune homme pauvre* d'Octave Feuillet (1821-1890) paraît en 1857, l'année qui voit son condisciple condamné pour *Les Fleurs du Mal.* C'est le type même du roman édifiant. Maxime de Champcey est noble, et pauvre par la faute de son père qui s'est livré à des spéculations hasardeuses. Il est obligé de prendre un poste de précepteur dans un château. Il s'éprend de la petite-fille du châtelain, lequel, pendant la Révolution, s'est enrichi aux dépens du père de Maxime. Marguerite a deviné que l'intendant est un gentilhomme, ce qu'on reconnaît infailliblement à l'instruction et aux manières. Le dénouement va de soi. Il arrive que de tels romans proposent aux lecteurs les grandes questions dont débat la société. Ce sont alors des romans à thèse. L'*Histoire de Sibylle* du même Feuillet (1863) montre les infortunes de la vertu lorsqu'une jeune fille chrétienne trouve en celui qu'elle aime un incroyant. George Sand répond par *Mademoiselle La Quintinie* : sa jeune fille chrétienne épousera un garçon qui croit en Dieu, mais refuse violemment le catholicisme : elle prétend rester fidèle à sa religion tout en niant l'enfer.

L'œuvre la plus répandue, et celle qui donne de l'époque l'image la plus fidèle, est la série des romans — une vingtaine publiés de 1857 à 1869 — de la comtesse de Ségur. Elle écrit pour les enfants et les rassure par les « happy ends ». Son honnêteté, même soumise aux bienséances et respectueuse des règles de sa caste, l'oblige à montrer ce qu'elle voit

et sait. Elle montre un univers que régit la loi de la jungle : la maladie, la pauvreté, la mort, les bêtes martyrisées, la brutalité dans le monde des enfants, la méfiance des patrons envers leurs domestiques, de l'industriel envers ses ouvriers, de l'employé envers ses collègues. « Femme pratique, observatrice aiguë de son temps, [elle] a compris que la transformation à laquelle elle assiste est irréversible [...]. Pour que l'ordre nouveau qui est en train de naître lui paraisse viable, il lui suffirait que l'extrême rigueur du patronat — qu'elle approuve — se tempère de quelque charité, [...] » (Marc Soriano).

L'un des romans qui ont connu le plus de succès fut la réponse d'Ernest Feydeau à *Madame Bovary*. Le triangle mari-femme-amant, à une époque où l'adultère est un sport social, s'organise au profit du mari, dont l'amant est jaloux. *Le Plus Heureux des trois* (1870) est le titre d'une comédie d'Eugène Labiche, qui a souvent utilisé ce thème, mais en souriant. Que serait le théâtre du Boulevard sans l'adultère ?

L'œuvre immense de Labiche (1815-1888) appartient à la littérature de consommation tout en la dépassant grâce à un talent qui lui permet d'équilibrer le comique pur, burlesque, dans la tradition de la farce et du vaudeville, et le comique de mœurs. *Un chapeau de paille d'Italie* (1851) reste au répertoire comme l'un des chefs-d'œuvre du théâtre comique qui prend pour ressort le cocuage. *Le Voyage de M. Perrichon* (1860), autre chef-d'œuvre qui tient à la fois de la comédie d'intrigue et de la comédie de mœurs, a pour personnage principal un carrossier, solennel bourgeois conscient de la richesse acquise par son travail. *La Poudre aux yeux* (1861) est comparable à une version XIX^e^ siècle du *Bourgeois gentilhomme* : les Ratinois (il est confiseur et se fait passer pour raffineur) et les Malingear (il est médecin sans clientèle et se fait passer pour un médecin du grand monde) veulent marier leurs

enfants, mais en cherchant à « s'épater » les uns les autres ils risquent de manquer leur but.

Le théâtre sérieux n'a pas disposé d'un talent de la qualité de celui de Labiche et verse le plus souvent dans la pièce à thèse. De Dumas fils subsiste *La Dame aux camélias* (1848), roman avant de devenir drame (1852). Son succès tient en partie à l'opéra de Verdi, *La Traviata,* composé sur un livret italien de Piave (1853), traduit en français par Edouard Dupré (1864). En partie aussi et surtout au *consensus* que l'auteur a établi avec son public : l'ordre social, familial, un moment menacé, ne saurait être ébranlé. La courtisane au grand cœur et aux poumons fragiles — fille des courtisanes des années trente que l'amour sauvait — exerce la fonction cathartique : sanctifiée par l'amour et sacrifiée, elle est pleurée par le spectateur qui, bonne conscience et soulagement, retrouve l'ordre bourgeois et pourra en secret continuer à cultiver la petite fleur bleue.

Les autres pièces de Dumas fils (1824-1895), accompagnées de longues préfaces, *Diane de Lys* (1853), *Le Demi-Monde* (1855), *L'Ami des femmes* (1864), *Les Idées de M^me^ Aubray* (1867), vingt-cinq pièces qu'on ne rejoue plus depuis longtemps, sont d'un bon constructeur qui se veut observateur moins du cœur humain que de la société de son temps, si différente de la nôtre qu'on a peine maintenant à s'intéresser aux « problèmes » et cas de conscience de ces êtres le plus souvent oisifs.

Dumas fils a eu de nombreux émules qui ont fleuri les scènes du Boulevard et de la Comédie-Française de drames et comédies, pièces presque toujours bien faites et qui à cet égard méritent d'être lues. Victorien Sardou (1831-1908), qui connaîtra des triomphes sous la troisième République (*Madame Sans-Gêne*), illustre la fièvre de spéculations caractéristiques de l'époque dans *La Famille Benoiton* (1865) : toute la famille est en proie à cette fièvre, même le benjamin, Fanfan, qui, à sept ans, spécule

sur les timbres avec ses petits camarades. Réservons une place particulière à Emile Augier (1820-1889), moins pour les drames où il fait la satire de la bourgeoisie d'argent et du cléricalisme (*Le Fils de Giboyer,* 1862) que pour la comédie qu'il a donnée en collaboration avec Jules Sandeau en 1854 : *Le Gendre de M. Poirier,* laquelle est restée au répertoire de la Comédie-Française. M. Poirier, négociant en retraite, a marié sa fille au marquis Gaston de Presles. Grâce à ce riche beau-père, Gaston peut mener la vie à grandes guides : « Modeste et nourrissant comme tous les arbres à fruit — dit-il à un ami —, il était né pour vivre en espalier. Toute son ambition était de fournir aux desserts d'un gentilhomme : ses vœux sont exaucés. » Ce cynique bonheur est troublé. Finalement, Gaston se repent et demande une place dans les bureaux de l'associé de Poirier. Là-dessus, Poirier à son gendre : « [...] Voilà des sentiments véritablement libéraux. Vous étiez digne d'être un bourgeois ; nous pouvons nous entendre. »

De la littérature de consommation bourgeoise il est difficile de distinguer la littérature de consommation populaire. Le frère de Désiré Nisard, académique gardien du classicisme refroidi, Charles Nisard (*Histoire des livres populaires ou De la littérature de colportage,* 1854) dénonce la vente sous cette forme de romans de Voltaire, Diderot, Crébillon fils, Pigault-Lebrun, Paul de Kock, Sue, Sand, Hugo : « Tous ces romans [...] surchargés d'*illustrations* dont quelques-unes le disputent en obscénité au texte même, sont débités au prix de quatre sous la feuille. » On voit reparaître à peu près les auteurs déjà cités. Ce sont lectures d'employés et de grisettes, non d'hommes et de femmes du peuple. Encore faut-il de la mauvaise foi pour prêter aux citadins les plus humbles ces lectures pleines d'allusions. Gilland, serrurier, publie en 1849 *Les Conteurs ouvriers,* volume préfacé par George

Sand ; il y raconte son apprentissage à Paris et rapporte qu'il achetait « ces petits livres à six sous que l'on voit étalés sur les ponts et sur les murailles » : des abrégés de *Robinson,* de *Télémaque,* de *Paul et Virginie,* une vie de Bayard, *Estelle et Némorin,* la bergerie de Florian, des histoires de brigands et « nombre d'autres histoires fort peu édifiantes, même obscènes ». « Un jour j'ouvris Jean-Jacques et je fus tout à fait sauvé. »

On voit qu'il y a peu de littérature populaire authentique. En général, cette littérature est une dégradation de la littérature cultivée, édifiante ou libertine. Et de toute la production de cette époque c'est la partie la moins bien conservée ; la consommation l'a détruite. Quant aux paysans, ravitaillés par les colporteurs, ils lisent des brochures comparables aux livrets de la Bibliothèque Bleue du siècle passé : *Geneviève de Brabant, Jean de Calais, Le Bonhomme Misère,* des « biographies » de Gargantua et du Juif errant, des romans de M^me^ de Genlis ou de Ducray-Duminil. Quelques compagnons du tour de France vont jusqu'à des textes ardus : Agricol Perdiguier (qui a inspiré à George Sand *Le Compagnon du tour de France*) lit Bossuet et Montesquieu.

Les bibliothèques publiques sont peu nombreuses, peu fournies et mal achalandées. L'instruction du peuple ne peut guère passer par elles. Pour remédier à la carence administrative, il faut compter sur des initiatives privées. La France a pris, par rapport à l'Angleterre, un grand retard, non sans conséquence sur le développement intellectuel de la nation.

L'enseignement

La « consommation » littéraire est conditionnée avant tout par l'évolution de l'enseignement.

Malgré une ordonnance de février 1816 décrétant

l'ouverture d'une école primaire dans chaque commune, on estime qu'en 1819, sur 25 millions de Français adultes, 15 millions ne savaient ni lire ni écrire, et le nombre des écoles primaires, qui est de 28 000 en 1821, n'est encore que de 30 000 en 1829. En outre, le gouvernement de la Restauration, craignant la diffusion des idées subversives, supprima un grand nombre de lycées, d'athénées et d'instituts, qui dispensaient un enseignement parallèle, et combattit l'enseignement mutuel, qui travaillait à l'alphabétisation des adultes.

C'est sous la monarchie de Juillet que se situe le grand effort en faveur de l'enseignement primaire. A la suite de la loi Guizot (1833), 2 275 écoles nouvelles sont ouvertes en 1834, ainsi que 15 écoles normales, venant s'ajouter aux 47 déjà existantes. Le nombre des conscrits analphabètes passe de 60 % en 1830 à 40 % en 1860. Mais il faut souligner que ce véritable bond en avant ne concerne que l'école primaire, et que celle-ci donne une formation ne permettant d'apprécier ni les finesses de l'expression ni les arrière-plans culturels qui caractérisent les œuvres proprement littéraires.

L'enseignement secondaire demeure, jusqu'au second Empire, essentiellement classique et rhétorique, fondé sur le latin, sur l'amplification oratoire et sur l'étude de textes propres à former le sens moral : « L'enseignement prépare les notables à leur situation future. Du latin, on passe au droit, de la rhétorique aux propos de salon, aux discours des conseils généraux, à la vie politique [...]. Enseignement de classe par son recrutement, l'enseignement secondaire l'est aussi par son objectif : former les classes dirigeantes en tant que telles » (A. Prost). Son coût rend d'ailleurs cet enseignement inabordable aux familles peu fortunées : en 1842, la pension dans un collège royal revient en moyenne à 700 francs par an, alors qu'un instituteur ne touche pas 500 francs.

Sous le second Empire se manifeste une tendance novatrice, qui vise à introduire plus de sciences et de langues vivantes. Hippolyte Fortoul organise, en 1852, une bifurcation après la classe de quatrième : un couloir conduisant au baccalauréat ès lettres, l'autre au baccalauréat ès sciences dont est enfin reconnue l'autonomie. Mais cette ouverture comporte des restrictions qui diminuent la portée de la réforme : les cours communs aux deux sections sont exclusivement littéraires, et il existait, dès avant 1852, un troisième couloir permettant aux candidats aux grandes écoles d'affronter les concours grâce à une formation mathématique de trois années. En supprimant la bifurcation (1864), Victor Duruy manifeste son refus d'identifier la formation de l'esprit et la pratique des humanités. Il complète son œuvre importante en créant un enseignement professionnel et en organisant un enseignement spécial pour les jeunes filles. Enfin il s'intéresse au développement des cours pour adultes et des bibliothèques publiques. Ces deux objectifs sont ceux que se propose d'atteindre la Ligue de l'enseignement, fondée en 1866 par Jean Macé. Elle compte 17 000 adhérents en 1870 et se recrute dans le peuple, mais elle est surtout animée par une fraction de la bourgeoisie libérale, marquée par l'idéal de la franc-maçonnerie et de l'opposition républicaine.

Après Renan et Taine, Robert Minder a réfléchi sur les causes de la défaite de 1870. Il a montré la supériorité de l'enseignement allemand sur le français. Elle est visible partout, notamment dans le supérieur. L'Université très centralisée de Napoléon a éclaté en Facultés sans lien entre elles, sans crédits, sans moyens de recherche et presque sans étudiants. Vers 1860, à Paris, il n'y a par an que cinquante licenciés ès sciences. A la Faculté des lettres de Strasbourg sont donnés cinq cours représentant quatorze heures d'enseignement ; à Bonn, quarante-huit cours représentant cent trente-deux heures. En

sciences, à Strasbourg, six cours, vingt-trois heures ; à Bonn, trente-huit cours, deux cent vingt-trois heures. Ces chiffres figurent dans un rapport de Lavisse au ministre (1867-1868). La renaissance de l'Université française ne date que de 1880 : c'est alors seulement qu'on a tiré la leçon de 1870.

Durant la Restauration et les quinze premières années de la monarchie de Juillet les enseignements secondaire et supérieur restèrent soumis au monopole d'Etat qu'avait instauré le régime totalitaire de Napoléon Ier, le primaire étant libre depuis la loi Guizot (1833). Invoquant le principe de la liberté d'enseignement inscrit dans la charte de 1830 , Montalembert prit la tête des catholiques et, à partir de 1844, attaqua le monopole, qui céda progressivement. Mais la juste revendication eut souvent un effet contraire : dans les diatribes du parti catholique apparaissait la volonté — qui n'était évidemment pas celle de Montalembert, Lacordaire et Ozanam — de substituer un monopole à l'autre. *L'Univers* se déchaîna contre l'enseignement secondaire et supérieur de l'Etat, dénonçant le matérialisme, le spinozisme, l'athéisme des professeurs, parfois nommément désignés. Du haut de leurs chaires du Collège de France, transformées en tribunes aux harangues, Michelet et Quinet notamment répondirent avec autant de violence et de mauvaise foi. Conséquence littéraire : *Des jésuites,* pamphlet qui en 1843 reproduit les « cours » des professeurs Michelet et Quinet improvisés en 1842-1843. Le Père de Ravignan répondit avec fermeté et sérénité : *De l'existence et de l'institut des jésuites* ; il expliquait à qui voulait bien l'entendre ce qu'étaient les *Exercices spirituels* de saint Ignace. On peut préférer la réponse. C'est seulement sous la République conservatrice que, par la loi Falloux (15 mars 1850), fut complètement acquise la liberté de l'enseignement secondaire. De 1843 à 1854 l'enseignement

privé double ses effectifs, puis il croît au même rythme que les lycées. En 1865 il prend une avance réelle. On peut penser que les notables qui confiaient volontiers par indifférence religieuse leurs enfants à l'enseignement public sous la monarchie de Juillet eurent recours de plus en plus à l'enseignement privé dans la mesure où, sous l'Empire, se développait dans les lycées et collèges une pensée « socialiste » et anticléricale. L'enseignement supérieur restera le monopole de l'Etat jusqu'en 1875, ce qui permit à une partie des catholiques d'estimer qu'on ne leur avait rien donné puisqu'on ne leur donnait qu'une partie de ce qu'ils exigeaient.

L'artiste et le monde bourgeois

SITUATION ÉCONOMIQUE ET SOCIALE DES ÉCRIVAINS

Dans un monde qui évolue économiquement, socialement, politiquement, la condition des écrivains ne peut plus être ce qu'elle était au moment où les facteurs que nous avons passés en revue n'avaient pas encore fait sentir leur influence. Ce monde en face duquel ils vont réagir, qu'ils vont juger ou essayer de transformer, ils en font tout d'abord partie. Pour bien comprendre ce qu'ils disent, il faut savoir *d'où* ils le disent, en fonction de quelle situation, à travers quelles catégories mentales déterminées par la classe ou le milieu auxquels ils appartiennent.

Nous ne disposons malheureusement encore que d'études incomplètes et fragmentaires permettant de situer les écrivains romantiques dans la hiérarchie des fortunes et le système des rapports de production. Une chose paraît certaine : aucun d'eux n'a disposé, du fait de sa famille, de revenus suffisants pour mener sans le secours de sa plume une existence conforme au train de vie de la bonne bourgeoi-

sie ou de la petite aristocratie, à laquelle ils appartenaient tous. Certes, il y a quelques différences entre la situation de Balzac, qui aborde la vie littéraire avec l'infime pension que lui versent ses parents, et bientôt des dettes dues à la mauvaise gestion de son imprimerie, ou celle de Victor Hugo qui au moment de ses fiançailles (avril 1822) ne possède littéralement pas un sou, et celle de George Sand, qui, lorsqu'elle s'installe à Paris après s'être séparée de son mari, reçoit une pension annuelle de 3 000 F (environ 36 000 F actuels[1]), mais même dans ce dernier cas c'est la gêne, sinon la misère. Par la suite, des héritages viendront apporter à certains d'entre eux des apparences de fortune, mais les ressources qu'ils en tireront représenteront peu de chose dans l'ensemble de leurs revenus... et/ou de leurs dettes.

Les générations parvenant à l'âge adulte en 1820 et en 1830 sont donc les premières, dans l'histoire des lettres françaises, où tous les écrivains marquants vivent réellement de leur plume (c'est-à-dire non pas de gratifications ou de pensions, mais du produit de la vente de leurs ouvrages), et cela non par choix et par goût de l'indépendance, comme il arrivait exceptionnellement dans les générations précédentes, mais par suite des contraintes de leur situation sociale et des possibilités nouvelles offertes à la diffusion de la pensée.

Les gains des auteurs varient beaucoup avec la nature des œuvres publiées et surtout avec leur notoriété. Pour acquérir la stature ou la surface permettant de dominer le marché, le succès au théâtre est un des moyens les plus efficaces. Un coup d'œil sur les finances de Victor Hugo va nous en convaincre. Jusqu'à la première représentation

1. En multipliant par 12, on obtient *très approximativement* l'équivalent en francs actuels.

d'*Hernani*, il n'a retiré d'aucune des œuvres qu'il a publiées (*Odes, Nouvelles Odes, Odes et Ballades, Cromwell, Orientales, Bug Jargal, Han d'Islande*), de gains supérieurs à 3 000 F. Le manuscrit d'*Hernani* est vendu au libraire Mame 15 000 F (encore s'agit-il de la troisième édition), à quoi s'ajoutent les droits d'auteur sur les 39 représentations, qui s'échelonnent entre 180 F et 600 F par soirée. Les pièces suivantes sont d'un moindre rapport, mais l'éditeur Renduel n'en rachète pas moins l'ensemble de son théâtre (auquel s'ajoute, il est vrai, *Notre-Dame de Paris*) pour la coquette somme de 60 000 F.

Les forfaits, en vertu desquels un auteur accorde à un éditeur l'exclusivité de son œuvre passée ou à venir, sont (avec le prix élevé des livres, qui permet pour des tirages de mille, deux mille ou trois mille exemplaires des droits d'auteur inimaginables de nos jours) la cause principale des profits importants réalisés par les auteurs en vogue à partir de 1830. En 1838, Delloye promet à Victor Hugo 250 000 F, dont 100 000 au comptant pour la réimpression de ses œuvres déjà parues. En 1845, Lamartine discute avec Béthune un contrat encore plus avantageux : 350 000 F pour l'exclusivité de ses œuvres complètes à partir de 1849, plus une rente viagère de 8 000 F par an, plus le produit de l'*Histoire des Girondins*, encore à écrire, et estimé à 240 000 F. L'étude des contrats passés par Balzac ou par Chateaubriand conduirait à des chiffres tout à fait analogues. Mais pour bénéficier de ces avantages il faut avoir un nom, c'est-à-dire un vaste public dépassant de loin le cercle de la bourgeoisie lettrée, tant il est vrai que, dans ce domaine comme dans les autres, on ne prête qu'aux riches. Le développement de la presse à bon marché (voir p. 33), accentue encore le phénomène.

Sous l'Empire, un petit fonctionnaire parisien touche 2 000 F par an ; un professeur à la Sorbonne, 12 000. La comtesse de Ségur, qui connaît les forts

tirages, parvient facilement à 3000 F par volume. L'auteur de *Madame Bovary* reçoit 800 F pour 6750 exemplaires ; comme le procès rendit le livre assez célèbre, 30000 exemplaires étaient vendus cinq ans après la publication ; l'éditeur, Michel Lévy, offrit à Flaubert une prime de 500 F. *Salammbô* profita de la réputation de *Bovary :* 10000 F pour une durée d'exploitation de dix ans. *L'Education sentimentale* tirée à 3000 exemplaires valut à Flaubert 16000 F. La poésie est évidemment moins bien payée. Seul Hugo connaît les grands tirages : *Les Contemplations* (1856) sont tirées à 2500 exemplaires à Paris ; à 3000 à Bruxelles ; 3000 encore pour la deuxième édition, après quelques semaines. La première série de *La Légende des siècles* (1859) : 6000 à Paris et 3000 à Bruxelles. La première édition des *Fleurs du Mal* est tirée à 1100 exemplaires, chiffre assez important pour la poésie et qui prouve l'amicale estime où l'éditeur, Poulet-Malassis, tenait Baudelaire. Celui-ci touche un huitième du prix de catalogue, soit 25 centimes ; en tout 275 F. Pour la deuxième édition : 300 F, correspondant à 1500 exemplaires. C'est nettement moins que ce que reçoit le traducteur de Poe à qui Michel Lévy versait un douzième de 2 F, prix de l'exemplaire. Or les *Histoires extraordinaires,* tirées à 1500 exemplaires en 1856, connaissent d'autres tirages ou rééditions dès 1856, en 1857, 1862, 1864. Avec les cinq volumes de ses traductions Baudelaire était assuré d'une petite rente. Mais, traqué par ses créanciers, il est obligé en 1863 d'en céder à Lévy la propriété complète pour 2000 F. Après sa mort les œuvres proprement dites sont acquises par Lévy pour 1750 F. Jusqu'en 1917, date à laquelle les œuvres de Baudelaire, traductions comprises, tombent dans le domaine public, les éditions Lévy exploitèrent donc l'ensemble sans avoir de droits d'auteur à payer.

Cependant, la propriété littéraire et artistique

était peu à peu reconnue. Les droits à verser aux héritiers sont limités à dix ans par la Convention, puis à vingt ans (1810), trente ans (1854), cinquante ans (1866). Il faut reconnaître dans cette protection accordée aux héritiers l'effet de la patiente action de deux sociétés : celle des Auteurs et compositeurs dramatiques, créée en 1829 à l'initiative de Scribe — l'un des écrivains qui gagnent le mieux leur vie (jusqu'à 50 000 F par an) —, et celle des Gens de lettres, créée en 1838 par Louis Desnoyers sur une proposition de Balzac, qui en sera, ainsi que Hugo, l'un des présidents.

INTÉGRATION

L'alternative pour les écrivains est simple, vue de loin : ils s'intègrent à la société bourgeoise et adoptent son code ou ils se placent en marge de cette société parfois en constituant une société marginale (ainsi des saints-simoniens), comme on en voit de nos jours.

Le code bourgeois est celui du classicisme, ce mot désignant à la fois les auteurs de l'époque classique et — ce sont les mêmes — les auteurs enseignés dans les classes de l'enseignement secondaire. La notion de classicisme français s'est imposée à la France depuis que Voltaire a publié *Le Siècle de Louis XIV* (1751). Elle est inséparable de celle d'apogée et de modèle. Des quatre sommets qui ont été désignés à l'admiration, l'un est très peu fréquenté : la Renaissance italienne ; un autre, le siècle de Périclès, attire les savants plutôt que les curieux. Mais les siècles d'Auguste et de Louis XIV promettent le salut à ceux qui les hantent. Panckoucke a publié de 1828 à 1838 la « Bibliothèque latine-française » ; Désiré Nisard publie de 1837 à 1847 une collection analogue. Ses *Etudes de mœurs et de critique sur les Poètes latins de la décadence* (1834), rééditées en 1849 et 1867, montrent les tares de la littérature postérieure

au siècle d'Auguste et critiquent Hugo sous les traits du poète Lucain. Nisard encore, dans les quatre volumes de son *Histoire de la littérature française* (1844-1861, 4e éd. en 1867), sacrifie sur l'autel du classicisme le Moyen Age et la littérature moderne sans être plus injuste que la plupart des contemporains. Il entre à l'Académie française en 1850, l'emportant de loin sur Musset. Nisard rime presque avec Ponsard. Celui-ci a marqué sa prédilection pour le classicisme en faisant représenter sa conventionnelle tragédie *Lucrèce* à l'Odéon en 1843. Dix ans après, au même théâtre, il donne une comédie en cinq actes et en vers, *L'Honneur et l'Argent,* qui est un geste de déférence envers la classe dominante de la société : en 1855, il entre à l'Académie. L'Académie et l'Université, celle-ci conduisant parfois à celle-là, sans oublier l'autre Académie, celle des Beaux-Arts, qui règne sur l'Ecole et les Salons annuels, inculquent le bon goût. On a beau savoir depuis Mme de Staël qu'il y a des goûts et que tout est relatif, on n'en affirme pas moins que le bon goût existe et doit être respecté.

De son exil de Guernesey, Hugo lancera en 1864 dans *William Shakespeare* : « Le bon goût est une précaution prise par le bon ordre. » En fait, jusqu'au déclin de la deuxième République il n'avait rompu ni avec l'un ni avec l'autre. On lui avait passé « l'escalier/Dérobé » comme sa liaison avec Mme Biard. A la fin du règne de Louis-Philippe, il était académicien et pair de France, parfois confident du souverain. La caution que la littérature donne à la politique est une tradition française. L'une aide l'autre et réciproquement. Lamartine est député sous la monarchie de Juillet et devient l'un des leaders de l'opposition à Guizot ; en février 1848, il vire au républicanisme et devient le président du gouvernement provisoire. Tous les écrivains ne parviennent pas à de tels honneurs, qui ne sont pas nécessairement rémunérateurs. Chateaubriand et

Lamartine sont morts pauvres. Vigny a voulu être député. Mérimée sera sénateur de l'Empire et intendant des menus plaisirs de la Cour, surtout lorsqu'elle tient ses assises à Compiègne.

Etre ministre ou chef de gouvernement est moins sûr que d'être fonctionnaire au sommet de l'échelle, tout en ayant une activité de journaliste pour compléter le traitement. Nisard l'a prouvé. Et plus encore Victor Cousin, qui a cumulé postes, prébendes et piges. Mais le seul journalisme n'est pas d'un rapport toujours assuré : l'encre ne coule pas à volonté de la plume. Lousteau (*La Muse du département*) se retrouve un jour sans le sou : « il se sentait incapable de recommencer des tours de force littéraires. La librairie dévorée par la contrefaçon payait peu. Les journaux lésinaient avec les talents éreintés, comme les directeurs de théâtre avec les ténors qui baissent d'une note ». Une telle précarité est de notre temps comme du siècle précédent. Cependant, Jules Janin, plume facile et verbeuse, gagne 10 000 F par an au *Journal des Débats*. Prévost-Paradol, d'abord professeur à la Faculté des lettres d'Aix, quitte l'enseignement pour entrer dans le journalisme : aux *Débats* et, anonymement, dans le *Times* il est assuré, à la fin de l'Empire, de 20 000 F ; converti à l'Empire libéral, nommé envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire à Washington, il est promis à une belle fin de carrière, mais il se donne la mort peu de temps après la déclaration de guerre à la Prusse, dans un moment de dépression.

Le *Journal des Débats*, particulièrement sous la monarchie de Juillet, la *Revue des Deux Mondes*, sous tous les régimes, sont des assurances de communication aisée avec le grand public et comme des antichambres de l'Académie française. A la préparation aux honneurs il faut joindre les salons, même s'ils sont frondeurs, comme celui de la princesse Mathilde, cousine de l'empereur Napoléon III,

ou hostiles, comme celui de la comtesse d'Agoult qui reçoit l'opposition intellectuelle et politique.

L'époque est intermédiaire entre le mécénat privé, parfois princier, et le mécénat d'Etat. Des écrivains sont nommés à des postes qui sont en fait des sinécures. On fait entrevoir à Lousteau la possibilité d'être « bibliothécaire à un ministère où il n'y aura pas de livre » (*La Muse du département*). Nodier, bien qu'il aime les livres, est bibliothécaire de l'Arsenal. Musset aura un poste analogue au ministère de l'Intérieur. Théophile Gautier chez la princesse Mathilde. Autre combattant de la bataille d'*Hernani*, et bien plus rougeoyant, Pétrus Borel devient inspecteur de la colonisation à Mostaganem, où on lui reproche ses excès de zèle et d'honnêteté. L'aide aux écrivains se manifeste sous une autre forme : les indemnités littéraires. Baudelaire, condamné en correctionnelle pour *Les Fleurs du Mal*, n'en reçoit pas moins des subventions, notamment pour ses traductions de Poe.

MARGINALISATION

Si la société des années 1820-1870 voit se multiplier les organes de liaison entre les artistes et le public, qu'en est-il de ceux qui refusent les compromis nécessaires pour avoir accès à ces organes ? Conscients du rejet dont ils sont à la fois les victimes et les artisans, ils tendent à se distinguer de la masse non par leur rôle de guides, mais par leur position de martyrs, qui se mue aisément en celle de témoins accusateurs, sacrifiant leur vie à des valeurs qui sont exactement l'inverse de celles qui ont cours dans la société bourgeoise.

La destinée tragique de Chatterton — et cela explique en partie le succès de la pièce — n'est pas seulement un symbole philosophique : c'est aussi une réalité. Jacques-Imbert Galloix, Hégésippe Moreau, Aloysius Bertrand meurent de misère à

Paris, après avoir vainement essayé de se faire une place dans le monde littéraire. Alphonse Rabbe se donne la mort en 1828, en justifiant sa décision dans un livre qui sera publié sept ans plus tard, l'*Album d'un pessimiste*. En 1832, le poète Escousse imite son geste, en compagnie de son ami Le Braz, et il laisse cette note, à l'intention des journaux : « Escousse s'est tué parce qu'il ne se sentait pas à sa place ici-bas, parce que la force lui manquait à chaque pas qu'il faisait en avant ou en arrière ; parce que l'amour de la gloire ne dominait pas assez son âme, si âme il y a. » Pour les artistes que la société rejette, la malédiction dont ils sont l'objet devient alors un prestige supplémentaire. Au Petit Cénacle comme dans la bohème de la rue du Doyenné, l'anathème contre le bourgeois est un cri de ralliement, un signe de reconnaissance. Non seulement l'anathème, mais la pratique de tout ce qui peut le déconcerter, le choquer ou le faire fuir.

On conçoit facilement les dangers d'un tel état d'esprit. Trop nombreux furent ceux qui considérèrent leur échec comme un brevet de génie ou qui pensèrent que l'excentricité vestimentaire suffisait à les sacrer poètes. Pourtant, le phénomène a de quoi faire réfléchir. Le prestige que revêt le nom même d'artiste a certes quelque chose de comique : « Portez-vous des pantoufles grecques ? *Artiste !* s'écrie Roger de Beauvoir. Une épingle avec un Lapithe ou un serpent ? *Artiste !* Montez-vous à cheval en selle arabe ? *Artiste !* » (Préface de *L'Eccellenza,* 1833.) Mais cette valorisation, par des jeunes gens issus de la bourgeoisie, d'une situation qui est un défi à la loi de l'accumulation et du profit, est significative d'un malaise que Jean-Paul Sartre a remarquablement analysé à propos du jeune Flaubert. Dans une classe dont les membres, à moins d'appartenir à la petite élite dirigeante, ne se sentent ni productifs ni responsables de leur destin, l'art devient un moyen de récupérer son identité en se situant idéalement en

dehors des mécanismes économiques qui laminent les nouvelles générations et les condamnent à l'anonymat des tâches subalternes.

C'est pourquoi il est permis de prendre au sérieux la protestation émanant de cercles quelque peu marginaux dont on trouvera plus loin des témoignages (voir p. 128). Que le républicanisme des bousingos n'ait été ni de bon aloi ni, souvent, de très longue durée, importe moins que le désir qu'ils ont eu d'édifier, dans les limites d'un clan animé par la ferveur artistique, une sorte de contre-société où les valeurs du monde réel n'ont pas cours.

Si les membres de la « bohème » ne collaborent qu'occasionnellement à la grande presse, la multiplication, sous la monarchie de Juillet et la seconde République, de journaux à faible tirage et souvent éphémères leur donne cependant la possibilité de s'exprimer. Il n'est pas rare de trouver leur signature dans une revue luxueuse, *L'Artiste,* ou dans des journaux satiriques tels que *Le Corsaire-Satan.* C'est là que Baudelaire fait ses débuts de journaliste. Les restrictions apportées sous le second Empire à la liberté de la presse achèvent de les couper du public. La plupart d'entre eux rentrent dans le rang ou s'enfoncent dans le silence. La bohème prend alors un nouveau visage, celui que Henry Murger lui avait donné, en 1846-1848, dans une série d'articles publiés par *Le Corsaire-Satan.* Le succès remporté par la publication en volume de ces *Scènes de la vie de bohème* en 1851 est à proportion de l'affadissement de l'image. La révolte, la revendication sociale, le sentiment d'élection ont cédé la place à un médiocre attendrissement sur les difficultés de la vie et sur les joies simples de ceux que Murger appellera, dans un autre roman, « les buveurs d'eau ». Vie de bohème et révolte se trouvent cependant encore réunies dans la jeunesse de Jules Vallès, mais c'est dans les groupes clandestins de conspirateurs politiques et non dans les cénacles d'artistes que le

futur auteur de *L'Etudiant* et de *L'Insurgé* exprime son refus de l'ordre impérial.

Le dandysme constitue une autre forme, en quelque sorte symétrique, de marginalité permettant de se désolidariser d'un monde où l'on risque de perdre son identité. C'est l'attitude qu'adoptent, à partir de 1820 environ, un certain nombre de jeunes gens fortunés, qui renouent avec la tradition des petits-maîtres, des roués et des muscadins du XVIII[e] siècle en s'inspirant largement du modèle offert au début du XIX[e] par les dandies anglais. La recherche vestimentaire, qui fit la célébrité de Brummell, n'est qu'un des traits de l'art de vivre qu'adopte le dandy français : celui-ci consiste à affirmer son dédain envers les valeurs bourgeoises non par l'excentricité ou la bravade, comme les bousingos, mais par un raffinement coûteux, une désinvolture distinguée, et une impertinence de bon ton. Cette affectation d'élégance et de détachement inclut un profond désintérêt quant à la politique.

Rares sont les écrivains qui ont eu les moyens de faire partie de ce milieu, dont le Jockey Club représente le saint des saints. Parmi ceux qui nous intéressent, seul Alfred de Musset y touche d'assez près, grâce à son ami Alfred Tattet, qui en est l'un des piliers. Mais le dandysme n'est pas seulement un mode de vie réservé à certains enfants chéris de la fortune, c'est aussi un idéal et une tournure d'esprit qu'il n'en coûte rien d'adopter, et c'est surtout par là qu'il intéresse la littérature. Idéal caressé par Balzac, dans la mesure où celui-ci projette sa volonté de puissance et son appétit de réussite dans ces authentiques dandies que sont les « corsaires aux gants jaunes » de la comédie humaine : Henri de Marsay, Maxime de Trailles, La Palférine. Idéal incarné, surtout, par Alfred de Musset, avec son affectation d'impassibilité, les allures qu'il se donne d'être revenu de tout, l'importance qu'il accorde aux

frivolités de l'existence, aux divertissements mondains, aux soupers arrosés de champagne.

La génération suivante, celle de Baudelaire et de Barbey d'Aurevilly, tout en conservant l'attachement à l'élégance vestimentaire et au raffinement du goût, fait du dandysme une sorte de code de morale exigeant et quasi ascétique, qui commande de dissimuler ses mouvements naturels et de vivre dans un perpétuel état d'auto-observation, et qui fait du paradoxe une arme contre la multitude et le signe de reconnaissance d'une aristocratie de l'esprit.

Cloisonnements et décloisonnements

PARIS ET LA PROVINCE

Le centralisme français est un fait généralement et vainement dénoncé, depuis la Révolution et l'Empire. Les départements, en morcelant le territoire national, ont perdu la faible autonomie qu'avaient les provinces de l'Ancien Régime. Diviser pour régner, la formule vaut pour cette nouvelle structure du pays. Comment, toutes les décisions étant prises à Paris, une loi, une langue uniques valant pour la France entière, les départements, souvent composés de parties hétérogènes, pourraient-ils conserver des traits et des usages particuliers, originaux ?

Pourtant, jusqu'à l'établissement de la troisième République, le folklore (mot qui n'apparaîtra réellement qu'à la fin du siècle) est bien vivant encore, us, coutumes et dialectes. Le romantisme, en tant qu'il s'est voulu ressourcement aux origines et valorisation du primitivisme, allait dans le sens d'une conservation, d'un sauvetage de ces patrimoines (voir pp. 116-119).

En Bretagne, où la langue s'est bien conservée, le *Barzas-Breiz* d'Hersart de La Villemarqué (1839), *Telen Arvor* (*La Harpe d'Armorique,* 1844) d'Auguste Brizeux et, du même, une épopée rustique en français, *Les Bretons* (1845), témoignent de la

vigueur de la tradition. Les deux premiers recueils sont accompagnés de la traduction française. En Wallonie, région qui a partiellement échappé à l'influence française, Bailleux et Dejardin publient un *Choix de chansons et poésies wallonnes* (1844).

Parallèlement, on voit paraître des études sur les dialectes, en particulier sur le picard et le wallon, ainsi que des dictionnaires. En 1856 est fondée la Société de langue et de littérature wallonnes, bien vivante aujourd'hui.

La Provence avait déjà commencé sa renaissance sur la voie ouverte par François Raynouard (1761-1836), qui avait réhabilité les troubadours et leur langue. Dès 1847 Joseph Roumanille (1818-1891) publie, mais à Paris, *Li Margarideto,* en provençal, sans traduction. En 1852, à Avignon cette fois, Roumanille publie un recueil, *Li Prouvençalo,* de poésies dues notamment à lui-même et à Mistral (1830-1914) ; le volume contient un glossaire qui permet de lire ou de deviner à qui ne connaît pas la langue. La préface est de Saint-René Taillandier, un des premiers comparatistes, qui rattache cette renaissance au mouvement général des nationalités en Europe. Le 21 mai 1854, jour de la Sainte-Estelle, est créé le Félibrige à Font-Ségugne : parmi les sept félibres, outre Mistral et Roumanille, Aubanel. *Mirèio* paraîtra en 1859 à Avignon, accompagné de la traduction en regard, ce qui permet au Provençal de passer la frontière de sa province, à *Mireille* de gagner la capitale. Lamartine consacre au « nouvel Homère » un entretien du *Cours familier de littérature.* Mistral devient la coqueluche de Paris. La France grâce à lui trouvait une épopée rustique, moins *L'Iliade* que *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode et les *Géorgiques* de Virgile, assortie d'une note qui évoque *Roméo et Juliette.* Un grand poème bucolique, élégiaque, peignant la société patriarcale aux mœurs rudes et saines, avec ses pâtres, ses laboureurs, dans un paysage de mûriers, d'oliviers,

de champs de blé, l'antique Provence avant que le progrès ne l'atteigne. Mireille en mourant incarne la Provence traditionnelle qui va partiellement disparaître. La première édition était accompagnée d'un commentaire agressif en français où était attaquée la langue des Franchimands, langue « gourmée, empesée à l'étiquette des cours, façonnée avant tout à l'usage des classes élevées [...], antipathique aux libres allures, au caractère bouillant, aux mœurs agrestes, à la parole vive et imagée des Provençaux », langue qui empêche la France du Nord d'avoir son poème épique. C'était se borner à la conception figée de l'épopée en vers, oublier les *Mémoires d'outre-tombe,* ne prévoir ni *Les Misérables,* ni *Germinal.*

Après *Mirèio* l'œuvre de Mistral se développe en deux directions : un travail considérable de lexicologie qui aboutira en 1886 au *Trésor du Félibrige* et de grands poèmes. *Calendau* (1867) met en scène un intrépide pêcheur de Cassis qui va conquérir le cœur de la dernière descendante de la famille princière des Baux et par là même reconquérir sa patrie. Plus tard, dans *Le Poème du Rhône* (1897), Mistral ressuscitera Guillaume d'Orange. Autant d'efforts pour faire revivre la Provence, ce qui signifie qu'elle a vécu.

Les autres fondateurs du Félibrige n'ont pas eu la chance de Mistral. Il faut le regretter particulièrement pour Théodore Aubanel (1829-1886), qui est sans doute le lyrique le plus doué de cette Pléiade : *La Miougrano entreduberto* (*La Grenade entr'ouverte*) parut à Avignon en 1860, accompagnée de la traduction de ces poèmes d'amour, où l'on voit les tentations de la chair déchirer de remords le cœur d'un chrétien. Albert Thibaudet désignait dans *Les Fleurs du Mal* et *Mirèio* les deux extrêmes de l'amplitude poétique à cette époque. L'opposition est peut-être plus éclatante entre les *Fleurs* et la *Grenade,* entre l'homme de la grande cité moderne

et l'homme de la civilisation traditionnelle, tous deux de sang chrétien.

A l'écart du Félibrige et même en hostilité avec lui, Victor Gelu (1806-1885) est le poète de la révolte populaire, le poète de Marseille, ville cosmopolite qui s'industrialise et où la langue provençale se corrompt. Ses *Chansons provençales et françaises* (1840 et 1856) contiennent des satires et des poèmes émouvants (*La Veuve Mègi,* cri déchirant d'une mère qui a perdu cinq enfants sur sept et à qui le recrutement arrache le cadet). Gelu se dressait à la fois contre l'instruction française imposée par le pouvoir central et contre l'uniformisation du provençal à laquelle procédait le Félibrige naissant. Ses héros parlent « le bon, le large, le grenu provençal », celui des « parias » de sa ville natale. Mistral, après la mort de Gelu, saluera en lui un poète « véritablement populaire ».

Avec la Bretagne c'est la Provence qui a protesté le plus fortement contre la tyrannie du centralisme parisien. Elles avaient été précédées par les timides essais de Jasmin (1798-1864), le perruquier d'Agen, dont les gazouillantes *Papillotos* (1836) contenaient des échos des romances sentimentales de la Restauration et des chansons de Béranger. Ce Gascon contribua à relever l'occitan, notamment en l'épurant de ses gallicismes. Plus au sud, l'Ariégeois Napoléon Peyrat (1809-1881), qui se fit connaître sous le pseudonyme de Napol le Pyrénéen, notamment de Baudelaire et de ses amis, fait passer dans son poème *Roland* la Liberté, non pas celle qui monta en 1830 sur les barricades parisiennes, mais celle des Cathares et des Languedociens (à ne pas confondre avec les Gascons !) supprimée par Simon de Montfort : c'est à ce misérable, dit-il, « que nous devons de parler l'âpre jargon picard ».

De Peyrat sont issus quelques poètes de la renaissance languedocienne, qui n'a pas eu la chance d'avoir un Mistral et qui serait tentée d'en vouloir à

la provençale d'avoir attiré tous les regards. Louis-Xavier de Ricard (1843-1911) appartient à ce groupe, qui retrouvera le Félibrige dans la grande idée latine. Mais Mistral et ses amis seront tentés par le séparatisme et le monarchisme, tandis que les Languedociens sont républicains. Nommer Ricard, c'est indiquer combien est complexe cette évolution des années qui précèdent 1870. Ricard a dirigé la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*. En 1865 il fonde *L'Art*. La renaissance occitane, l'aurait-on crue si proche et du Parnasse (voir p. 216) et du progressisme ?

LES RELATIONS AVEC L'ÉTRANGER

Le XVIII[e] siècle français s'était surtout nourri de l'Angleterre : idées (tolérance), poésie de la nuit et des tombeaux, découverte de Shakespeare. Après 1770, l'Allemagne (*Werther*) fait son apparition. L'émigration, les guerres de l'Empire, les occupations de territoires par les troupes françaises allaient accélérer les échanges. Des échanges bien nécessaires, puisque, à l'exception des tenants d'un classicisme absolu, la plupart des Français constatent l'épuisement de leur littérature, obligée de répéter les chefs-d'œuvre affadis par l'imitation. Une partie de la fausse querelle du romantisme repose sur cette constatation, faite par le groupe de Coppet, plus tard par Stendhal et par les rédacteurs du *Globe*. Une autre partie, de la conformité que la littérature doit avoir avec la société, de la modernisation des sujets : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? » Vers si fameux qu'on en ignore souvent l'auteur, qui est tout le monde.

De l'Allemagne (1814) avait offert aux Français les richesses — idées et œuvres — d'outre-Rhin, à l'exception de la grande floraison romantique. Mais c'est de l'Italie du Nord occupée par les Autrichiens que vint la première impulsion importante, consé-

quence des plaidoyers de M^me^ de Staël en faveur de la liberté, seule capable, selon elle, de donner naissance à une grande littérature. Ailleurs qu'en France et en Angleterre, le romantisme est lié à la prise de conscience du nationalisme qui exige la liberté. On verra (p. 202) quel secours, par Fauriel et Stendhal, viendra des libéraux milanais aux Français qui voulaient rénover la scène francaise.

L'horizon des Français s'élargit considérablement, et bien au-delà de l'Europe. Mais les pays voisins sont privilégiés. Avec l'Italie, l'Angleterre. Shakespeare est présenté à Paris en 1827 par une troupe anglaise qui compte Kean et Harriet Smithson, dont Berlioz s'éprend. Vigny, qui connaît bien l'anglais, adapte *Othello* : *Le More de Venise* est créé à la Comédie-Française en octobre 1829 sous la forme d'une tragédie en cinq actes, écrite en alexandrins quelque peu assouplis mais qui se succèdent selon la règle de la tragédie classique. Vigny a cherché et trouvé un compromis entre la fidélité à l'original et la tradition. Les unités de lieu et de temps ne sont pas respectées. Desdemona, ainsi nommée, chante la chanson du saule ; Othello l'étouffe avec un oreiller, puis se poignarde sur la scène. Le mouchoir lui-même, ce fatal mouchoir qu'elle a perdu, est nommé, mais il n'est pas « *spotted with strawberries* ». M^lle^ Mars, tout simple qu'il était, n'en voulait pas : elle le jugeait indécent ; elle l'accepta enfin. Ce ne fut pas un succès. Une dizaine d'années plus tard, la Comédie revint à l'insipide *Othello* de Ducis, qui datait de la Terreur et... du classicisme (Desdemona s'y appelait Hédelmone). Vigny était allé un peu au-delà de ce qui était permis. Jeune et amoureux (mais pas de Mars — de Marie Dorval), il avait écrit une belle tragédie qui peut être comparée aux pièces de Schiller : son *More de Venise* est un des noirs fleurons du Sturm und Drang français. Le *Hamlet* de Dumas père et Paul Meurice (1847), en alexandrins, plus tardif, est moins fidèle : l'allusion au rat est

supprimée et le héros survit. François-Victor Hugo s'attelle à la redoutable tâche que Letourneur avait menée à bien avec ses moyens : traduire en prose toute l'œuvre ; dix-huit volumes (1859-1866) auxquels le père donne une gigantesque et éclatante préface en 1864, l'année du tricentenaire de la naissance : *William Shakespeare,* où il se portraiture sous le masque de celui qu'il célèbre.

Aux noms de Shakespeare, d'Edward Young, auteur des *Nuits,* de Thomas Gray, que l'*Elegy written in a country churchyard* a aussi rendu célèbre depuis la fin du XVIII[e] siècle, s'ajoutent d'abord, sous la Restauration, ceux de Byron, de Thomas Moore, auteur de poésies élégiaques et de chansons, de Walter Scott et de Fenimore Cooper (la littérature américaine n'est pas alors distinguée de l'anglaise). Byron, Scott, Cooper ont droit à une ou à des traductions de leurs œuvres complètes. Et il n'est que de penser au *Dernier chant du Pèlerinage de Childe Harold,* écrit par Lamartine, à l'influence des romans historiques de Walter Scott sur *Notre-Dame de Paris,* à celle de Cooper sur Balzac et Eugène Sue qui transforment Paris en une dangereuse savane, pour indiquer les ressources que notre littérature a trouvées dans leurs œuvres. Wordsworth, Coleridge, Keats, Shelley sont moins connus, mais le premier et les autres lakistes ont un admirateur en la personne du poète Sainte-Beuve qui a découvert en eux une veine de poésie intimiste. Thomas De Quincey sera à peu près ignoré jusqu'à la géniale adaptation par Baudelaire des *Confessions of an English Opium-Eater* dans *Les Paradis artificiels* (1860). Dickens est apparu en France dès 1838 : la traduction de ses romans suit rapidement leur publication en Angleterre ; elle cautionne un des aspects du réalisme. Au profit de celui-ci encore, la révélation, tardive, de George Eliot.

La reconnaissance de la littérature anglaise comme un ensemble imposant et cohérent sera due

aux quatre volumes d'Hippolyte Taine : *Histoire de la littérature anglaise* (1863-1864), suivi d'un cinquième consacré à la littérature contemporaine (3e éd., 1873-1874) : Dickens, Thackeray, Macaulay, Carlyle, Stuart Mill, Tennyson. C'est un « De l'Angleterre », et qui sera lu comme tel dans les dix éditions qui se sont succédé jusqu'au-delà de 1900. En effet, Taine applique à la littérature sa triade déterministe : race, milieu, moment, par laquelle il explique les œuvres. De la sorte il présente des tableaux de la Grande-Bretagne en suivant l'évolution de son histoire.

L'Allemagne, depuis l'ouvrage de Mme de Staël, fascine les Français, à leur en faire perdre leur lucidité ; ce que J.-M. Carré a appelé le « mirage allemand ». Ils l'aiment d'autant plus qu'ils n'en connaissent pas la langue. Quand Sadowa (1866) leur dessille les yeux, en leur montrant la puissance militaire, et donc industrielle, de la Prusse, il est trop tard. L'Allemagne, dont ils distinguaient mal les éléments composants, était pour eux la contrée où florissaient la philosophie et la science, la liberté et la musique, la religion et l'amour pur, le rêve et le merveilleux. C'était « la bonne et savante Allemagne » (Michelet), « notre mère à tous » (Nerval). Un autre *De l'Allemagne,* celui de Heine (1835), n'avait pu les détromper, leur prouver que leur « teutomanie » (Quinet) était mal fondée. Il est vrai que les œuvres qu'on leur offrait en traduction confirmaient l'image qu'avait imposée Mme de Staël et dont *Le Rhin* de Victor Hugo (1842 et 1845) accentuait quelques traits.

Le premier *Faust* de Goethe connaît deux traductions avant que Nerval donne la sienne (1827). Le second sera mal connu jusqu'à la fin du siècle, quoique, en 1840, Nerval l'ait résumé tout en traduisant l'acte d'Hélène. Bien que traduite en grande partie et complètement par Jacques Porchat de 1860 à 1863, l'œuvre de Goethe compte moins,

surtout au théâtre, que celle de Schiller dont le génie se rapproche quelque peu de celui de Corneille et dont les pièces constituent un moyen terme entre les chefs-d'œuvre classiques et les chefs-d'œuvre « romantiques » de Shakespeare. *Les Brigands,* depuis la fin du XVIII[e] siècle, sont vus comme un drame de l'émancipation, ce qu'ils sont. Les pièces historiques de Schiller encouragent ceux qui veulent traiter sur la scène des sujets nationaux. Le plus grand succès a été réservé à Hoffmann dont l'introducteur, Loève-Veimars, a l'idée géniale d'intituler une partie de l'œuvre : *Contes fantastiques,* en adaptant à ce cadre les œuvres souvent remaniées pour convenir au goût du public. Les *Œuvres complètes* sont publiées de 1830 à 1832. Telle est, jusqu'au milieu du siècle, la vogue d'Hoffmann qu'on en oublie presque l'existence d'un des plus étonnants écrivains allemands : Jean-Paul Richter, dont l'œuvre luxuriante ne peut convenir à ce goût. Aussi ne pénètre-t-elle en France qu'à dose homéopathique. M[me] de Staël a traduit de lui un rêve, qu'elle a intitulé *Le Songe* : le Christ y déplore l'absence de Dieu et fait écho au désespoir des créatures. Ce texte inspire d'angoisse Vigny *(Le Mont des oliviers),* Nerval *(Le Christ aux oliviers),* Michelet, Balzac, Leconte de Lisle, Renan, trois générations à qui ce cruel cauchemar en forme d'apologue fait se poser question : Dieu n'est-il *plus ?* est-il mort ? Dieu n'est-il *pas ?*

On est ici, grâce à la dimension métaphysique, dans un grand domaine de la poésie où nous trouvons Heine qui, dans *De l'Allemagne,* évoque la naissance de l'Homme-Dieu, sa croissance, sa domination, sa décadence, son agonie : « N'entendez-vous pas résonner la clochette ? A genoux !... On porte les sacrements à un Dieu qui se meurt. » Heine poète a trouvé d'excellents traducteurs : Saint-René Taillandier, et Nerval (1848) qui élabore une traduction brute faite par un intermédiaire.

Mais ce poète allemand, qui s'est fixé à Paris en 1831 et y meurt en 1856, est aussi un auteur français ; il y a dans son œuvre une section française dont il a assuré la supervision : outre *De l'Allemagne, De la France* et *Lutèce*. Une langue savoureuse, hardie, à la limite de la faute. La littérature de langue allemande est aussi représentée par le récit villageois (*Dorfgeschichte*), comparable aux œuvres de George Sand : Berthold Auerbach, Gustav Freytag, le Zurichois Gottfried Keller, et un peu par la poésie rustique de Hebel (sud de la Forêt-Noire) que traduit Max Buchon, compatriote et ami de Courbet et lui aussi auteur de poésies rustiques, une des formes du réalisme. Ce qui donne de l'intérêt à l'épopée rustique de Goethe, *Hermann et Dorothée,* mécomprise jusque vers 1860.

La philosophie allemande commence à pénétrer en force dans un pays où l'autorité appartient à Victor Cousin et à ses disciples. Les *Histoires de la philosophie allemande* se succèdent (Barchou de Penhoën, 1836 ; Ch. de Rémusat, 1845 ; J. Willm, 1846-1849). Des œuvres de Schelling et de Hegel sont traduites, mais la France n'est pas encore préparée à accueillir ces fortes pensées. *Kraft und Stoff* de Ludwig Büchner (1855), frère cadet de Georg, traduit en 1863, apporte sa pierre au matérialisme français. Les écrits percutants de Ludwig Feuerbach, traduits en 1865, veulent prouver que la philosophie et la religion, la science et la foi sont incompatibles. La *Vie de Jésus* de David Strauss a été traduite par Littré dès 1839 : dans sa contestation de la divinité du Christ, elle est plus radicale que la *Vie de Jésus* de Renan (1863).

Ni l'Italie ni l'Espagne ne donnent beaucoup, en traduction, à la France du milieu du XIX^e^ siècle. Mais elles reçoivent de nombreux écrivains à qui elles offrent paysages et sujets : qu'on pense à Musset (*Lorenzaccio*) et à George Sand (*Consuelo*), à

Mérimée (*Carmen*) et à Gautier (*Tra* [sic] *los montes, España*).

Les Etats-Unis, que Tocqueville proposait à l'admiration de la France comme symbole de la liberté et de la démocratie (*De la démocratie en Amérique*, 1835, complété en 1840), font reconnaître leur littérature comme autochtone à partir de 1850 : Emerson, Longfellow, Melville, commencent à être traduits. Le grand succès, ce sont les traductions en 1852-1853 d'*Uncle Tom's Cabin* de Mrs. Beecher-Stowe. La grande révélation est celle d'Edgar Poe, dont le nom est un peu connu avant 1848. Baudelaire découvre cette œuvre, lui consacre dans la *Revue de Paris* en 1852 sa première grande étude qui, remaniée, deviendra en 1856 la préface aux *Histoires extraordinaires* suivies des *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858), des *Histoires grotesques et sérieuses* (1865) sans oublier l'ambitieuse et laborieuse construction d'*Eureka* (1863). Ce traducteur fraternel a su découvrir comme Loève-Veimars pour Hoffmann le titre qui favorise l'importation : *Histoires extraordinaires* n'est pas un titre de Poe. Celles-ci supplantent dans le goût du public les *Contes fantastiques*. Baudelaire offre aux Français l'image d'un écrivain maudit par l'implacable société américaine, celle d'un maître du fantastique, enfin d'un poète-ingénieur qui, très conscient de ses effets, admet le lecteur dans son laboratoire (*La Genèse d'un poème* est le commentaire génétique du *Corbeau*). Mallarmé complétera cette naturalisation de Poe en traduisant les poèmes.

La Russie était un pays énigmatique jusqu'à ce qu'Astolphe de Custine rapporte d'un voyage, qu'il avait entrepris avec un préjugé favorable, *La Russie en 1839* (1843), qui eut un effet de choc considérable. Parti convaincu de l'excellence des régimes absolutistes, il était revenu converti aux systèmes constitutionnels. Derrière la façade, il a aperçu la

lourdeur, la lenteur et la vénalité de l'administration, la mort lente en Sibérie, l'ignorance où les seigneurs corrompus laissent croupir leurs serfs. La condamnation du despotisme de Nicolas I^er^ était prononcée au nom de la morale chrétienne, non des principes révolutionnaires ou même libéraux : elle n'en était que plus sévère. L'ouvrage de Custine est comparable, par l'ampleur de l'aire découverte, à ceux de Voltaire sur l'Angleterre, de M^me^ de Staël sur l'Allemagne, de Tocqueville sur les Etats-Unis. Ce dernier avait prédit l'opposition des deux grands pays, prédiction reprise par un critique de talent, Emile Montégut, en 1854, l'Europe vieillissant ou tendant au nivellement.

La littérature russe pénètre difficilement en France. Tourgueniev, lié avec Mérimée à partir de 1857, ami de Flaubert qui l'appelle « le bon Moscove », aide Louis Viardot à traduire Gogol, Lermontov et Pouchkine. Mérimée lui-même, qui se met à l'étude du russe à partir de 1848, a traduit dès 1849 *La Dame de pique*. Par rapport à l'anglais et à l'allemand les traductions du russe sont rares et pour la plupart infidèles. La guerre de Crimée, la dureté dont la Russie use à l'égard de la Pologne, les propos des exilés ne sont pas de nature à attirer à l'empire des tsars la sympathie de la majorité des Français.

Le Proche-Orient leur était depuis longtemps assez familier, notamment l'Egypte [1]. La littérature s'orne pendant la première moitié du siècle de trois grands récits de voyage, ceux de Chateaubriand, Lamartine et Gérard de Nerval. Les toiles de Prosper Marilhat et d'Alexandre Decamps avivent l'image de l'Egypte. Celle-ci est au premier plan lors de l'inauguration du canal de Suez par l'impératrice Eugénie, accompagnée de peintres et d'écrivains, en novembre 1869. L'Algérie s'ouvre à nos écrivains, dont l'un est aussi un peintre : Eugène Fromentin y

1. Pour l'Orient plus lointain, voir p. 114.

voyage en 1846, 1847-1848, et 1852-1853 ; en 1857 paraît *Un été dans le Sahara*, en 1859 *Une année dans le Sahel*. Au Salon de 1859 il expose *Une rue à El Aghouat* et *Bateleurs nègres dans les tribus*, sujet dont le livre sur le Sahara donne une description. Avec Chassériau *(Le Calife de Constantine à cheval)*, avec Delacroix qui a voyagé en 1832 au Maroc *(Le Sultan de Maroc)*, pas de ce bric-à-brac qui scintille la même année 1845 dans la *Prise de la Smala d'Abd-el-Kader* d'Horace Vernet. Dans son livre sur le Sahel, Fromentin écrira qu'il faut « dégager le beau du bizarre et l'impression de la mise en scène qui presque toujours est accablante ». C'est, chez lui, livres et toiles, le grand art classique de la sobriété.

Le voyage en Terre sainte, les fouilles au Liban et en Syrie, l'escale à Constantinople, autant de raisons de maintenir avec ces contrées des relations qui sont anciennes. Rappelons au moins la mission scientifique de Renan, qui éprouve d'ailleurs le besoin d'aller faire sur les lieux les paysages de sa *Vie de Jésus*. En 1860, il ouvre plusieurs chantiers sur l'emplacement des anciennes Byblos, Sidon et Tyr, adresse des rapports, envoie des objets, pense au *Corpus inscriptionum semiticarum* dont il sera l'initiateur. Lors d'un second voyage, en 1865, lorsqu'il arrive à Athènes, Gobineau est ministre de France dans une nation qui a arraché son indépendance à la Turquie depuis 1828.

Cette guerre et les atrocités dont elle a été accompagnée ont, ainsi que la mort de Byron à Missolonghi, grandement ému les Français durant les années vingt. Le philhellénisme fut une mode, qui eut comme tous les snobismes son utilité, une mode que l'on aperçoit dans *Les Orientales* de Victor Hugo. Plus tard, la Grèce de la pitié et du courage fait place à la Grèce des érudits et des archéologues et à la Grèce de la Beauté parfaite que Renan invoquera dans la *Prière sur l'Acropole*. L'Ecole d'Athènes est fondée en 1846. Beulé décou-

vre en 1852 l'entrée de l'Acropole. Littré traduit Hippocrate (1839-1862). Guigniaut achève en 1851 son adaptation de la *Symbolique* de Creuzer. En 1869, Egger établit le bilan des progrès dans la connaissance de la Grèce : *L'Hellénisme en France.*

LA COMMUNICATION ENTRE LES ARTS

Une des caractéristiques les plus remarquables de la vie culturelle entre 1820 et 1870 est la prise de conscience de la solidarité qui unit les créateurs, quels que soient leurs moyens d'expression, et le sentiment qu'il existe entre ces moyens d'expression eux-mêmes des analogies ou des complémentarités qui ouvrent la voie au rêve d'un art total.

C'est d'abord l'évolution de la notion d'artiste, telle que Paul Bénichou l'a analysée dans *Le Sacre de l'écrivain,* qui a permis ces rapprochements et provoqué la fécondation réciproque qu'ils entraînent. Alors que les artistes étaient encore pour les Encyclopédistes des manières d'artisans (bénéficiant comme tels de l'estime qui s'attache aux hommes productifs, mais étroitement enfermés dans leur spécialité propre), le mot « artiste » en est venu à rassembler, aux environs de 1830, tous ceux qui mettent au service de la création de la beauté un don d'origine quasi divine. Les nécessités de la « bataille romantique » ont, dans le même temps, réuni dans les groupes et les cénacles où s'élaboraient les idées nouvelles tous ceux qui avaient à affronter les résistances d'un adversaire commun. Peintres, graveurs, sculpteurs, musiciens (ces derniers un peu moins) sont nombreux dans le salon de Victor Hugo, aussi bien que dans le Petit Cénacle de Pétrus Borel et dans le groupe de la bohème du Doyenné (voir pp.205-206). De ces contacts quotidiens résultent des échanges extrêmement féconds, tout d'abord dans le domaine des sujets. Un musicien comme Berlioz et un peintre comme Delacroix puisent une bonne part

de leur inspiration dans la littérature, tandis que Dürer, Piranèse, Palestrina éveillent, dans l'œuvre de Victor Hugo, des échos accordés aux tendances profondes de son imaginaire. La rêverie sur les images, « ma grande, ma primitive passion », dira Baudelaire, est un inducteur privilégié de poésie aussi bien chez l'auteur des *Fleurs du Mal* que chez son « maître » Théophile Gautier. Plus rares et plus difficilement discernables sont les échanges entre musique, peinture et poésie au niveau du langage de ces différents arts. Ce sont surtout les emprunts des écrivains aux peintres qui ont frappé — et souvent irrité — les contemporains. Pour avoir fait foisonner la couleur dans les *Orientales,* Hugo se verra accusé d'écrire « pour les yeux » et d'introduire le matérialisme dans l'art. Des correspondances plus subtiles existent cependant, au moins à l'état d'intentions : Stendhal n'avait-il pas voulu donner à la *Chartreuse* la couleur du Corrège et à certains passages de *Lucien Leuwen* l'allure d'un *allegro* de Mozart ou de Pergolèse ? Mais la fraternité entre les arts, telle que les romantiques l'ont ressentie, est surtout perceptible dans les œuvres qui peignent les tourments, les angoisses et les joies de l'artiste. Le héros de la *Symphonie fantastique* peut être aussi bien un poète qu'un musicien ou un peintre. Pour illustrer le dilemme du créateur, partagé entre le désir d'atteindre la beauté pure et la nécessité de recourir à des moyens d'expression limités, Balzac met en scène un peintre (*Le Chef-d'œuvre inconnu*), un compositeur (*Gambara*) et un chanteur (*Massimilla Doni*). Et dans ce rêve d'un art délivré des contraintes du relatif s'esquisse déjà l'idéal wagnérien et mallarméen du drame total ou du livre absolu.

Il est un domaine dans lequel littérature et peinture étaient appelées tout naturellement à se rencontrer : c'est celui de la critique d'art. Elle retrouve, chez les meilleurs de ses adeptes, les voies ouvertes

par Diderot et les thèmes familiers à ce génial précurseur : esthétique de l'originalité, imitation de la nature, expression du tempérament de l'artiste, subjectivité du critique, représentation de la vie moderne et de ses costumes.

Les critiques de la peinture contemporaine se répartissent en trois grandes familles antagonistes : les champions du classicisme et de l'ingrisme, à la tête desquels se place Étienne-Jean Delécluze, élève de David (il ne meurt qu'en 1863). Les champions de Delacroix, avec Théophile Silvestre et Baudelaire. Les défenseurs de Courbet et du réalisme, avec Champfleury et Castagnary. A côté d'eux, moins exclusifs, ce qui n'est pas nécessairement une qualité, des écrivains qui vont des uns aux autres : un Arsène Houssaye qui papillonne, un Théophile Gautier qui ne veut oublier personne, qui hésite entre Ingres et Delacroix, mais à qui un nu ou un sujet oriental inspirent des pages éblouissantes.

La question qui se pose aux critiques, comme aux historiens de l'art dont l'activité se développe parallèlement à la leur (Henri Delaborde, conservateur du Cabinet des estampes de 1855 à 1885, Philippe de Chennevières, ami de jeunesse de Baudelaire et futur directeur des Beaux-Arts) est de répudier la tradition figée pour retrouver la tradition vivante. Pour Alexis-François Rio, celle-ci se trouve dans l'art chrétien, celui de Fra Angelico et de ses émules. Sa pensée s'apparente à celle d'Overbeck — qu'il admire — et des Nazaréens. Proche de ses préoccupations est l'école de Lyon, avec Orsel, Janmot, tous ceux que Baudelaire classait sous la rubrique dédaigneuse de *L'Art philosophique.* Historiens, théoriciens, peintres constituent ainsi une sorte de préraphaélisme français. A l'opposé, les Goncourt offrent avec Watteau une alternative au néo-classicisme de David, dressant l'art Louis XV contre celui de la Révolution. Mais la vraie tradition française n'est-elle pas celle du réalisme ? Champfleury

exhume les Le Nain. David et Gros sont récupérés au même titre. C'est Ernest Chesneau (*Les Chefs d'école,* 1862 ; *L'Art et les Artistes modernes,* 1864) qui marque avec le plus de force que le droit fil de la tradition française est le réalisme.

Réservons une mention spéciale à Théophile Thoré. Ce critique, un des plus grands et des plus méconnus, appartient à notre époque par ses dates (1807-1869) comme par ses préoccupations. Son action politique en faveur de la démocratie, commencée sous la monarchie de Juillet, lui vaut de passer en exil, en Belgique, les dix premières années de l'Empire. Cet exil lui fut une grâce : il avait découvert Vermeer dès 1842, mais c'est pendant son séjour en Belgique, et même après, que, visitant musées et dépôts d'archives, il put mener à bien sa monographie (1866) qui révéla le grand peintre hollandais, mal distingué jusqu'alors des Gérard Dow et des van Mieris. Il préfère résolument la peinture des Hollandais à celle des Italiens, à qui il manque l'attention à la nature, et à celle des Flamands, à qui il manque la liberté : « Rubens était chez des vaincus et des esclaves : Rembrandt chez des vainqueurs et des hommes libres. Là est surtout la différence de leurs génies. » La grandeur des Hollandais vient en effet du caractère national, autochtone, démocratique de leur peinture, et de leur « naturalisme », c'est-à-dire de leur interprétation de la nature par leur tempérament. Après avoir publié ses *Musées de Hollande* (1858), Thoré recueille en volume ses *Salons* d'avant l'exil (1844-1848). Dans sa préface, il recommande « l'art pour l'homme », non pas l'art pour l'art et non plus l'art pour les dieux et pour les princes. De cet « art nouveau dont le Romantisme fut le précurseur », il voit les prémices chez Delacroix et Decamps et l'accomplissement chez Courbet, sur lequel ces Salons — pour cause — ne s'étendent guère. Cet authentique républicain, bon connaisseur de la pein-

ture, homme de science et homme de goût, et par surcroît bon écrivain, est sans doute, avec Baudelaire et Champfleury, l'un des critiques les plus indépendants, car il fut le plus éloigné des coteries.

L'alliance plus étroite entre les arts qui se réalise durant cette époque a pour conséquence de mettre fin à une certaine critique d'art, ce qu'on pourrait appeler la critique des maîtres d'hôtel, pour inaugurer d'une part l'histoire scientifique de l'art, d'autre part la critique des créateurs — écrivains, poètes, artistes. Ici Taine (*Philosophie de l'art,* 1865) ; là Baudelaire. Et Zola qui, avant la guerre de 70, a vigoureusement lancé son œuvre de critique et entrepris sa croisade pour imposer la peinture nouvelle (*Mes haines,* 1866 ; *Mon Salon,* 1866 ; *Edouard Manet,* 1867), mais qui devra attendre de l'œuvre du romancier l'intérêt dont aujourd'hui nous l'entourons. Cette critique nouvelle est « partiale et passionnée » (Baudelaire), elle procède par identification ou par dénégation et, si elle prend le risque d'erreurs et d'injustices, elle gagne plus qu'elle ne risque. Ce n'est pas un hasard si Delacroix dans son *Journal,* peut-être plus que dans ses articles, se révèle grand critique.

Prolongeons. Ce n'est pas non plus un hasard si, dominant tous les Fétis et Scudo, Berlioz est, de loin, le meilleur critique musical de son temps, injuste seulement ou trop tiède à l'égard de Wagner, qui put se consoler en lisant l'essai de Baudelaire. Indigné, véhément, c'est un cousin de Veuillot dont, s'adonnant à la blague, à la charge, il a parfois le sans-gêne un peu vulgaire et la pente à la facilité : se moquer de la musique chinoise et indienne est, au milieu du XIX^e^ siècle, à la portée de tout le monde. Mais quel respect de la dignité de l'art quand il s'en prend aux arrangeurs des opéras, aux caprices et à la vanité des chanteurs et des cantatrices, à tous les commerces et marchandages dont le Temple est le lieu ! Dans des études qui touchent de moins près

l'actualité, il sait présenter aux profanes des sujets complexes avec clarté et netteté. Et ses récits de voyage sont de la meilleure veine, vivants et pittoresques. Berlioz est un écrivain de race.

DEUXIÈME PARTIE

LE MOUVEMENT DES IDÉES ET DES LETTRES

INTRODUCTION :

LES GÉNÉRATIONS FACE A L'HISTOIRE

ON a coutume de jalonner l'histoire du romantisme français à l'aide de quelques « grands » événements littéraires. C'est là une perspective trompeuse (voir p. 7). La notion de génération, avec ce qu'elle implique de références communes, d'espoirs partagés et d'aspirations inassouvies permet de mieux comprendre comment les écrivains ont fait face aux défis de l'histoire.

Tous les jeunes gens appartenant à la génération de 1820 n'ont pas — loin de là — adhéré au romantisme. Mais ceux qui y ont adhéré l'ont fait, pour une large part, en fonction des circonstances dans lesquelles se sont déroulées leur enfance et leur adolescence.

Etre romantique, cela signifie avant tout être entré dans la vie après la chute de l'Empire, n'avoir connu ni la douceur de vivre des dernières années de l'Ancien Régime, ni les horreurs révolutionnaires, ni les pesantes contraintes et les tâches exaltantes de l'Empire. Point n'est besoin pour cela d'être né approximativement avec le siècle, comme Vigny,

Michelet, Balzac, Hugo, Mérimée, Sainte-Beuve, George Sand, Dumas. Lamartine, qui est né en 1790, ne fait son véritable début dans la vie qu'en 1820, lorsque la publication des *Méditations* et son mariage mettent fin, la trentaine sonnée, à son existence d'amateur oisif. Musset, bien que né vingt ans plus tard, pourrait à la rigueur en faire partie : il arrive encore à temps pour participer chez Nodier aux soirées de l'Arsenal, et sa précocité est telle que ses aînés le considèrent vite comme un égal. Ne pousse-t-il pas, d'ailleurs, le mimétisme jusqu'à se présenter au public sous les traits de l' « Enfant du siècle » et à en analyser le mal avec plus de brio que ceux qui auraient, en toute rigueur, plus de droits à ce titre ? Stendhal lui-même, qui approche de la quarantaine en 1820, et qui a déjà derrière lui toute une carrière de fonctionnaire impérial, d'amoureux et de dilettante, puise dans l'horreur que lui inspire la société de la Restauration et dans la nostalgie de l'heureuse Italie une sorte de nouvelle jeunesse, et, malgré tous les liens qui le rattachent au XVIII[e] siècle, il devient l'un des plus grands pourvoyeurs d'idées neuves de son époque.

Car c'est bien la jeunesse — pas forcément celle des artères — qui constitue le dénominateur commun de cette première génération romantique. Elle est caractérisée par le sentiment d'un immense vide à remplir. Sous l'Empire, les aînés se sont couverts de gloire. Mais ils n'ont rien créé qui permette à la génération suivante de s'orienter dans un monde que la Révolution a profondément bouleversé. L'énergie ressentie dans l'insatisfaction va trouver pour points d'application l'idéologie et la création littéraire. On comprend ainsi qu'on ait pu, par dérivation, parler d'une « bataille » d'*Hernani*.

La génération qui arrive à l'âge d'homme en 1830 ne bénéficie pas de circonstances aussi favorables.

Comme les autres jeunes gens de la bourgeoisie, les écrivains sont victimes du manque de perspectives d'avenir qui frappe la classe intellectuelle. Ils en souffrent d'autant plus que la révolution de 1830, à laquelle ils ont en général participé activement, trahit les espoirs qu'ils avaient mis en elle, ne modifie pas en leur faveur la hiérarchie sociale et confirme le règne impitoyable de l'argent dans une société qu'ils avaient rêvée plus libre et plus fraternelle. C'est dans cette génération surtout que se développeront la haine du bourgeois et la tendance à considérer l'artiste comme un être à part, vivant en marge de la société et n'en acceptant pas les valeurs.

A cela s'ajoute la rupture du front uni que les partisans des idées nouvelles avaient constitué aux approches de la révolution de Juillet. Ceux qui avaient été les maîtres à penser de la génération précédente s'engouffrent dans la politique, comme Guizot, Villemain et Cousin, ou s'enferment dans un isolement morose, comme Chateaubriand. Chez les poètes eux-mêmes la dislocation se produit ou s'accélère. Finis les cénacles où sont mises en commun les idées nouvelles. Les « grands » du romantisme, entourés d'une escouade de fidèles, travaillent en ordre dispersé à leur œuvre et à leur carrière. La société bourgeoise, dans laquelle ceux-ci acquièrent une influence croissante, a de moins en moins de rapports avec les milieux de la bohème, où des artistes malchanceux et avides d'absolu essaient de se créer une vie en accord avec leurs rêves.

Rien ne fait mieux sentir la différence entre les deux générations dont il vient d'être question que la manière dont elles abordent le problème de l'engagement politique après la révolution de Juillet. Alors que la seconde se sent rapidement marginalisée et s'oriente vers la bohème, l'art pour l'art ou le détachement pessimiste d'un Musset, les aînés puisent dans l'événement, dont ils célèbrent tous l'importance, même lorsqu'il les amène à rompre de

vieilles solidarités, une conscience accrue de leurs responsabilités et la volonté d'influer sur le cours de l'histoire. Cette volonté peut, certes, s'exprimer de manières très différentes.

En premier lieu par l'action politique directe. Lamartine, que sa famille, son éducation, ses amitiés attachent aux Bourbons aînés, désapprouve une politique entièrement tournée vers le passé, se libère de ces liens, de ceux aussi que lui vaut son personnage de poète spiritualiste et éthéré, en prenant conscience, dès avant 1830 mais surtout après, d'une mission providentielle à accomplir. Il aborde la carrière politique en 1831 en se présentant sans succès à la députation. Elu en 1833, artisan et protagoniste de la révolution de 1848, il illustre mieux qu'aucun autre l'engagement du poète dans la cité. A la même époque, mais par un mouvement inverse, Balzac, parti d'un libéralisme anticlérical et antimonarchique, nullement surprenant dans la famille d'un fonctionnaire de l'Empire, et rapidement déçu après 1830 par le triomphe de l'esprit mercantile, rejoint, à la fois pour complaire à la duchesse de Castries et parce que son pessimisme social exige un régime fort, le parti légitimiste, dans l'espoir que l'élite intellectuelle y jouera un rôle de guide et y recevra les honneurs qui lui sont dus.

Victor Hugo, d'abord poète lauréat de la Restauration, penche en 1827 vers l'opposition bonapartiste (voir p. 204), puis hésite. La préface des *Feuilles d'automne* (novembre 1831) revendique pour l'art, « cette chose éternelle », le droit de « verdoyer et de florir entre la ruine d'une société qui n'est plus et l'ébauche d'une société qui n'est pas encore », mais la première pièce du recueil, « *Ce siècle avait deux ans...* », inaugure le thème de l' « écho sonore » qui sera repris et précisé par l'image de la cloche dans la pièce « A Louis B. » des *Chants du crépuscule* (1835) : le poète doit exprimer tout ce qui touche ses semblables, et il est évident que les événements

politiques y ont leur place. Un pas de plus est fait avec la préface des *Voix intérieures* (1837), selon laquelle le poète n'est pas seulement chargé de répercuter les émotions communes, mais d' « élever, lorsqu'ils le méritent, les événements politiques à la dignité d'événements historiques ». Mais cela exige une sorte de désengagement lui permettant de jeter sur ses contemporains « ce tranquille regard que l'histoire jette sur le passé ». La synthèse se trouve dans la pièce qui ouvre *Les Rayons et les Ombres* (1840), « Fonction du poète ». Comme Lamartine dans sa réponse *A Némésis,* Hugo proclame le devoir qu'a le poète de s'arracher, dans les temps troublés, à la célébration de la nature et à l'expression des émotions intimes de l'âme :

> Le poète en des jours impies
> Vient préparer des jours meilleurs.
> Il est l'homme des utopies,
> Les pieds ici, les yeux ailleurs.

Son réel engagement politique ne date cependant que de la fin de la deuxième République.

L'aristocrate Vigny n'a que mépris pour la bourgeoisie et le roi-citoyen. Dans *Stello* (1832) la forme du dialogue lui permet de laisser tour à tour la parole aux deux voix qui se combattent en lui, celle du « sentiment » représentée par Stello, qui lui crie « ce qui devrait être, ce qu'il est beau d'espérer et de croire », et le pousse à se mêler aux batailles de son siècle, et celle du « raisonnement », incarnée par le Docteur Noir, qui, racontant à son interlocuteur la fin tragique de trois poètes, Gilbert, Chatterton et Chénier, lui montre qu'il y a incompatibilité entre la poésie et toute espèce de pouvoir, qu'il soit despotique, bourgeois ou populaire. A la fin du livre, la victoire du Docteur Noir est complète. Mais cela ne veut pas dire que Vigny donne raison aux partisans de l'art pour l'art, et dénie au poète cette mission

civilisatrice que lui assignaient un Lamartine et un Hugo, car, après avoir recommandé à son malade l'abstention et la neutralité, le Docteur Noir ajoute, non sans quelque contradiction : « La Neutralité du penseur solitaire est une Neutralité armée qui s'éveille au besoin. Il met un doigt sur la balance et l'emporte. Tantôt il presse, tantôt il arrête l'esprit des nations ; il inspire les actions publiques ou proteste contre elles, selon qu'il lui est révélé de le faire par la conscience qu'il a de l'avenir... » Telle est la force de la foi dans la fonction sociale du poète qu'un écrivain qui a fait du pessimisme un système cohérent de pensée et qui a dénoncé dans l'espérance « la plus grande de nos folies » n'a pas pu renoncer à celle de guider ses semblables par la puissance de sa pensée. Crut-il le moment arrivé lorsqu'il tenta sa chance aux élections de 1848 ?

L'engagement politique des écrivains peut se confondre avec leurs ambitions personnelles. Mais il implique une générosité à l'égard de ce grand muet qu'à l'exception de la deuxième République et de quelques plébiscites, a été le peuple. La révolution de Juillet a généralement donné de lui une image flatteuse, largement mythique (voir *La Liberté sur les barricades* de Delacroix). La plupart des écrivains tiennent à le distinguer de « la canaille corrompue des grandes villes », l'expression est de Lamennais. Or nous savons combien « classes laborieuses » et « classes dangereuses » avaient tendance à se confondre dans les vastes agglomérations où l'insalubrité de l'habitat, les bas salaires et l'insécurité de l'emploi risquaient en effet constamment de faire glisser vers la délinquance une partie du prolétariat. Lorsque celui-ci entre sérieusement en conflit avec la bourgeoisie et défend par l'émeute son droit à la vie, à Lyon en 1831 et 1834, à Paris durant les journées de juin 1848 ou durant la Commune, les écrivains les plus ouverts aux problèmes sociaux ont peine à reconnaître le peuple à qui ils ont donné leur

confiance, et à le distinguer de la « canaille » à laquelle il se trouve mêlé dans le combat. Les thèmes qu'on rencontre le plus souvent sous la plume de ceux qui s'intéressent au peuple sont l'instruction et la charité qui ne contredisent pas l'acceptation de l'inégalité, qu'il faut plutôt atténuer que supprimer. A part quelques théoriciens qui passent pour des extravagants, personne ne songe à mettre en cause la propriété.

En apparence, George Sand fait exception, en ce qu'elle prend nettement le parti du pauvre contre le riche. La pensée de Lamennais, dont elle a subi l'influence comme tant d'autres, ne lui paraît pas assez hardie. Dans la personne de Michel de Bourges, elle a connu intimement un homme d'action, républicain, proche du peuple, auquel elle tient par sa mère, enfant de la balle épousée par le descendant d'une famille illustre. Au contact de Pierre Leroux, la révolte nihiliste, les aspirations à la fois vagues et impérieuses, les revendications contre les conventions sociales qui s'exprimaient à travers *Lélia* (1833) se sont orientées dans le sens d'une religion de l'humanité. L'exaltation de l'homme du peuple, avec sa faculté de souffrir et de compatir, son mysticisme instinctif, ses dispositions artistiques innées, son sens de la solidarité, son attente d'un avenir meilleur y joue un rôle capital. Après avoir représenté, dans *Mauprat* (1837), sous les traits du bonhomme Patience, un de ces prophètes obscurs par lesquels l'âme populaire exprime sa sagesse, elle décrit, dans *Le Compagnon du tour de France* (1840), l'univers pittoresque et attachant du compagnonnage, dont les coutumes et les rites lui ont été expliqués par un de ses membres, Agricol Perdiguier. La condamnation de l'exploitation de l'ouvrier s'y fait plus précise, en même temps que se développe un plaidoyer en faveur de conditions de travail lui permettant d'accéder à la culture et aux loisirs. Mais c'est surtout dans *Consuelo* (1842) et

dans *La Comtesse de Rudolstadt* (1843) que la pensée sociale de George Sand prend de l'envergure en s'enrichissant de thèmes personnels. Grâce au comte Albert de Rudolstadt, l'héroïne sympathise avec les souffrances du peuple de Bohême écrasé par la théocratie et est initiée aux doctrines de la Société des Invisibles, sorte de franc-maçonnerie purifiée et spiritualisée, qui coordonne secrètement l'activité de toutes les sectes pour la faire déboucher sur une révolution pacifique qui instaurera le règne de l'Evangile éternel.

Pourtant, l'image du peuple que nous donne George Sand reste — et deviendra de plus en plus avec les romans paysans — trop idyllique pour que sa prédication sociale soit à la mesure des durs conflits qui marqueront les années à venir. Comme Lamartine, comme Balzac, comme les fouriéristes et la plupart des chrétiens sociaux, elle a tendance à voir dans la vie paysanne le modèle à partir duquel des rapports de travail plus humains pourraient être imaginés. Les associations d'ouvriers dont elle vante les mérites sont plus proches des corporations médiévales d'artisans que des sociétés à travers lesquelles les ouvriers de l'industrie moderne cherchent à s'unir. Surtout, elle n'imagine pas que la disparition du fossé entre les riches et les pauvres, qu'elle souhaite sincèrement, puisse s'opérer autrement que par la contagion des bons sentiments et la prise de conscience par les uns et les autres de la communauté d'intérêts qui unit les hommes.

Rien ne témoigne mieux à la fois de la sollicitude que les écrivains romantiques éprouvent pour le sort des classes populaires et de la perspective faussée qui est la leur que les encouragements et les conseils prodigués par la plupart d'entre eux aux « poètes ouvriers ». Qu'un cordonnier de Paris comme Savinien Lapointe, un boulanger de Nîmes comme Jean Reboul, une modiste de Dijon comme Antoinette Quarré, une mercière d'Aix-en-Provence comme

Reine Garde leur envoient des vers de leur composition, et les voilà confirmés dans leurs espoirs de voir un jour le peuple accéder par ses efforts à la culture. Aussi faut-il voir avec quel empressement ils leur cherchent des éditeurs, les soutiennent de leurs deniers, corrigent leurs essais ! Mais il se trouve que ces poètes-ouvriers sont très peu représentatifs de la mentalité ouvrière. Leur culture d'autodidactes a fait d'eux des déclassés, qui ne songent qu'à se hausser jusqu'à la « grande » poésie, tel Reboul, auteur d'une immense épopée en alexandrins sur la fin des temps, *Le Dernier Jour*. Un peu dépités, leurs patrons littéraires essaient d'étouffer leur orgueil naissant d'auteurs en route vers la célébrité, et de les ramener à l'expression de ce qu'ils estiment être les sentiments du peuple : les amours simples et saines, les peines et les joies du travail, les traditions de leur province. Quant aux thèmes politiques, ils sont totalement absents de ces essais.

On est ainsi amené à s'interroger sur les motivations profondes — et en grande partie inconscientes — du message social des grands romantiques français. Ne cherchent-ils pas à désamorcer, en prenant en charge les aspirations du peuple et en les orientant vers des voies idéalistes et pacifiques, l'explosion de révolte dont, plus nettement parfois que les hommes au pouvoir, ils sentent la menace ?

On se gardera d'autant plus de juger ces attitudes avec sévérité que l'efficacité et la valeur des œuvres dépendent plus de la force des images et de la profondeur des thèmes que des intentions secrètes ou avouées de ceux qui les formulent. Ainsi chez Victor Hugo la révolte contre la peine de mort, déclenchée, s'il faut l'en croire, par des impressions d'enfance, précède une évolution politique, au demeurant bien timide, et donne cependant, dès 1829, au *Dernier Jour d'un condamné,* par la seule vertu de l'imagination de l'horreur et de la sympathie pour un héros torturé, une portée plus vaste

que celle d'un réquisitoire contre un article du code pénal. La préface de la seconde édition, publiée en 1832, souligne cet élargissement des perspectives en dénonçant, derrière la guillotine, la classe sociale qui s'en protège pour préserver ses privilèges, et en prenant la défense des « classes dangereuses ». C'est à leur propos qu'il emploie pour la première fois le mot de « misérables », qui sera l'un des pôles autour desquels se constituera son œuvre tout entière.

Les générations suivantes, celles de 1840, 1850, 1860, vivent dans un tout autre climat. Déjà les dernières années de la monarchie de Juillet, marquées par le pouvoir confirmé de la bourgeoisie, éloignent la majorité des écrivains de l'espoir d'orienter les affaires publiques.

Février 1848 fait naître un immense espoir : liberté de la presse, liberté de réunion, reconnaissance du féminisme, un grand poète au pouvoir, l'avenir redevenait possible. Dès les journées de Juin, ce fut de nouveau le crépuscule. Baudelaire n'est pas le seul à avoir été « dépolitiqué » par les événements qui s'enchaînent à partir de ce moment fatal.

CHAPITRE I

LA VIE DES IDÉES

Le ressourcement romantique

L'introduction du présent volume a démontré l'impossibilité de réduire à l'unité tout ce que recouvre, en France, le mot « romantisme », si l'on s'en tient aux définitions données par les contemporains, étroitement liées aux controverses d'écoles ou de coteries littéraires. Il est possible, en revanche, de discerner un certain nombre de convergences et de courants dominants si l'on aborde le romantisme français non par le biais des doctrines littéraires qu'il a professées, mais par celui des grands thèmes intellectuels, imaginatifs et affectifs dont il s'est nourri. Qu'il existe entre ces thèmes une parenté secrète, c'est d'ailleurs là une conviction qui suppose une conception de l'histoire largement inspirée par le romantisme. Les romantiques, suivant la voie indiquée par Herder et par les frères Schlegel, furent en effet les premiers à considérer l'esprit humain comme un organisme obéissant aux lois d'une structure vivante plutôt que comme la juxtaposition d'éléments ou d'idées reflétant de façon partielle et discontinue un univers immuable.

Or, c'est justement la conscience croissante de ce devenir continu, de ce dynamisme vital et de cette

unité organique qui constitue, à notre sens, le principe unificateur des thèmes par lesquels se manifeste, en France comme ailleurs mais avec des particularités dues aux circonstances évoquées dans les chapitres précédents, l'esprit romantique. Si celui-ci présente un mélange, au premier abord assez surprenant, de retours vers le passé et d'ouvertures sur l'avenir, de révoltes individualistes et de prétentions à parler au nom de l'humanité entière, c'est dans la mesure où le sens du devenir lui permet de trouver dans le passé un principe de vie à l'état naissant, et où le sens de l'unité du monde lui permet de rejoindre, à travers les énergies et les souffrances de l'individu, les forces qui sont à l'œuvre dans l'histoire. Ce vaste mouvement de ressourcement, nous tenterons de le saisir dans l'attitude des romantiques vis-à-vis du temps et de l'histoire, dans leur culte de l'énergie et dans leur effort pour rejoindre, par la religion, l'imagination et la poésie, un arrière-monde où s'opère la fusion entre l'individu et l'univers.

LE TEMPS COMME EXPÉRIENCE INTÉRIEURE

Parmi toutes les transformations que le romantisme a apportées à la conscience de l'homme au XIX^e^ siècle, celles qui concernent la manière de vivre le temps, de se situer dans la durée sont sans doute les plus importantes, car elles commandent, en quelque manière, toutes les autres.

De l'inquiétude à l'extase

En faisant de l'expérience sensible la source de la vie de l'esprit, la philosophie du XVIII^e^ siècle a introduit dans la conscience de l'homme moderne une mobilité et une inquiétude dont les conséquences sont encore perceptibles tout au long de l'époque romantique. Si je ne vis que par mes sensations, j'ai besoin de les renouveler sans cesse pour

me sentir vivre. Mais une vie ne peut pas être faite de ses seuls temps forts. Ainsi l'homme du XVIII^e^ siècle finissant, guetté par le désespoir du déjà-vu et de l'à-quoi-bon, est prêt à se dépenser follement dans l'action, à combattre la satiété par l'érotisme et la perversion, ou à demander au souvenir et à la rêverie ce sentiment de continuité et de plénitude que la vie moderne ne parvient pas à lui donner.

Ces tendances continuent à se manifester avec une virulence accrue après la chute de l'Empire. L'évasion dans l'action est devenue impossible, le conformisme moral de la Restauration et de la monarchie de Juillet n'autorise que de mesquines débauches, et ce n'est pas la religion formaliste des années vingt qui est capable de donner aux âmes le sentiment d'avoir leur place dans le plan divin et de communiquer avec la source éternelle du temps.

Chez un Balzac et un Musset, fortement imprégnés par la pensée du XVIII^e^ siècle, cette insatisfaction prend la forme du désir : désir impérieux, insatiable, et se projetant avec autant de détermination vers le passé que vers l'avenir chez l'auteur de *La Comédie humaine* ; désir volubile, impatient et inquiet d'être déçu dans l'espace qui sépare la coupe des lèvres chez l'auteur des *Caprices de Marianne*. Pour Vigny c'est surtout la mobilité de la pensée, la rapidité de l'imagination, la promptitude du génie qui soulignent la lenteur et la pesanteur du présent. Comment échapper à ces limites ? Comment engendrer, à partir de ce vide qu'est le présent, une durée proportionnée à l'immensité du désir et de la pensée de l'homme ?

Ce n'est pas à la sensation pure que les romantiques demandent l'extase qui permettait à Rousseau d'oublier ses propres limites, mais plutôt à un état d'exaltation sentimentale qui leur permet de rassembler toutes leurs puissances intellectuelles et affectives en un moment unique de la durée. Il va sans dire que c'est dans l'amour que ce rassemblement

s'opère avec le plus de force. « L'amour n'est qu'un point lumineux, écrit Benjamin Constant, et néanmoins il semble s'emparer du temps » (*Adolphe,* chapitre III). Il ne s'agit pas seulement de cette suspension du temps que l'Elvire de Lamartine implore vainement dans *Le Lac.* Ce que l'extase amoureuse procure aux romantiques, c'est le sentiment de coïncider avec le mouvement même d'une durée créatrice, de plonger dans un torrent de vie dont le déferlement n'a plus rien qui blesse, puisqu'en lui se trouvent mystérieusement accordés le rythme de l'existence humaine dans ce qu'elle a de plus intime et le rythme de l'univers dans ce qu'il a de plus puissant. « Sublime élan de la créature, s'écrie Musset dans la *Confession d'un enfant du siècle,* communion universelle des êtres, volupté trois fois sainte, qu'ont dit de toi ceux qui t'ont vantée ? Ils t'ont appelée passagère, ô créatrice ! »

Mais que ces moments d'extase soient atteints par l'amour, par la communion avec la nature, ou par l'opium et le haschisch, dont la mode commence à se répandre à partir de 1830, ils sont toujours suivis par un retour au présent d'autant plus déprimant que l'exaltation précédente a été plus vive. Le salut réside alors dans une nouvelle forme de mémoire.

Du souvenir psychologique au devenir cosmique

Le rôle médiateur que jouent les objets dans des expériences de ce genre tient à la symbiose qui s'est établie entre ceux-ci et l'être spirituel de l'homme. « Quel mystère que le passé ! s'écrie Victor Hugo, et comme il est vrai que nous nous déposons nous-mêmes dans les objets qui nous entourent. Nous les croyons inanimés, ils vivent cependant ; ils vivent de la vie mystérieuse que nous leur avons donnée. A chaque phase de notre vie nous dépouillons notre être tout entier, et nous l'oublions dans un coin du monde. Tout cet ensemble de choses indicibles qui a été nous-mêmes reste là dans l'ombre, ne faisant

qu'un avec les objets sur lesquels nous nous sommes empreints à notre insu. Un jour enfin, par aventure, nous revoyons ces objets ; ils surgissent devant nous brusquement, et les voilà qui sur-le-champ, avec la toute-puissance de la réalité, nous restituent notre passé. » (*Voyage aux Pyrénées*, 11 août 1843.)

L'activité mémorielle qui correspond à des expériences de ce genre se caractérise par le fait qu'elle ne naît pas d'un effort de l'intelligence pour localiser le moment heureux et se le re-présenter dans ses détails concrets. Comme chez Senancour, c'est une sensation fortuite, un élément du paysage, un rapport secret entre l'état d'âme présent et l'état d'âme passé qui déclenchent l'invasion du souvenir, selon des modalités propres au tempérament de chacun.

Chez Lamartine, la survie de l'émotion, la permanence d'une activité secrète de l'âme, la continuité, au fond de celle-ci, d'une présence des êtres chers au-delà de l'absence et de la mort se révèlent au contact des humbles réalités au milieu desquelles se déroulèrent les jours heureux (Voir « Le Retour » et « Milly ou la terre natale » dans les *Harmonies poétiques et religieuses*). Chez Chateaubriand et Victor Hugo, c'est l'identité inattendue entre une sensation présente et une sensation passée. En entendant, en 1817, chanter un oiseau dans le parc de Montboissier, l'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* est transporté magiquement dans son enfance : « Je revis subitement les campagnes où j'entendis si souvent siffler la grive » (Première partie, livre III, chapitre 1). Maurice de Guérin s'efforce, en prévision des jours de sécheresse, de « lever comme une empreinte » des spectacles qui l'émeuvent pour être vivifié par ces images lorsqu'elles seront passées à l'état de souvenirs.

Mais le passage mémoriel de l'être intérieur à l'être cosmique peut s'opérer par des voies plus volontaires. La tâche du poète sera ainsi pour Vigny de fixer dans une forme symbolique les chatoiements

et les irisations d'une réalité fugace, qu'une lente maturation dans sa pensée aura fait accéder à la dignité et à la permanence de l'Idée pure :

Tous les tableaux humains qu'un Esprit pur m'ap-
[porte
S'animeront pour toi quand, devant notre porte,
Les grands pays muets longuement s'étendront.
(*La Maison du berger*)

D'une manière analogue, la forme particulière d'intuition que Balzac baptise du nom de *spécialité* permet à celui qui en est doué de lire dans un événement ou un objet présent la longue chaîne des causes qui en ont fait ce qu'il est et des conséquences qu'il porte en germe : « Il voyait, écrit Balzac à propos de Louis Lambert, le fait dans ses racines et dans ses productions, dans le passé qui l'avait engendré, dans le présent, où il se manifestait, dans l'avenir, où il se développait. »

La brèche qui s'ouvre ainsi dans la désolation du présent prend parfois la forme d'un étrange phénomène de conscience que les psychologues nomment paramnésie ou fausse reconnaissance : un spectacle que nous sommes pourtant sûrs de n'avoir jamais vu auparavant s'impose à nous avec tous les caractères d'un souvenir. Ainsi Louis Lambert, au cours d'une promenade, *reconnaît* le château de Rochambeau, où il vient pour la première fois. Ainsi, en lisant *As you like it,* Gautier se sent « transporté dans un monde inconnu, dont [il] a pourtant quelque réminiscence » (*Mademoiselle de Maupin*). Ainsi encore, en écoutant un air ancien, Gérard de Nerval voit naître tout un tableau : un château Louis XIII...

Puis une dame, à sa haute fenêtre,
Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens,

Que, dans une autre existence peut-être,
J'ai déjà vue... et dont je me souviens !

(*Fantaisie*)

De quelque manière qu'on se les explique, ces phénomènes alimentent la conviction que le passé — non seulement notre passé individuel, mais le passé collectif de l'humanité, les êtres disparus, les images mythiques qui ont fait vibrer les peuples — ne meurt pas entièrement, qu'il subsiste à l'état de traces dans une région où certaines âmes élues peuvent les rejoindre. Tel apparaît à Nerval le pouvoir du poète, dans sa présentation du *Second Faust* : « Pour lui, comme pour Dieu sans doute, rien ne finit, ou du moins rien ne se transforme que la matière, et les siècles écoulés se conservent tout entiers à l'état d'intelligences et d'ombres, dans une suite de régions concentriques, étendues à l'entour du monde matériel. [...] l'éternité conserve dans son sein une sorte d'histoire universelle visible pour les yeux de l'âme. »

Le temps n'est plus alors ce qu'il était pour la pensée cartésienne : un milieu conçu à l'image de l'espace, dans lequel les instants ne peuvent être rapprochés que par une opération intellectuelle. C'est un *continuum* animé par un mouvement sans fin. Si ce mouvement accentue l'inquiétude et la nostalgie de la conscience lorsqu'elle ne parvient à se saisir que comme séparée, il lui offre aussi le moyen de dépasser cette séparation en retrouvant en elle-même le principe qui anime la vie universelle. De là l'importance particulière de l'attitude des romantiques vis-à-vis du temps historique.

LE TEMPS HISTORIQUE

Révolution et sens de l'histoire

« Ce furent, écrit Georges Lukács, la Révolution française, les guerres révolutionnaires et l'élévation

et la chute de Napoléon qui firent pour la première fois de l'histoire une *expérience de masse*, et, qui plus est, à l'échelle de l'Europe » (*Le Roman historique*, p. 21). Jusqu'à la révolution de 89, on avait vécu sur une conception de l'histoire où le temps se présentait avec les mêmes caractères que dans la conscience individuelle : discontinuité des moments et des périodes dans un milieu homogène analogue à l'espace, influence purement mécanique du passé sur l'avenir impliquant à la fois l'extériorité de l'avant et de l'après et la permanence des causes qui font agir les hommes, possibilité de superposer des événements, des civilisations, des constitutions séparés par des siècles d'histoire, la nature humaine demeurant inchangée.

Aux partisans du progrès comme aux tenants de l'ordre ancien la Révolution et ses suites avaient apporté le traumatisme d'une rupture, le scandale d'un injustifiable. Certes, un providentialisme à la Bossuet pouvait encore séduire les âmes dont le bain de sang de la Terreur avait ravivé la foi. Voir dans la Révolution le déchaînement des forces du mal, et dans ce déchaînement même l'exécution d'un plan fixé de toute éternité par la Providence, insoupçonné des médiocres exécutants humains, connu de Dieu seul, c'est ce que leur proposait Joseph de Maistre, dont les *Soirées de Saint-Pétersbourg*, publiées après sa mort en 1821, portaient ce sous-titre significatif : *Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*. Et pourtant le providentialisme des *Soirées* n'est plus celui du *Discours sur l'Histoire universelle*. De sa fréquentation des illuminés Joseph de Maistre a retiré la conviction que l'humanité de l'avenir, non seulement châtiée, mais régénérée et comme remodelée par l'épreuve, en sortira plus pure et plus unie. La violence du choc avait été telle qu'il était impossible de considérer celui-ci comme une catastrophe fortuite, après laquelle l'histoire reprendrait son cours monotone.

L'humanité n'est pas le bœuf à courte haleine
Qui creuse à pas égaux son sillon dans la plaine
Et revient ruminer sur un sillon pareil...

écrira Lamartine après la révolution de 1830. Nombreux sont ceux qui, dès 1820, ont eu le sentiment obscur que la brisure de la Révolution était irréparable, que l'humanité ne serait plus jamais ce qu'elle avait été, bref, que l'histoire existait.

La découverte du relatif et de l'individuel

Un des principaux résultats de cette prise de conscience est de pousser jusqu'à ses dernières conséquences, en le transportant dans le domaine du temps, le relativisme dont certains penseurs du XVIII^e^ siècle faisaient preuve lorsqu'ils soulignaient la dépendance de l'esprit humain par rapport aux conditions climatiques et géographiques... A ce relativisme historique, des philosophes allemands comme Herder et les frères Schlegel avaient déjà eu recours pour préserver l'originalité de leur culture nationale contre l'envahissement de la pensée française, notamment après la conquête napoléonienne. De la même manière, dans la France de la Restauration, ceux qui répudient le rationalisme niveleur du XVIII^e^ siècle s'efforcent de montrer que les époques les plus décriées par les philosophes avaient leur charme, leur art de vivre, leur système de valeurs.

C'est à coup sûr, comme l'a bien montré Arthur Lovejoy, une des caractéristiques les plus irrécusables du romantisme que cette attention tout à coup accordée à ce qui est individuel, différent de la norme, original, à ce qui exprime, par conséquent, la diversité infinie de la nature et son infinie fécondité plutôt que la régularité de ses productions et leur conformité à un idéal éternel.

Cette curiosité pour le passé dans ce qu'il a de plus particulier se manifeste clairement en France par l'essor que prennent, aux environs de 1820, les publications de documents originaux et tout particulièrement de Mémoires : *Collection de Mémoires relatifs à l'histoire de France* de Petitot et Monmerqué (1819-1829) ; *Mémoires relatifs à l'histoire de la Révolution* de Berville et Barrière (1820-1827) ; *Mémoires relatifs à la Révolution d'Angleterre* de Guizot ; *Mémoires historiques des dames françaises,* etc. Dans le même temps le gouvernement de la Restauration fonde l'Ecole des Chartes (1821), tandis que se multiplient en province les sociétés d'érudits, dont la Société des antiquaires de Normandie est sans doute la plus active. Quant à l'Académie des inscriptions, réorganisée en 1816, elle prend à tâche de favoriser les patients travaux de dépouillement et de déchiffrement qui étaient naguère l'apanage des bénédictins et récompense par de nombreux prix ceux qui s'y livrent.

Si ce grand mouvement de retour aux sources est le signe d'un regain de curiosité envers le passé, il apporte également une aide inappréciable à ceux qui s'attachent à en restituer les particularités et à en faire revivre l'esprit.

Parmi ceux-ci, Prosper de Barante (1782-1866) est sans doute celui qui a proclamé le plus nettement son désir de ne point mêler à l'évocation du passé ses préoccupations d'homme du XIX^e^ siècle. « Je me sens porté, écrit-il, non à transporter le temps passé dans nos impressions actuelles, mais à essayer de faire partager au lecteur les impressions du temps passé comme il me semble que je les ai » (*Souvenirs,* t. III, p. 154). Se réclamant explicitement de Walter Scott, il prône l'impersonnalité, l'effacement de l'historien, au point de préférer donner une impression de discontinuité et d'inconséquence, conforme à la réalité de l'époque dont il parle, plutôt qu'un tableau trop ordonné et trop intelligible. C'est donc

très consciemment que, dans son *Histoire des ducs de Bourgogne* (1824-1826), il enchante l'imagination du lecteur en prodiguant les scènes colorées, fêtes, banquets, tournois, batailles. Les opinions populaires, les légendes, les superstitions ne sont pas dénoncées, à la manière des historiens du XVIII^e^ siècle, comme des fruits de la crédulité, mais utilisées comme les meilleurs témoignages de l'esprit de l'époque.

Augustin Thierry et l'histoire dramatique

Tout aussi soucieux de faire revivre le passé dans ce qui nous le rend le plus étranger (au point de défranciser les noms propres : Khlodoweg pour Clovis, Merowig pour Mérovée), grand admirateur, lui aussi, de Walter Scott, ne s'enchantant pas moins de cette couleur locale qui lui fut révélée, dit-il, par la lecture des *Martyrs* au collège de Blois, Augustin Thierry apporte à son travail d'historien des dispositions toutes différentes. Ce qui le fascine dans le passé, ce n'est pas la splendeur de ses fastes et de ses batailles, c'est la souffrance des opprimés, c'est l'écrasement des particularismes et des nationalismes par la brutalité unificatrice des puissants de ce monde, peuples vainqueurs ou souverains.

Cette dramatisation de l'histoire, qui lui a valu d'être salué par Marx comme le « père de la lutte des classes », il en voit le principe — et en cela, bien entendu, Marx se sépare de lui — dans le choc des races, la plus opprimée étant toujours celle vers laquelle vont ses sympathies. C'est qu'il croit discerner, sous l'unité apparente d'une nation comme l'Angleterre ou la France, la trace des anciens antagonismes. Dans la France de son époque, il voit d'une part la descendance des conquérants germains, c'est-à-dire la noblesse, d'autre part la descendance des Celtes et des Gallo-Romains, c'est-à-dire le peuple, dans lequel il inclut la bourgeoisie. Lorsque celle-ci s'organise en communes pour résis-

ter aux seigneurs, il ne lui ménage par ses sympathies, et il ne cache pas que c'est là, pour lui, une étape de la lutte jamais achevée pour introduire dans le monde plus de liberté.

La notion de devenir historique et l'idéologie bourgeoise

On voit que cette curiosité pour le passé en tant que tel ne résulte pas d'un simple désir d'évasion. Il s'agit de découvrir le sens d'une évolution, la loi d'une certaine forme de croissance. Pour ceux qui partagent, de près ou de loin, l'idéologie des « doctrinaires », cette évolution se confond avec le mouvement qui conduit l'humanité, à travers de douloureux soubresauts, vers un état où la force brutale cède la place au droit, les passions égoïstes au culte du devoir, l'anarchie individualiste au respect de l'ordre social et au sentiment de la fraternité humaine. L'établissement de la monarchie constitutionnelle en 1814 et sa consolidation en 1830 leur apparaissent comme des étapes marquantes, sinon comme le point d'aboutissement, de cette évolution positive. Il y a ainsi, chez Thierry, chez Mignet, chez Thiers, avec des variantes, une tendance à justifier le fait accompli, propre à une bourgeoisie qui sent son heure arrivée. L'éclectisme de Victor Cousin offre à cette bourgeoisie l'instrument intellectuel nécessaire pour justifier sa prétention à représenter « l'homme total », dont les étapes nécessaires mais dépassées de l'histoire ne sont que des incarnations partielles, tout en démontrant que « le vaincu est toujours celui qui doit l'être » (*Introduction à l'histoire de la philosophie,* leçon IX), ce qui autorise tous les ralliements et tous les opportunismes.

Mais c'est à une intuition de type psychologique que Cousin a recours pour décrire l'homme total qui résulte de cette évolution. L'histoire n'est donc utilisée que pour vérifier une idée de l'homme préexistante. La synthèse qu'elle est censée opérer

n'est pas dialectique, mais éclectique, elle ne fait pas sortir du passé un présent d'une irréductible nouveauté. Elle se contente de juxtaposer des éléments hétérogènes. Bonne pour justifier un présent qui satisfait la classe dominante, elle est incapable d'intégrer les forces qui donneront forme à l'avenir.

Sources étrangères
d'une philosophie romantique de l'histoire

Ce sens de l'avenir, dans lequel s'exprime le véritable pouvoir créateur du temps historique, a été communiqué aux romantiques français par un certain nombre de penseurs étrangers, dont ils ont adapté les leçons à leur pays et à leur époque.

Voici d'abord un Italien du XVIII[e] siècle, Giambattista Vico, dont l'œuvre principale, *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations,* est traduite par Michelet en 1827, sur le conseil de Cousin lui-même. Elle expose une conception de l'histoire selon laquelle la Providence conduit l'humanité vers une plus grande perfection morale en la faisant passer par une succession de cycles ou *ricorsi.* Si ces vues ne sont guère compatibles avec la formation libérale du jeune Michelet, il est frappé par le rôle créateur que Vico prête à l'humanité dans ce processus. Les coutumes, les lois, les langues, les légendes sont pour Vico des créations de l'humanité en marche, des miroirs dans lesquels se reflète le mouvement de chaque époque. « Le monde social est certainement l'ouvrage des hommes », avait écrit Vico. Michelet aura à peine besoin de modifier la formule pour inscrire en tête de son *Histoire romaine* (1830) cette devise qui exprime déjà sa pensée définitive : « L'humanité est son œuvre à elle-même ». Devise qu'il reprendra sous une forme plus vigoureuse, mais sans en modifier le sens, lorsqu'il écrira, dans la *Préface* de 1865 à l'*Histoire de France* : « L'homme est son propre Prométhée ».

La théorie des cycles, rejetée par Michelet, séduit en revanche des esprits qui trouvent en elle de quoi concilier leur confiance dans le progrès avec ces apparents retours en arrière que constituent pour eux les révolutions et les époques de barbarie. Tel Pierre-Simon Ballanche, qui, combinant les idées de Vico avec celles que le naturaliste suisse Charles Bonnet avait exposées dans sa *Palingénésie philosophique* à propos de l'évolution des êtres vivants, publie en 1827 ses *Essais de palingénésie sociale.* Le progrès de l'humanité, selon lui, n'est pas continu. Il s'opère par poussées, par mutations brusques, les souffrances imposées par les temps d'épreuve jouant un rôle purificateur qui permet à l'homme de se libérer, étape par étape, des fatalités de la matière.

Mais c'est surtout d'Allemagne que devait venir ce sens du pouvoir créateur du temps dont étaient dépourvus les penseurs de l'école doctrinaire. Dès 1825 Guigniaut publiait le premier volume de son adaptation de la *Symbolique* de Creuzer. Comme Vico, mais d'une manière infiniment plus approfondie, celui-ci montrait que les légendes, les mythes, les coutumes ne sont pas les effets du hasard, mais les produits d'une âme collective. Herder, dont Edgar Quinet traduit en 1827 les *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité,* partage la même conviction, et il l'éclaire par une théorie générale de l'évolution de l'humanité qui fait de celle-ci un être vivant, immergé dans la vie universelle, et dont les moindres manifestations s'insèrent dans un devenir unique, avec lequel il lui est possible, à la limite, de s'identifier totalement.

Après avoir écrit le tome V de son *Histoire de France,* qui contient l'histoire de Jeanne d'Arc (1841), Michelet écrit à son amie, M^me^ Dumesnil : « Les prétendues diversités périssent pour moi ; du moins elles viennent graviter dans l'unité vivante. Ce n'est pas un simple changement de procédé et de méthode, c'est une *vita nuova,* une vie où j'essaie

d'harmoniser le monde, et qui n'est pas moins ma vie. »

Michelet et le messianisme du peuple

C'est sans aucun doute aux influences conjuguées de Vico, de Creuzer, de Herder, de Quinet aussi, auquel il s'est lié dès 1825, que Michelet doit d'avoir su concilier, en une synthèse qui exprime l'essence même du romantisme, le goût de la diversité avec l'aspiration à l'unité, mais à une unité vivante, organique, créatrice, bien différente de l'unité abstraite et figée par laquelle les doctrinaires essayaient de justifier le règne de la monarchie constitutionnelle et du pragmatisme bourgeois. C'est son identification au peuple qui lui permet d'opérer cette synthèse.

Au peuple, il tient en effet par toutes ses racines : par sa mère, descendante d'une famille de paysans ardennais ; par son père, petit imprimeur ruiné par l'Empire et que guette la prison pour dettes. Du peuple, il a connu la misère, les logis insalubres, les distractions simples et les camaraderies mêlées, le sérieux apporté aux études et à la conquête d'une place au soleil ; lorsque ses efforts l'ont pourvu d'une situation enviable, il reste du peuple par l'économie avec laquelle il conduit son ménage, par l'aide efficace qu'il apporte aux membres de sa famille, par ses habitudes de travail acharné et son goût de l'ouvrage bien fait. Ce peuple, dont il continue à se sentir solidaire, il l'aime, il l'aide, il l'observe : peuple de Paris, dans lequel il est né, au milieu duquel il a grandi (« J'étais né, comme une herbe sans soleil, entre deux pavés de Paris », écrira-t-il) ; peuple de province aussi, dont il note inlassablement dans son journal, au hasard de ses voyages, les traits physiques, les habitudes ancestrales, le langage, les préoccupations.

Pourtant il ne découvre pas du premier coup la place que cet élément essentiel doit occuper dans

son œuvre. Philosophe autant qu'historien (en 1828, il enseigne à la fois l'histoire et la philosophie à l'Ecole normale), il rêve d'abord d'une science universelle qui embrasserait toutes les sciences particulières. C'est la révolution de 1830 qui lui révèle l'importance de ce grand acteur méconnu qu'est le peuple. En 1869, il écrira, en simplifiant quelque peu :

> « Dans ces jours mémorables, une grande lumière se fit et j'aperçus la France.
> Elle avait des annales, et non point une histoire. Des hommes éminents l'avaient étudiée surtout au point de vue politique. Nul n'avait pénétré dans l'infini détail des développements divers de son activité [...]. Le premier, je la vis comme une âme et une personne. »

Ce que les Trois Glorieuses lui révèlent, c'est d'abord, comme il le constate dès son *Introduction à l'histoire universelle* (1831), la puissance « d'une révolution sans héros, sans noms propres ; point d'individu en qui la gloire ait pu se localiser. La société a tout fait. Après la victoire on a cherché le héros, on a trouvé tout un peuple ». Le second enseignement de la révolution, c'est le rôle libérateur que la France est appelée à jouer dans le destin du monde : « Le monde moral eut son Verbe dans le christianisme, fils de la Judée et de la Grèce ; la France expliquera le Verbe du monde social que nous voyons commencer. »

C'est dans cet esprit qu'il aborde l'œuvre de sa vie, son *Histoire de France,* dont les deux premiers volumes paraissent en 1833. Le poste de directeur de la section historique des Archives, que lui confie la monarchie de Juillet, le met en contact intime avec les documents originaux et lui permet de saisir à vif, dans les siècles passés, l'existence de ce peuple, dont

la force lui a été si brusquement révélée. Au contact de ces textes, et instruit par l'expérience de Juillet, il découvre ce qu'avaient de limité et de désespérant les idées d'Augustin Thierry. Penser que tout commence et finit avec la race, c'était faire de l'histoire une perpétuelle défaite ; c'était ignorer les sources d'énergie que constitue la combinaison des races, dont la fusion forme un peuple ; c'était surtout tenir pour rien le travail de soi sur soi par lequel ce peuple s'adapte aux conditions de sol et de climat, sécrète ses institutions, ses lois, ses coutumes, sa mentalité, c'était ne pas comprendre cette autocréation par laquelle, échappant aux fatalités naturelles, il se donne une patrie.

Mais cette prise de conscience est progressive. Elle s'opère dans les années qui séparent les tomes I et II (1833) et le tome III (1837) de l'*Histoire de France*. « Mon progrès fut énorme du second volume au troisième, écrira-t-il en 1869. J'avais été surtout écrivain et artiste. Je fus vraiment historien. Je rentrai dans l'histoire avec une âme toute nouvelle, un sens de plus : le sens, l'intelligence, l'amour des masses obscures, qui étaient pourtant notre France, notre famille, notre sang, nous-même... » Perspective, ici encore, simplificatrice. Disons plutôt, avec Paul Viallaneix, que Michelet, à cette époque où sa nomination au Collège de France va le lancer dans l'enseignement militant (1838), découvre à quel point son combat pour la démocratie est en germe dans son œuvre antérieure d'historien. Grâce à la notion de peuple, qui a été d'abord pour lui une expérience, l'histoire a pris un sens qui se confond avec celui de sa propre vie.

Mal du siècle et ennui

Une telle conception du temps suppose que son mouvement ne s'arrête jamais. Quinet symbolise cet essentiel inachèvement, dû au besoin qu'éprouve l'homme de dépasser sans cesse ses propres limites,

par la figure du Juif errant, dont il fait le héros d'une vaste épopée, *Ahasvérus* (1833). Lamartine utilise, dans *Jocelyn,* la parabole de la caravane humaine, détruisant, comme sous l'effet « d'une rage insensée », la forêt à l'ombre de laquelle elle reposait pour franchir le fleuve qui arrêtait sa marche. Pour d'autres (M^me^ de Staël, Chateaubriand, Michelet, Balzac), c'est l'image de la spirale qui paraît le plus propre à exprimer à la fois l'ouverture perpétuelle de l'histoire, sa direction ascensionnelle, et l'impression qu'elle donne parfois d'un recommencement, voire d'un retour en arrière.

Cet optimisme à long terme — qui est d'ailleurs inégalement partagé — ne suffit pas pour rendre le présent supportable. On désigne souvent sous le nom générique de « mal du siècle » le sentiment de frustration ou de désenchantement qui résulte, chez les romantiques, du décalage entre leurs aspirations et les possibilités que leur offre le moment historique. En fait, ces possibilités ne sont pas — ou ne leur paraissent pas — exactement les mêmes selon que l'on se place avant ou après 1830. D'où la nécessité de distinguer, avec Pierre Barbéris dans sa grande étude sur *Balzac et le mal du siècle,* deux formes de mal du siècle, assez différentes dans leur inspiration, même lorsqu'elles paraissent parler le même langage.

Avant 1830, les romantiques identifient généralement leur sort à celui d'une aristocratie demeurée en marge du mouvement de l'histoire, celle dont René avait été le porte-parole poétique. A la plénitude du cœur répond un univers où rien n'est possible ni concevable de ce qui donnerait à l'homme ce plus-être auquel il aspire. Mais cette identification des romantiques à l'aristocratie cesse aux environs de 1830. C'est alors qu'intervient le facteur qui va déclencher la seconde vague du mal du siècle, plus profonde et finalement plus grave que la première. La société qui devait permettre à chacun de déployer

ses talents et de participer à la transformation du monde est, en fait, une société bloquée, où la tyrannie de l'argent est plus impitoyable que naguère celle du rang et de la naissance. Les théoriciens de la liberté et du progrès, qui ont préparé et patronné la révolution de Juillet, deviennent les défenseurs de l'ordre et de la stabilité. Comme l'écrit Pierre Barbéris, « c'est le progrès qui déclassait René qui se trouve à son tour mis en cause ».

Sans doute la plupart n'ont-ils pas conscience de subir ainsi les contrecoups de l'histoire et rattachent-ils l'ennui, avec Lamartine, aux données permanentes de la condition humaine : « Et sentais-tu ce vide immense, / Et cet inexorable ennui, / Et ce néant de l'existence... ? » (*Harmonies poétiques et religieuses,* « Hymne de la Mort »). Mais les plus lucides assignent à ce mal des causes précises, politiques : « La terre s'ennuie, s'écrie Edgar Quinet dans le second intermède d'*Ahasvérus* en s'adressant à la France ; elle ne sait plus que faire depuis que ton Empereur ne la tient plus cachée, pour s'amuser, sous un peu de sa gloire. » Et Lamartine lui-même, une fois que son expérience de député l'a amené à réfléchir sur ce qui conditionne l'état d'âme de ses contemporains, lance à la tribune de la Chambre, le 10 janvier 1839, ce diagnostic qui est en même temps une grave accusation contre le parti au pouvoir : « La France est une nation qui s'ennuie... Vous avez laissé manquer le pays d'action. »

L'ennui, tel qu'il se manifeste à partir de 1830, n'est donc pas le signe d'une vie qui s'étiole, d'une énergie qui se dissout à force de se projeter dans le vague et dans l'irréel ; c'est plutôt l'expression d'un dynamisme contrarié, d'une attente frustrée mais toujours prête à renaître. Il est l'envers d'une expérience du temps qui incite l'homme à immerger son présent au sein d'une durée créatrice.

Se sentir solidaire d'un monde qui s'ébranle, constater, dans sa propre durée intérieure, un désancrage, une dérive comparables, chercher la loi, l'état d'âme, la formule poétique qui permettront de perpétuer l'instant dans ce qu'il a d'unique, ou, mieux, de le découvrir lié à tout ce qui précède et à tout ce qui suit, de sorte que le transitoire soit sans cesse en contact avec l'éternel, l'individu avec le tout, mais sans perdre pour autant ce caractère de fraîcheur et de fragilité qui s'attache à l'instantané et à l'individuel, telles sont les conditions fondamentales du ressourcement romantique. Elles permettent de mieux comprendre le véritable sens du retour au passé qui se manifeste durant notre période.

« PRIMITIVISME » ET GOÛT DU PASSÉ

Ce goût du passé, qui renforçait apparemment des positions politiques très conservatrices, pouvait aller de pair avec un sincère désir de renouvellement et n'impliquait nullement la perpétuation de l'état de choses existant. Pour beaucoup d'esprits, il s'agissait moins de continuer ou d'imiter ce qui se recommandait par son ancienneté que de se rapprocher d'une source de vérité et de vie.

Utilisations apologétiques du primitivisme

La continuité avec le XVIII^e^ siècle est ici évidente. Le mythe rousseauiste du bon sauvage était peut-être moins éloigné qu'il ne semble du mythe théocratique développé depuis la fin du XVII^e^ par Fénelon ou par l'évêque Daniel Huet, selon lequel l'humanité primitive aurait reçu de Dieu lui-même non certes l'innocence originelle, mais une révélation morale, religieuse, philosophique, sociale, politique et même linguistique, sur laquelle se fondait la prétention du catholicisme à l'universalité. En 1808, la *Dissertation sur la loi naturelle* de l'abbé Bergier et la *Dissertation sur la révélation en général* du cardinal de La

Luzerne s'appuyaient sur cette théorie pour réfuter l'opposition établie par les Philosophes entre loi religieuse et loi naturelle.

Mais c'est d'Allemagne que vint aux catholiques le principal renfort. L'attention aux œuvres du génie collectif y renouvelait, depuis le début du siècle, l'étude des mythes. Loin de les considérer avec mépris, comme le résultat de la supercherie des prêtres ou comme les balbutiements d'une humanité encore dans l'enfance, un Creuzer, un Frédéric Schlegel, un Görres interrogent avec passion et avec respect ces témoins d'une époque où l'humanité était encore si proche de la nature qu'elle parlait pour ainsi dire son langage. « Nulle distinction de matière et d'esprit, écrivait Creuzer, dans la pensée native des premiers hommes, tout vit d'une vie commune et uniforme. » Une telle attitude permettait de mettre en évidence, entre toutes les civilisations et toutes les religions, un fonds commun de croyances spiritualistes très éloignées des superstitions grossières ou du matérialisme élémentaire que la philosophie empiriste avait tendance à prêter aux premiers hommes.

Pour Joseph de Maistre comme pour le Lamennais de l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* (1817-1823), il ne fait pas de doute que cette révélation directe de Dieu aux premiers hommes s'est conservée pure dans la religion catholique, alors que le paganisme et les religions non chrétiennes en gardent des traces, qui font ou ont fait l'objet d'un « consentement universel ». « La société, écrit Lamennais, ne subsiste que par sa foi dans ces vérités transmises de génération en génération, comme la vie, qui s'éteindrait sans elles... » Mais cette identification entre le consentement général et la raison recèle une ambiguïté, que l'évolution ultérieure de Lamennais mettra pleinement en évidence. Malgré de fréquentes références à Descartes et à Malebranche, la raison de l'*Essai sur*

l'indifférence se fonde beaucoup plus sur l'intuition, sur une adhésion quasi organique au contenu de la foi que sur une évidence intellectuelle, et la conviction intime qu'elle suppose est moins éloignée qu'elle ne semble des idées du Vicaire savoyard. Comme Bonald, comme Joseph de Maistre, comme Lamennais, le baron d'Eckstein est obsédé par l'horreur de l'anarchie, par le désir de réaliser l'unité du genre humain sous l'autorité d'une même croyance, reflet et accomplissement suprême d'une révélation primitive. L'intérêt qu'il porte à l'Inde (on le surnomme le « baron sanscrit ») lui confirme la réalité de cette révélation : « Il existe, écrit-il, dans toutes les croyances primitives, quelque dégénérées qu'elles soient, et particulièrement dans les doctrines asiatiques, les plus voisines du berceau du genre humain, un fonds de vérités révélées de tradition, qu'on pourrait appeler le *Catholicisme antérieur au catholicisme.* » Pour faire pièce à la science athée et traiter « de l'universalité des connaissances sous le rapport de l'unité de la doctrine », il fonde en 1826 *Le Catholique,* qu'il rédigera presque seul jusqu'en 1829. Mais il découvre, comme Lamennais, que l'unité du genre humain ne peut se réaliser en bafouant l'aspiration de l'homme à la liberté, et son combat se confond, un moment, avec celui de *L'Avenir.*

La question du langage primitif

La conviction d'une vérité originelle, matricielle, révélée directement à l'homme par le Créateur, se fonde en partie sur des théories linguistiques, dont l'origine est à chercher, encore une fois, dans les spéculations de penseurs du XVIII[e] siècle, comme Court de Gébelin (*Le Monde primitif,* 1773) et Delisle de Sales (*Histoire du monde primitif,* 1779). Le déchiffrement de l'écriture égyptienne par Champollion (*Précis du système hiéroglyphique,* 1814) avait donné un regain d'actualité à ces recherches.

Dès 1810, Fabre d'Olivet s'efforçait de démontrer que l'écriture hébraïque était une écriture sacrée, dérivée, par l'intermédiaire de Moïse, de l'ancien égyptien, où chaque signe scriptural était l'équivalent d'une idée : « La parole est d'origine divine, écrivait-il, parce que le mot est une réalité spirituelle qui entretient avec l'être un rapport juste » (*La Langue hébraïque restituée*).

L'idée de l'origine divine du langage n'est pas seulement le fait de penseurs ayant subi directement l'influence de l'occultisme, comme Ballanche ou Nodier. M^me^ de Staël et le vicomte de Bonald (*Recherches philosophiques sur les premiers objets des connaissances morales,* 1818) lui accordent une certaine créance. Lamennais utilise les recherches de l'orientaliste Abel Rémusat pour démontrer que les noms de Dieu, en chinois et en hébreu, dérivent d'une même racine ! Devant les perspectives ouvertes par ces spéculations, on comprend l'enthousiasme du baron d'Eckstein : « La philologie et la géologie, écrit-il, ont accompli les deux plus grandes révolutions intellectuelles du siècle : ce que la première est à l'histoire de l'homme, la seconde l'est à l'histoire de la nature ».

Si la philologie en question était souvent d'une valeur scientifique plus que douteuse, il y avait en elle de quoi renouveler profondément la conception de la poésie, encore considérée couramment comme une forme raffinée du bien-dire. Quelle que fût la manière dont on se représentât ces phénomènes lointains (et on a vu que les théoriciens ne manquaient ni d'assurance ni d'imagination !), l'idée d'une langue primitive, exprimant d'instinct le sens sacré des choses, naturellement anthropomorphique parce que la vie du primitif est encore à moitié engagée dans la nature, devait donner l'idée d'une poésie où l'expression figurée ne serait pas le fruit d'un raffinement de civilisation, mais la traduction d'un rapport substantiel entre l'homme et la réalité

transcendante. Le mythe, la personnification des forces de la nature, le symbole, la métaphore ne résultaient donc pas d'un jeu de l'esprit, mais d'une saisie intuitive de la situation de l'homme dans le monde. « L'homme, écrit Creuzer, se crut en communication perpétuelle avec la nature, il lui prêta ses sentiments et son langage ; l'associant à ses douleurs comme à ses plaisirs, il les lui fit exprimer en de vivantes images. »

Que ces idées, infléchies dans un sens plus nettement catholique, aient attiré de bonne heure l'attention des poètes romantiques français, nous en avons la preuve dans un article sur la *Jérusalem délivrée* que Soumet publia dans *La Muse française* en 1823. « Le poète, écrivait-il, est essentiellement l'interprète de la nature et de la destinée, et la poésie n'a été appelée le premier des arts que parce qu'elle explique et achève, pour ainsi dire, l'œuvre du Créateur. Elle dépouille les êtres de leur enveloppe vulgaire, pour les forcer à livrer à nos regards tous les secrets de leur merveilleuse existence. Tout est symbolique aux yeux du poète, et, par un échange continuel d'images et de comparaisons, il cherche à retrouver quelques traces de cette langue primitive révélée à l'homme par Dieu même, et dont nos langues modernes ne sont qu'une ombre affaiblie. »

Pourtant les réalisations poétiques du romantisme français — il faut y insister dès maintenant pour éviter tout malentendu — ne répondent que rarement et de façon assez lointaine aux espoirs qu'on pourrait former à la lecture de cette magnifique définition, que les poètes romantiques allemands, totalement inconnus en France, avaient déjà illustrée de façon beaucoup plus parfaite. Il faudra attendre Nerval, Baudelaire, Rimbaud, le Victor Hugo de l'exil et l'école symboliste pour que le ressourcement poétique amorcé sous la Restauration porte pleinement ses fruits.

Sur le plan idéologique, en revanche, le mythe de

l'unité primitive du genre humain et de ses liens directs avec la divinité amène les écrivains soucieux de comprendre les destinées de l'espèce à les éclairer par des révélations faites aux premiers hommes ou par des traditions dont les racines plongent dans les temps les plus reculés. Lamartine déclare avoir eu dès 1821 l'intuition de l'œuvre grandiose à laquelle il devrait consacrer son talent : une épopée retraçant les épreuves et les réincarnations successives d'un couple chargé de symboliser la race humaine tout entière. *La Chute d'un ange* nous transportera aux temps antédiluviens et prétendra nous livrer, dans sa pureté première, le message de Dieu à l'humanité. De même, l'essentiel de la pensée de Ballanche, retraçant les étapes de la « palingénésie humaine », c'est-à-dire l'histoire de ses régénérations successives, se communique à travers une réinterprétation des mythes antiques qui nous invite à retrouver en ceux-ci le dépôt d'une tradition remontant aux origines du monde et le chiffre d'une destinée jamais achevée. Ainsi, dans *Orphée* (1827-1829), le personnage mythique qui symbolise la puissance libératrice du Verbe recueille une révélation primitive venue de l'Inde par l'intermédiaire des prêtres d'Egypte.

La « renaissance orientale »

Le retour aux sources que nous venons d'évoquer est aussi, en grande partie, un recours à l'Orient. Cette « renaissance orientale » (l'expression est de Quinet) revêt une telle importance qu'on a pu la comparer à la Renaissance du XVI^e^ siècle. Il est impossible, en effet, après le livre capital que Raymond Schwab a consacré sous ce titre à ce sujet, de ne voir dans l'Orient des romantiques, comme on l'a fait pendant longtemps, que la source d'exotisme facile qui donne aux *Orientales* (1829) de Victor Hugo une partie de leur éclat.

L'imprégnation fut beaucoup plus profonde, et les années 1820-1850 furent celles où se manifestèrent

les progrès décisifs. Progrès, tout d'abord, dans la connaissance des langues orientales et, par voie de conséquence, dans la traduction et la diffusion des textes : fondation de la Société asiatique de Paris en 1821 et du *Journal asiatique* en 1823 ; déchiffrement de l'écriture égyptienne, dont Champollion expose le principe à l'Institut en 1822, dans la *Lettre à M. Dacier;* nomination de Burnouf au Collège de France en 1832 ; traduction, en 1833, des *Essais sur la philosophie hindoue* de Colebrooke, que Victor Cousin avait déjà utilisés dans son cours de 1829 ; publication des *Livres sacrés de l'Orient* (Coran, Lois de Manou, Upanishads, fragments des Védas) par Pauthier en 1840-1841 ; début de la traduction de la Bhâgavata-Purâna par Burnouf en 1840. Mais les connaissances nouvelles ne restent pas cantonnées dans un public de spécialistes. A partir de 1830 se multiplient, dans la *Revue des Deux Mondes,* les articles de J.-J. Ampère, de Th. Pavie, d'Edgar Quinet sur les idées et les choses de l'Orient. L'étude de la langue et de la pensée chinoises accomplit, grâce à Abel Rémusat, des progrès importants. A partir du milieu du siècle les arts d'Extrême-Orient sont l'objet d'une curiosité croissante. A la suite de l'intérêt manifesté pour l'Inde par les saint-simoniens, la *Revue encyclopédique* de Pierre Leroux revient sans cesse sur le sujet, et son directeur constate en 1832, dans un article sur *L'Influence philosophique des études orientales :* « Nous sommes aujourd'hui à une époque analogue à celle de la Renaissance. C'est une vérité que tout le monde commence à sentir vaguement. » Déclarations qui font écho, toutes proportions gardées, à la formule de Frédéric Schlegel : « C'est en Orient que nous devons chercher le romantisme suprême. »

A cette époque l'Orient apporte en effet les certitudes dont elle a besoin : continuité entre les siècles et parenté originelle entre les religions, prééminence d'une pensée intuitive et poétique sur

la pensée rationnelle qui s'était indûment érigée en norme depuis Descartes, inconsistance du sensualisme individualiste du XVIII[e] siècle face aux vastes synthèses métaphysiques qui relient l'homme à la nature et à la divinité.

Les chansons populaires et les légendes

Si la renaissance orientale avait été intimement liée, en Allemagne, au désir de remettre en honneur, pour des raisons patriotiques, ces autres expressions de l'humanité dans sa pureté primitive qu'étaient les chansons populaires et les légendes nationales, on ne trouve pas en France l'équivalent de recueils comme les *Nibelungen* ou le *Des Knaben Wunderhorn,* qui jouèrent le rôle que l'on sait dans le développement du romantisme allemand.

L'intérêt des romantiques français pour les chansons populaires, que l'essor du classicisme et la philosophie des Lumières avaient reléguées dans un oubli presque total, n'est pourtant pas négligeable. Chateaubriand en cite des exemples avec émotion dans ses *Mémoires d'outre-tombe.* Lamennais recueille les airs bretons et demande à son ami Elie de Kertanguy de l'aider à compléter sa collection. Mais ce sont surtout Gérard de Nerval et George Sand qui s'efforcent d'attirer l'attention de leurs contemporains sur les sources de poésie que recèle le folklore de leur pays. Le premier publie en 1842, dans *La Sylphide,* un article intitulé « Vieilles Ballades françaises », où il invite ses compatriotes à sauver, « comme l'ont fait les poètes d'autres pays, une foule de petits chefs-d'œuvre qui se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du temps passé », et il prêche d'exemple. Quant à George Sand, son oreille musicienne lui permet de noter non seulement les paroles mais la mélodie de ces airs populaires, et elle fait une large place à la musique champêtre dans les romans rustiques qu'elle compose à partir de 1845.

Plus importante est la place faite aux légendes et aux traditions nationales. Dans *De l'Allemagne,* M^me^ de Staël invitait déjà ses compatriotes à renouveler leur littérature, comme l'avaient fait les écrivains allemands, en puisant leur inspiration dans ce vaste domaine. Quelques années plus tard, Nodier reprend à son compte cette exhortation. Mettant en parallèle le passé de la race avec celui de l'individu, il montre comment « notre vieille mythologie », accordée à l'esprit des enfants, des simples, des rêveurs, est capable de rajeunir la sensibilité d'un siècle blasé et vieilli avant l'âge. On aura peine à retrouver cette naïveté et cet esprit d'enfance (dont Nodier est bien le seul à avoir le secret) dans les légendes qu'évoquent les deux versions successives des *Odes et Ballades* (1826 et 1828) de Hugo, tant y éclate le souci de virtuosité formelle, non plus que dans les reconstitutions, savamment archaïsantes, des *Contes du gay-sçavoir* de F. Langlé (1828), ou dans les pastiches quelque peu laborieux que constituent les *Contes drolatiques* de Balzac.

Mais les traditions folkloriques séduisent même des esprits se situant en dehors du courant romantique (Édouard d'Anglemont, *Légendes françaises,* 1829 ; Baour-Lormian, *Légendes, ballades et fabliaux,* même année) ; elles profitent, à partir de 1830, de la vogue du fantastique et de la mode du conte (S.-H. Berthoud, *Chroniques et traditions surnaturelles de la Flandre,* 1831 ; Antony Réal, *Nouvelles et Légendes,* 1836 ; Amédée de Beaufort, *Légendes et traditions populaires de la France,* 1840) ; dans toutes les provinces, les érudits locaux se mettent à les recueillir pour les sauver de l'oubli : des savants comme Le Roux de Lincy (*Le Livre des légendes,* 1836) et A. Maury (*Essai sur les légendes pieuses du Moyen Age,* 1843) en ébauchent des études comparatives et des interprétations historiques.

Une des preuves de l'amour sincère du passé dont

sont animés les romantiques est la manière dont ils s'efforcent d'en préserver les vestiges. Lorsque Victor Hugo voyage, en proie au « démon ogive », comme le dit plaisamment Nodier, qui publie de son côté, avec le baron Taylor et Alphonse de Cailleux, les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1846), il manifeste pour les vieilles pierres un attachement intelligent, qui le pousse à jeter, contre le vandalisme d'une époque prête à brader les vestiges du passé, des cris d'alarme éloquents et efficaces : l'ode contre la *Bande Noire* en 1824, la diatribe contre les démolisseurs à la fin du *Voyage aux Alpes* en 1829, un article intitulé « De la destruction des monuments de France » en 1831, un autre article intitulé « Guerre aux démolisseurs » en 1832. A partir de 1835, il fait partie d'un comité ministériel pour la sauvegarde des monuments du passé où siègent également Victor Cousin et Mérimée. On sait que celui-ci, nommé en 1834 inspecteur général des Monuments historiques, se dépensera sans compter pendant dix-huit ans pour la conservation du patrimoine architectural français.

L'œuvre unique d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (1842), montre elle aussi, quoique dans un tout autre sens, à quel point l'imagination romantique a pu être fécondée par le rêve du passé. Amoureux, comme Victor Hugo, des vieilles pierres, et ayant pratiqué tout d'abord une poésie très proche de celle des *Odes et Ballades,* Bertrand s'est orienté peu à peu vers une formule tout à fait personnelle : dans une prose rythmée et divisée en strophes, qu'il agence avec une précision d'orfèvre ou d'enlumineur, il enserre de courtes scènes, des rêveries fugitives, des impressions fantastiques qui sont comme des œuvres d'art au second degré, car elles s'inspirent d'un passé auquel l'art a déjà imposé sa marque : églises médiévales, maisons antiques, sites légendaires de sa ville de Dijon, gravures de Callot, tableaux de Brueghel l'Ancien, de Rem-

brandt, de Téniers ou de Salvator Rosa. Il s'agit moins, alors, de faire revivre une époque que d'en extraire, par un travail que Bertrand compare à celui de l'alchimiste, la quintessence artistique : « J'avais résolu, dit-il, de chercher l'art comme au Moyen Age les rose-croix cherchèrent la pierre philosophale ; — l'art, cette pierre philosophale du XIX^e^ siècle. » Il crée ainsi un univers à la fois étincelant et sombre, solide et aérien, concret et féerique, où les seigneurs, les manants, les bohémiens, les reîtres, les moines, les sorciers, les sylphes, les gnomes se plient aux caprices d'une imagination ennemie de toute banalité et où se reflète la sensibilité d'une âme modelée par la pauvreté et par la souffrance.

L'ÉNERGIE

Napoléon et sa légende

L'image du « poète mourant », du jeune homme dévoré par le mal du siècle, de l'héroïne pâmée ont accrédité l'idée que le romantisme français se caractérise par la prédominance de la sensibilité, par l'ennui de vivre et par l'incapacité à agir. Rien de plus faux ou du moins de plus incomplet que ce cliché, qui ne permet guère de comprendre l'extraordinaire vitalité dont la plupart de nos poètes romantiques ont fait preuve dans leur carrière comme dans leur œuvre.

C'est que le ressourcement romantique n'a pas été seulement un rajeunissement de la pensée et de la sensibilité au contact des réalités séminales qui fondent le devenir historique ou individuel. Il a été aussi une infusion d'énergie, dont a bénéficié une humanité qui donnait des signes d'épuisement et de vieillissement précoce. Parmi les causes qui l'ont favorisée, il faut faire une place toute particulière à la fascination exercée par la figure et la destinée de Napoléon. Elles ont agi sur les générations de 1820 et 1830 comme un véritable mythe, d'autant plus

puissant que la politique sans grandeur de la monarchie constitutionnelle amenait, par contraste, les contemporains à parer des couleurs de la légende ce qui avait été, pour la génération précédente, une réalité parfois héroïque, mais parfois aussi douloureuse et contraignante.

Il est naturel que certains de ces aînés, comme Stendhal et Béranger, aient contribué à la constitution et à la propagation du mythe. Mais la fascination du prisonnier de Sainte-Hélène s'exerçait même sur ses anciens ennemis. Chateaubriand, après avoir écrit en 1814 un pamphlet, *De Buonaparte et des Bourbons,* où il déniait à l'Empereur toute forme de grandeur et de génie, y compris le génie militaire, découvre de mieux en mieux, dans les *Mémoires d'outre-tombe,* le caractère à la fois épique et tragique de sa destinée : « La vie de Napoléon lui-même, en arrive-t-il à écrire, est-elle autre chose qu'un poème ? »

La séduction du mythe s'exerce bien plus fortement encore sur ceux qui, arrivant à l'âge d'homme après 1815, projettent sur une époque qu'ils ont à peine connue les rêves de gloire et d'héroïsme qu'ils sentent désormais irréalisables — d'autant que la mort de Napoléon en 1821 favorise son entrée dans la légende, et que la publication du *Mémorial de Sainte-Hélène* par Las Cases en 1823 donne de lui une image épurée et idéalisée. Victor Hugo, élevé par sa mère dans la haine du tyran, se rapproche progressivement de son père, le général (voir p. 354). Bien que celui de Gérard de Nerval n'ait été que médecin aux armées, le poète débutant consacre ses premiers essais à célébrer l'Empereur, dont l'image hantera beaucoup plus tard ses rêveries délirantes. Si grande est l'attraction des « souvenirs » d'enfance attachés à cette époque prestigieuse, que Musset, qui ne l'a pas connue, et pour cause, étant né en 1810, d'une famille nullement militaire, décrit à merveille, dans la *Confession d'un enfant du siècle,*

les émotions du bambin qui ne voit son père qu'entre deux batailles.

L'évocation de ce passé aurait pu être — et fut pour certains — une source de découragement. Mais la plupart y puisèrent plutôt une leçon d'énergie, dont le plus bel exemple est la devise inscrite par Balzac sur le socle du buste de Napoléon qui ornait sa cheminée : « Ce qu'il a commencé par l'épée, je l'achèverai par la plume. » A une époque où la lutte pour la vie promet d'être sévère, l'exemple du petit Corse parti de rien et parvenu à la domination du monde alimente les rêves de tous les ambitieux. Est-il besoin de rappeler les méditations de Julien Sorel et sa lecture passionnée du *Mémorial* : « C'était la destinée de Napoléon. Serait-ce un jour la sienne ? »

Les arts plastiques reflètent avec une netteté particulière le dynamisme que les images de gloire et les rêves de batailles acquièrent au moment où la légende napoléonienne se constitue. Alors que l'Empereur régnant et vivant avait favorisé, en même temps qu'une architecture officielle d'une froide solennité, les compositions cérémonieuses de David, ou les peintures de batailles un peu figées de Gros, l'essence de l'épopée impériale n'est pleinement traduite que par la fougue tragique des guerriers de Géricault, par l'élan des volontaires dans le bas-relief de Rude à l'Arc de triomphe (1835) ou par la détermination farouche du masque de Bonaparte dans le médaillon de David d'Angers (1838).

Sources d'une dynamique de l'être humain

Mais le mythe napoléonien n'aurait pas exercé une telle attraction si l'image que l'homme se faisait de lui-même n'avait pas subi, dans le même temps, une transformation à la faveur de laquelle la volonté, l'énergie, l'affirmation de soi avaient tendu à prendre le pas sur la réceptivité et l'eudémonisme qui caractérisent l'homme du XVIII^e siècle. L'œuvre de Maine de Biran, en grande partie inédite au

moment de sa mort, en 1824, caractérise à merveille certains aspects de cette évolution. Souffrant d'une mobilité et d'une impressionnabilité aux influences extérieures qui l'apparentent à Senancour, il a cherché un point fixe lui permettant de se définir, et il l'a trouvé dans l'expérience de l'effort, irréductible, selon lui, à toutes les causes organiques par lesquelles les idéologues tentaient de l'expliquer.

Cette conception essentiellement dynamique de l'être humain, d'autres, dans le même temps, la rejoignent par d'autres voies. C'est ainsi que les expériences, plus ou moins mêlées de charlatanisme, de Mesmer sur le magnétisme animal et l'hypnotisme ont amené certains de ses disciples à penser que l'âme humaine est un fluide de même nature que l'électricité, pouvant être concentré et projeté à l'extérieur avec une force irrésistible. Balzac, qui a commencé dans sa jeunesse, comme Raphaël de Valentin et Louis Lambert, un *Traité de la volonté* pour donner une base théorique à son irrépressible désir de puissance, s'empare de ces spéculations et élabore peu à peu une dynamique de l'âme humaine, dans laquelle il voit l'apport original du XIX^e^ siècle, venant compléter la science purement statique de l'esprit élaborée par le XVIII^e^.

Le culte de l'énergie peut encore s'alimenter à d'autres sources. C'est M^me^ de Staël qui révèle à Stendhal l'immensité des objets auxquels la volonté doit s'attacher pour arracher l'homme à la mesquinerie d'une société basse et servile : « L'héroïsme de la morale, l'enthousiasme de l'éloquence, l'ambition de la gloire, écrivait-elle dans *De la Littérature,* donnent des jouissances surnaturelles qui ne sont nécessaires qu'aux âmes à la fois exaltées et mélancoliques. » La lecture de l'Arioste, de Corneille, de Shakespeare confirme Stendhal dans son culte de l'énergie propre aux grands caractères, qu'il croit reconnaître dans des hommes tels que le cardinal de

Retz, Lauzun, Mirabeau, Napoléon, ou dans ces Italiens du XV^e siècle dont il adaptera amoureusement les *Chroniques*.

Il faut insister sur le rôle qu'a joué, dans cette valorisation de l'énergie, la découverte de certaines littératures étrangères. Ce sont les représentations d'une troupe d'acteurs anglais, en 1822 et surtout en 1827, qui ont fait connaître au public français le vrai visage de Shakespeare. Même aux spectateurs ignorant tout de la langue anglaise le jeu d'un Kemble, d'un Kean, d'une Harriet Smithson permettait de pénétrer dans un univers où les râles de l'agonie, les délires de la démence, le rire satanique de la haine extériorisaient des charges de sentiment et traduisaient des extrémités de passion inconcevables à qui ne connaissait que le jeu majestueux de Talma. A cela s'ajoutait la révélation d'un génie d'une confondante fécondité : « Je reconnus, écrit Dumas, que Shakespeare était aussi dramatique que Corneille, aussi comique que Molière, aussi original que Calderon, aussi penseur que Goethe, aussi passionné que Schiller. [...] Je reconnus enfin que c'était l'homme qui avait créé le plus après Dieu. »

Quant à Byron, il offrait l'exemple non seulement d'une œuvre où tous les élans d'une personnalité hors du commun se donnaient libre cours, au mépris de valeurs religieuses, morales, sociales tenues jusque-là pour sacrées, mais aussi d'une destinée en accord avec sa nature volcanique et généreuse. Son existence et ses allures de grand seigneur, ses voyages aventureux, ses amours scandaleuses, mais surtout, peut-être, ses sympathies pour les patriotes italiens et sa mort au service de l'indépendance grecque (19 avril 1824), tout cela fait de lui, pour les générations de 1820 et de 1830, le symbole même de l'énergie humaine, refusant de plier devant toute contrainte et affrontant avec enthousiasme le destin des braves.

Le dynamisme de l'œuvre d'art

Mise ainsi au premier plan dans l'image que l'homme se fait de lui-même et rangée parmi les valeurs qui le haussent au-dessus de ses semblables, l'énergie va prendre dans l'art une place qui transforme profondément l'orientation de l'esthétique dans les domaines les plus divers.

Dans un très bel essai portant principalement sur le domaine anglais, *The Mirror and the Lamp,* M. H. Abrams a montré comment, au début de l'ère romantique, l'art, conçu traditionnellement depuis Aristote comme un reflet de la réalité (d'une réalité d'ailleurs épurée et idéalisée), a tendance à être considéré comme la projection de l'esprit de l'artiste, de sorte que les valeurs de création prennent le pas sur les valeurs d'imitation, au moment même où, dans les représentations scientifiques de l'univers, se développe l'idée que le monde est un organisme soumis à une force interne de croissance et non un enchaînement statique de causes et d'effets. Cette transformation des conceptions esthétiques, qui s'est manifestée plus tardivement en France qu'en Angleterre ou en Allemagne, s'accordait admirablement avec la valorisation de l'énergie dont nous venons de parler. L'âme de l'artiste n'est plus le miroir où viennent se refléter des formes immuables, mais le creuset où bouillonnent des forces créatrices ; l'artiste n'est plus un copiste tenu en lisière par les règles de la vraisemblance et du bon goût, mais un démiurge, et ce qu'il doit retrouver en lui-même, ce n'est pas les archétypes éternels de la nature, mais le secret de ses puissances vitales.

La manifestation la plus évidente de ce dynamisme dans l'œuvre d'art, qu'elle soit littéraire, musicale ou picturale, est ce déploiement de puissance qui avait frappé le jeune Thiers à la vue d'un des premiers tableaux de Delacroix, *Dante et Virgile aux enfers,* exposé au Salon de 1822 : « Je ne sais

quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau, écrivait-il dans *Le Constitutionnel* : je retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement. » Pas d'art romantique, en effet, si intimiste et confidentiel soit-il, sans cette pression que le moi de l'artiste exerce sur le lecteur, le spectateur ou l'auditeur.

L'efficacité de cette pesée est souvent renforcée par la représentation de la violence, c'est-à-dire d'un effort d'autant plus évident qu'il n'inscrit rien dans le monde, qu'il ne rencontre pas autre chose que la souffrance ou la mort et se trouve ainsi, pour ainsi dire, renvoyé sur lui-même : crispation convulsive des corps des naufragés dans le *Radeau de la « Méduse »*, de Géricault (1818), contraste entre le mouvement fougueux des vainqueurs et la morne prostration des vaincus dans les *Massacres de Scio* (1824) de Delacroix, tourbillonnement vertigineux du « *Songe d'une nuit de Sabbat* » dans la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, approche inexorable de l'exécution capitale dans *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo, duels, complots, assassinats dans *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas (1829) et tant d'autres drames romantiques.

L'esthétique du choc et le genre frénétique

Cette extériorisation d'une énergie sans emploi entraîne, à la limite, une transformation des rapports entre l'artiste et le public et ouvre la voie à une nouvelle esthétique, qu'on pourrait appeler « l'esthétique du choc ». Sous sa forme la plus virulente, elle n'a guère donné naissance, au point de vue littéraire, qu'à un genre assez éphémère et dépourvu d'œuvres marquantes, qu'on a nommé, à la suite de Nodier, le « genre frénétique ». Cette dénomination recouvre une production assez hétéroclite, qui s'inspire à la fois de la littérature « noire » de la fin du XVIII^e^ siècle français (romans de Laclos et de Sade, mélodrames de Guilbert de Pixérécourt) et des

romans noirs anglais, dont le plus beau et le plus riche en situations extrêmes, le *Melmoth* de Charles Robert Maturin, fut traduit en 1821 et présenté par Nodier comme le prototype du genre en question.

Si la littérature issue de ces sources mêlées est souvent au-dessous du médiocre, elle popularise des thèmes qui permettront aux plus grands de mettre au jour, en les soustrayant à la censure du bon goût, les fantasmes issus de leur inconscient.

Parmi ces thèmes, celui de la guillotine, alimenté par les souvenirs de la Terreur ou par le spectacle, encore public, d'exécutions capitales, fournit son contingent de scènes horribles dans *Smarra* de Nodier (1821), dans *L'Ane mort et la Femme guillotinée* de Jules Janin (1829), et surtout dans *Le Dernier Jour d'un condamné* de Victor Hugo (1829), où toute l'horreur se concentre dans l'imagination, dans le rêve, dans l'attente. A l'échafaud se trouve souvent associé le bourreau, dont Maistre a exalté, dans *Les Soirées de Saint-Pétersbourg* (1821), la mission divine. Hugo peint son âme abjecte dans *Han d'Islande* (1823). Philarète Chasles le montre, dans *Le Père et la Fille* (1824), poursuivi par une fatalité qui l'amène à exécuter sa propre enfant et l'amant de celle-ci.

Le roman frénétique popularise aussi le thème du vampire, aussi bien dans le roman (Cyprien Bérard, *Lord Ruthwen ou Les Vampires,* 1820) que sur la scène (*Les Vampires,* mélodrame par Nodier, Carmouche et Jouffroy, 1820). Balzac lui apporte une variante conforme à ses hantises personnelles en en faisant non pas un mort-vivant qui se sustente du sang des humains, mais un « savant » qui se maintient indéfiniment en vie en s'emparant du « principe vital » d'êtres jeunes (*Le Centenaire,* 1822).

Comme le vampire, le monstre est victime d'une malédiction (difformité ou cruauté, ou les deux à la fois) qui le retranche de la communauté humaine et en fait un fléau pour ses semblables. Mrs. Shelley

avait montré la voie avec son *Frankenstein* (traduit en 1821), qui racontait le drame d'un inventeur ayant réussi à créer un être vivant, mais si proche de l'animalité que son existence provoquait les pires catastrophes. Proche aussi de l'animalité, le héros de *Han d'Islande,* animé d'une haine féroce contre le genre humain, témoigne pour la première fois de l'intérêt de Victor Hugo pour la difformité physique et morale.

Ce dernier exemple montre l'attention qu'il convient d'accorder à l'influence des thèmes frénétiques. Celui du monstre et celui de la prison, associés dans l'imagination de Victor Hugo depuis *Han d'Islande* et *Le Dernier Jour d'un condamné,* continueront à y vivre pendant toute son existence et à y agir comme des cellules mères, produisant et ordonnant autour d'elles des générations d'images apparentées. Il n'est que de penser à *Notre-Dame de Paris,* aux *Misérables,* à *La Fin de Satan,* à *L'Homme qui rit* pour se convaincre du rôle que ces thèmes d'origine frénétique sont appelés à jouer chez lui. Il en est exactement de même pour Balzac. Si l'édification de ce qui deviendra *La Comédie humaine* le détourne, à partir des *Chouans* (1829), des héroïnes séquestrées, des magiciens vampiriques et des hors-la-loi dévastateurs, son œuvre postérieure à 1830 n'en laisse pas moins apparaître souvent des résurgences de la veine frénétique, depuis *L'Elixir de longue vie,* où un cadavre à moitié ressuscité plante ses dents, durant son enterrement, dans le crâne d'un des officiants, et *La Grande Bretèche,* où un mari trompé fait froidement murer, en présence de sa femme, la porte du placard où se cache l'amant de celle-ci, jusqu'à la troisième partie de *Splendeurs et Misères des courtisanes,* où Vautrin enlève la fille du vieux policier qui a juré sa perte, la fait violer par ses hommes et la lui rend folle.

Cette influence du genre frénétique, on la retrouve même chez des écrivains qui en paraissent fort éloignés, comme Mérimée et Stendhal. La tête

de Julien dérobée, placée sur un guéridon de marbre, enterrée dans une grotte par Mathilde à la fin du *Rouge et le Noir,* traduit, comme mainte scène cruelle des *Chroniques italiennes,* ou des *Nouvelles* de Mérimée, non seulement la nostalgie d'une humanité énergique et farouche, mais aussi cette volonté de faire violence à la sensibilité du lecteur qui caractérise l'écrivain frénétique.

Un des traits les plus originaux et les plus riches d'avenir de cette littérature réside dans une volonté de profanation que développeront après 1830 quelques « petits romantiques ». Pétrus Borel, qui se qualifie lui-même de « lycanthrope », c'est-à-dire de loup-garou, multiplie dans *Champavert* (1833) les scènes de viol, de meurtre, de suicide, et y expérimente, avec une logique exaspérée, des effets qui laissent pressentir ce qu'Antonin Artaud appellera le « théâtre de la cruauté ». *Les Roueries de Trialph,* de Charles Lassailly (1833), se caractérisent par une sorte de rage tantôt concentrée tantôt explosive qui s'emploie à lever les masques et à filer des vengeances compliquées envers tout ce qui porte visage humain.

Certes, il est bien difficile de démêler, dans cette littérature souvent boursouflée, la part de mystification de la part de sérieux. Il y a fort à parier que celle-ci est à peu près nulle dans *L'Ane mort et la Femme guillotinée* de Jules Janin (1829), qui associe complaisamment un érotisme crapuleux aux descriptions de la Morgue, de la guillotine et du supplice du pal. Mais n'y a-t-il pas aussi de la frénésie pour rire chez Borel et chez Lassailly ? Et on ne sait s'il faut parler de sadisme, d'humour noir, ou de pure fantaisie à propos de la pièce de Xavier Forneret intitulée *Un pauvre honteux*, qui se termine ainsi :

Il l'a pliée,
Il l'a cassée,
Il l'a placée,

Il l'a coupée,
Il l'a lavée,
Il l'a portée,
Il l'a grillée,
Il l'a mangée.

Quand il n'était pas grand, on lui avait dit : Si tu as faim, mange une de tes mains.

C'est que le manque de sérieux lui-même fait partie de l'entreprise profanatrice. La subversion des valeurs à laquelle se livrent un Borel ou un Lassailly ne serait pas complète si elle n'englobait pas la littérature en tant que mode d'expression de toute valeur, et c'est là sans doute que s'affirme le plus fortement la modernité de ces écrivains dont l'œuvre charrie, globalement, beaucoup de déchets. Ce n'est pas par hasard que la remise en honneur de cette littérature s'est amorcée au sein du mouvement Dada et du surréalisme, qui y ont trouvé les prémices de leur irrévérence radicale et de leur recherche d'un dépaysement absolu.

Intensité, couleur, mouvement

Même lorsque l'énergie romantique ne se heurte pas à des limites qui lui donnent cet aspect convulsif, elle trouve, pour s'exprimer, des moyens qui affectent profondément la manière dont l'œuvre d'art se donne à lire ou à entendre. Ceux-ci entraînent, d'une manière très générale, une valorisation de l'intensité. Dans l'art musical, où le volume du son frappe directement l'oreille de l'auditeur, l'impression d'intensité peut être donnée par le gonflement de l'orchestre et par le recours à des instruments à vent et à percussion de plus en plus puissants. Une caricature allemande représente Berlioz dirigeant une formation au milieu de laquelle il a disposé quelques canons : image plaisante de la prédilection qu'éprouvait l'auteur de la *Symphonie fantastique*

pour les timbales et pour les cuivres, dont la fabrique de Sax ne cessait de perfectionner et de renforcer les modèles.

En peinture, c'est l'usage de la couleur qui permet de solliciter de la façon la plus immédiate la sensibilité du public. Alors que l'école davidienne se caractérisait par une couleur amortie, les peintres romantiques remettent en honneur les teintes franches de Véronèse et de Rubens. Delacroix déclare que « l'ennemi de toute peinture est le gris » et que « le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil ». Cette primauté de la couleur ne correspond pas seulement à la recherche de l'authenticité dans la vision qui caractérisera les Impressionnistes, elle est aussi affirmation dominatrice d'un tempérament : « Les coloristes sont des poètes épiques », écrira Baudelaire.

Les relations étroites qui s'établissent, à l'époque du Cénacle, entre les peintres et les poètes expliquent, pour une bonne part, le souci que manifestent ces derniers d'élargir la gamme des couleurs, dont la transposition littéraire demeurait pauvre, malgré les efforts de Bernardin de Saint-Pierre et de Chateaubriand. Mais il faut se garder d'interpréter cette invasion de la couleur en termes de réalisme — auquel cas on aura beau jeu à souligner ce qu'il y a d'insupportablement artificiel dans la bigarrure criarde des *Orientales*. Si la couleur y est criarde, c'est qu'elle est faite pour crier, pour maintenir dans l'œuvre un certain *tonus*, qui n'a rien à voir avec la justesse du ton. Cet effet est renforcé, comme en peinture, par le recours au contraste, en particulier chez Hugo, dont le tempérament s'exprime spontanément par l'antithèse. On aurait une idée plus précise de cette recherche de l'intensité si l'on étudiait la manière dont les écrivains romantiques français ont privilégié certaines images, comme celles du vent, de la mer, du torrent, du volcan, de l'éclair.

Le dynamisme de l'artiste romantique se manifeste aussi par la place qu'il donne au mouvement, non seulement dans le choix des sujets (batailles, chasses, chevauchées, grouillements de foules, enlèvements, rondes de sabbat), mais aussi dans le *tempo* ou la structure des œuvres et dans la technique de l'exécution. A la place des thèmes musicaux développés selon des règles strictes, des espaces picturaux dans lesquels les formes se disposent clairement selon une perspective préétablie, des contours bien délimités, des rythmes poétiques réguliers, des jeux de scène discrets, tous les moyens de l'art visent désormais à établir un moindre intervalle entre l'inspiration et l'œuvre, à faire de celle-ci une sorte de surgissement absolu, dans lequel le geste créateur de l'artiste est sans cesse lisible.

Il en résulte que l'œuvre présente souvent (et quelquefois affecte) un caractère d'improvisation rendant ce surgissement plus sensible. Pour écrire *La Chartreuse de Parme,* Stendhal s'est enfermé pendant cinquante-deux jours avec ses souvenirs et ses rêves, de sorte que l'ardeur qui anime ses héros est celle-là même avec laquelle l'auteur, emporté par sa quête imaginaire du bonheur, a mené à bien le récit de leurs aventures.

Refus des limites et expansion de l'être humain

Ce dynamisme irrépressible et tenant à le paraître s'accommode mal d'être circonscrit dans des limites étroites. Celles de la surface colorée sont, en peinture, transgressées par une composition asymétrique, donnant l'impression que le tableau a tendance à sortir du cadre, ou par le mouvement de personnages comme projetés vers le spectateur. En musique, le gonflement de l'orchestre aboutit à une sorte de prise de possession de l'espace sonore.

L'œuvre littéraire donne lieu à des effets analogues. Alors que le sonnet est généralement dédaigné, on voit apparaître des genres comme le

« poème » dont les limites sont imprécises. La plasticité du roman, le caractère extensible de la durée qui le constitue, ses possibilités de développement bourgeonnant ont largement contribué à son succès à l'époque romantique. Cette tendance à l'expansion dans le temps et dans l'espace correspond à un besoin profond et nouveau de la psychologie de l'époque. Source d'énergie, l'artiste se conçoit lui-même comme le centre d'un rayonnement qui tend, ainsi que Georges Poulet l'a montré dans *Les Métamorphoses du cercle,* à s'irradier de proche en proche. Certes, l'effet de ce rayonnement est loin d'être ressenti toujours comme bénéfique. La rêverie de Chateaubriand s'attache avec prédilection aux manifestations d'une vie qui se diffuse en se dégradant ; elle atteste ainsi l'inéluctable défaillance de l'être et son glissement progressif vers le néant. Lamartine, lui aussi, accorde une attention particulière à la vaporisation des parfums, à la dissolution des formes, à la dégradation des lumières. Mais ce milieu indifférencié est pour lui l'élément où la matière se spiritualise, où l'esprit humain se répand sans rencontrer d'obstacles,

> Et, reculant sans fin les bornes de son être,
> S'étend dans tout l'espace et vit dans tous les [temps !
> (*Harmonies,* « L'Humanité »)

Beaucoup plus nette est, chez Vigny, l'opposition entre le centre et la périphérie. Jaloux de conserver à sa pensée consistance et pureté, il interpose entre celle-ci et l'univers changeant des apparences le « cristal conservateur » du symbole, sur lequel les irisations multicolores du réel se reflètent sans qu'il y ait entre le monde extérieur et le monde intérieur contact ni échange. Et pourtant cette pensée qui se veut dure est accessible à la pitié. Loin de se murer

en elle-même comme le pensent ceux qui font crédit à la légende de la tour d'ivoire, elle aspire, par la puissance de son amour, à s'égaler avec le Tout : « Elle sait, elle voit et elle sent profondément. Elle rapporte au cœur les émotions que lui donne sa triple vue et à ce centre d'amour et de bonté se perfectionne et s'agrandit sans cesse la grandeur et la puissance de son être. » (*Journal,* 19 décembre 1835.)

On constate aussi chez Balzac une opposition entre le mouvement qui va du centre vers l'extérieur et la pression que la nature physique, la société ou les volontés adverses exercent sur le besoin d'expansion de l'individu. Mais ici le contact est permanent et l'échange inévitable, car l'univers balzacien est caractérisé par une homogénéité et une continuité qui font que la moindre impulsion donnée en un point se propage à tout l'ensemble. D'où la possibilité de ces actions à distance que Balzac compare souvent à la diffusion d'une lumière, d'une flamme ou d'une atmosphère. Centre d'un rayonnement proportionnel à la puissance de sa volonté, le personnage balzacien animé par une forte passion se compare lui-même au Dieu créateur qui remplit tout de sa présence : « Quand j'ai été père, dit Goriot, j'ai compris Dieu. Il est tout entier partout, puisque la création est sortie de lui. » De même Balzac, placé au centre de l'œuvre qui est sortie de son cerveau, l'occupe tout entière.

On voit que cette tendance à l'expansion, dont il serait facile de multiplier les exemples, s'accorde particulièrement avec des conceptions scientifiques ou philosophiques qui font de l'univers un *continuum* dans lequel une même vie anime tous les êtres. A l'idée d'une nature variant indéfiniment ses productions, en vertu d'une loi de croissance qui n'est par définition jamais accomplie, correspond l'idéal de l'artiste qui puise dans son imagination de quoi enfanter des mondes.

Formes et figures de la révolte

Cette puissance expansive et cette passion de l'illimité ont pour résultat de rendre plus insupportables les contraintes qui bornent l'essor de l'être humain. De là l'importance que revêt le thème de la révolte, et la séduction qu'exercent sur les romantiques de la première génération les personnages qui l'incarnent le plus complètement.

L'œuvre de Byron leur en offrait une galerie d'autant plus prestigieuse que les valeurs qu'il combattait n'avaient pas de racines très solides chez des jeunes gens dont les principes moraux, inculqués par une éducation formaliste, se heurtaient à un ardent désir d'émancipation. Même dans le domaine religieux, où cette génération faisait profession de fidélité à la foi catholique, les blasphèmes d'*Heaven and Earth* et de *Caïn* éveillaient en elle d'étranges échos. Lamartine, au plus fort de la crise morale qui suit la mort de Julie Charles, écrit une *Ode au malheur* (publiée dans les *Méditations* sous le titre « Le Désespoir ») où Dieu est représenté comme un tyran s'appliquant à arracher à l'homme le maximum de souffrances. Vigny, dans un *Satan* qu'il n'ose pas publier, reprend à son compte le réquisitoire du *Caïn* de Byron contre Dieu, coupable d'avoir uni la matière à l'esprit et condamné ainsi sa créature à l'insatisfaction et à la souffrance. Si cette exaltation de la révolte métaphysique s'accompagne, chez les premiers romantiques, de réticences et d'alibis, le problème prend des dimensions nouvelles après la révolution de 1830 et l'échec de tout cet espoir de régénération du monde qu'elle a entraîné avec elle. On voit apparaître alors une nouvelle race de révoltés pour laquelle le blasphème n'est pas l'un des termes d'une alternative dans lequel on se hasarde sans perdre de vue le terme opposé, mais l'expression d'un désespoir, dont Dieu, symbole de toutes les oppressions, est rendu directement responsable.

Quel que soit le rôle de la situation politique dans ses motivations, cette révolte s'exprime à travers un certain nombre de figures mythiques, dans lesquelles les diverses générations romantiques projettent leur insatisfaction et leur refus du monde tel qu'il est. La plus importante est celle de Satan, qui incarne, tour à tour ou simultanément, le refus de toute servitude, la solitude de l'être maudit dont toute la création se détourne, et la fascination du mal absolu, dans lequel des esprits aventureux entrevoient de nouvelles sources de beauté.

Alors que la révélation en France du *Faust* de Goethe, généralement compris d'une manière très superficielle, popularise, sous les traits de Méphistophélès, un type de démon désinvolte et sarcastique, acharné à étouffer en l'homme ses aspirations idéales, l'archange révolté symbolise de plus en plus nettement l'effort de l'humanité pour s'affranchir de toute tyrannie. Les « petits romantiques » placent naturellement sous son invocation leur quête désespérée de la liberté. Des romans comme *Le Magicien* d'Alphonse Esquiros (1838), *Les Martyrs d'Arezzo* de Jules Lefèvre-Deumier (1839), *Consuelo* de George Sand (1842) présentent, avec une sympathie évidente, le culte de Satan, professé par certaines sectes médiévales, comme une revanche des humbles et des opprimés contre les nobles et les prêtres qui font du surnaturel divin un instrument d'oppression. Ce démon qui encourage l'humanité à se délivrer de ses chaînes n'est plus le monstre grimaçant des tympans de cathédrales. Il possède la beauté mélancolique, la grandeur foudroyée dont l'avait déjà revêtu Milton. On éprouve, en outre, de la peine à l'imaginer définitivement condamné, exclu pour toujours de la félicité éternelle. Vigny rêve longtemps de donner comme suite à *Eloa* un *Satan sauvé*. Soumet, dans *La Divine Epopée* (1840), raconte le repentir de Satan et sa réconciliation avec Dieu, en gâtant malheureusement ce que

son projet avait de réellement grandiose par une certaine timidité dans la pensée et une grande mièvrerie dans l'exécution. Ainsi se dessine la voie qui conduit, à travers les épopées humanitaires de l'abbé Constant, vers la géniale *Fin de Satan* de Victor Hugo.

D'autres figures témoignèrent de cette aspiration de l'homme romantique à vivre en dehors de toute contrainte et à pousser aussi loin que possible l'affirmation de sa puissance. Depuis la publication des *Brigands* de Schiller, à la fin du XVIII^e siècle, le hors-la-loi hante les imaginations. Les grands poèmes de Byron, *Le Corsaire, Conrad, Lara, Le Giaour,* en ont popularisé et fixé le type : teint sombre, regard fascinant, passé mystérieux où se trouve enfoui le secret d'une existence criminelle aux yeux de la société et d'une haine inexpiable contre les hommes. Souvent ce personnage ténébreux est en réalité une grande âme victime d'une injustice, animée d'aspirations élevées auxquelles ses semblables n'ont pas su répondre : tels les héros du vicomte d'Arlincourt ou l'Hernani de Victor Hugo. Mais il arrive aussi qu'il s'agisse d'un être foncièrement destructeur, enraciné dans le mal, comme l'était traditionnellement le personnage du traître dans le roman noir et le mélodrame, mais pourvu d'une majesté que ce dernier ne comportait pas, à cause d'une sorte de générosité dans la perdition qui donne à sa révolte un caractère proprement satanique. Le Vautrin de Balzac se rattache à cette « race de Caïn », d'où émane « la poésie du mal », mais il insère le personnage du hors-la-loi à l'intérieur d'un réseau de relations sociales qui proposent à l'énergie romantique et de nouveaux moyens et de nouveaux obstacles.

Le personnage de Don Juan recueille, lui aussi, quelques rayons du soleil infernal qui éclaire les grands révoltés. Balzac, dans *L'Elixir de longue vie* (1830), et Alexandre Dumas, dans *Don Juan de*

Marana (1836), mettent en scène des ancêtres ou des descendants de Don Juan Tenorio qui poussent jusqu'à ses dernières limites le mépris des lois divines et humaines. Le parallèle entre « Don Juan le matérialiste » et « Faust le spiritualiste » (Victor Hugo, *Préface* de *Cromwell*) cherchant à forcer, chacun à sa manière, les limites de la condition humaine, devient un lieu commun, illustré, entre autres, par Gautier dans sa *Comédie de la mort* (str. VI et VII). Mais la plus significative de ses métamorphoses est sans doute celle que lui imprime Musset, sous l'influence d'Hoffmann. Au héros incrédule de Molière bravant intrépidement la malédiction divine, l'auteur de *Namouna* substitue un éternel insatisfait, poursuivant de femme en femme un idéal inaccessible.

NOSTALGIE DE L'ARRIÈRE-MONDE

Si ces attitudes comportent des risques certains d'extraversion, il est d'autres sources de renouvellement qui ramènent l'écrivain romantique vers son propre centre et lui donnent l'espoir de communiquer, à partir de ce centre, avec l'origine même de l'être.

Sans doute le chemin qui mène vers l'intérieur, dont parle Novalis, a-t-il été moins fréquenté par les romantiques français que par leurs homologues allemands. Pourtant Baudelaire, même si sa définition implique un choix personnel, n'a pas tort de caractériser l'art romantique par ces trois termes, qui recouvrent exactement les tendances auxquelles nous allons nous attacher maintenant : « intimité, spiritualité, aspiration vers l'infini » (*Salon de 1846*). Cette nostalgie de l'arrière-monde a ses racines dans l'époque qui précède celle-ci, et les circonstances qui l'expliquaient alors ne se sont pas fondamentalement modifiées dans les années 1815-1820 ; elles se sont plutôt enrichies de composantes nouvelles qui

donnent au « mal du siècle » ce regain de virulence dont il a été question plus haut.

Insuffisances du catholicisme orthodoxe

Le réveil religieux que les gouvernements de la Restauration se sont efforcés de favoriser a été réel : augmentation du nombre des vocations de prêtres, qui passent de 1 400 en 1821 à 2 300 en 1830, multiplication des congrégations religieuses et des associations animées par des laïcs, organisation de spectaculaires missions qui provoquent des conversions nombreuses. Pourtant, malgré les efforts de l'Eglise et des pouvoirs publics pour ramener au bercail les brebis égarées, il paraît bien avéré que la pratique religieuse ne remonta pas, dans l'ensemble, au niveau qu'elle avait connu à la fin de l'Ancien Régime, et que les intellectuels furent ceux qui se laissèrent le plus difficilement conquérir.

Leurs résistances tiennent tout d'abord à l'imprégnation profonde des esprits par les idées des philosophes du XVIII^e^ siècle. Pour combattre leur emprise, l'Eglise aurait dû consacrer à la formation doctrinale de ses membres, prêtres et laïcs, des efforts que l'urgence des tâches de reconstruction l'amena à négliger. Il est significatif que, dans le premier quart du XIX^e^ siècle, trois des grands « apologistes » de la religion, Chateaubriand, Bonald et Joseph de Maistre, aient été des laïcs — et dont l'orthodoxie était sur bien des points fort douteuse. Le quatrième, l'abbé Lamennais, devint vite suspect à l'Eglise lorsque, développant la logique de ses idées, il s'efforça de déchiffrer à la lumière de sa foi le développement de l'histoire (voir p. 110). Telle est bien, en fin de compte, la raison principale pour laquelle le catholicisme des années 1820-1840 ne parvient pas à satisfaire les aspirations des générations nouvelles. Celles-ci ont découvert le mouvement, et le catholicisme le refuse. D'où la fragilité de l'alliance qui s'est réalisée, au lendemain de 1820,

entre le catholicisme orthodoxe et une partie de la jeunesse romantique. Adhérer au catholicisme en 1820, c'était se situer dans le mouvement de l'histoire — ou du moins aux côtés de ceux qui la faisaient. Alors, il était permis de croire que la religion du passé était *aussi* la religion de l'avenir. Quand on craignit de la voir rester sur la rive, on fut tenté de s'embarquer sur d'autres navires.

Sources occultes du romantisme

Depuis qu'une thèse publiée sous ce titre en 1927 a renouvelé l'approche du problème, il apparaît toujours davantage que nos écrivains romantiques, considérés longtemps comme inhabiles aux spéculations métaphysiques, se sont largement abreuvés aux courants illuministes qui, du néo-platonisme à la Renaissance, et de la Renaissance au XVIII^e^ siècle, n'ont pas cessé de proposer aux hommes, en marge des églises officielles, des voies plus ou moins secrètes pour atteindre la vérité.

Les bouleversements historiques vécus depuis la Révolution ont sans aucun doute favorisé le recours à des spéculations ésotériques qui permettaient de comprendre le mal présent et d'espérer un avenir meilleur. Le millénarisme (doctrine selon laquelle, après une période de calamités correspondant à l'apparition de l'antéchrist, Jésus-Christ reviendra sur la terre assurer aux hommes un règne pacifique de mille ans) est couramment professé par les illuminés depuis la fin du XVIII^e^ siècle. En accord avec eux, M^me^ de Krüdener, en 1815, voit luire « l'aurore du bonheur et de la paix » grâce à la Sainte-Alliance, qu'elle a pressé le tsar Alexandre I^er^ de réaliser. Pour d'autres, le perfectionnement de l'esprit humain suffira pour faire revenir le christianisme à sa pureté primitive : « Tout m'annonce une grande époque religieuse, écrit J.-J. Ampère à Julien Bredin, mais je me désole en songeant que je ne vivrai pas assez pour la voir se prononcer » (lettre

du 1er octobre 1816). Son ami Ballanche partage encore, dix ans après, cette façon de voir : « Le moment palingénésique où nous nous trouvons à présent ressemble, sous beaucoup de rapports, aux premiers siècles de notre ère » (*Essais de palingénésie sociale*).

Rajeunissement du christianisme ou religion nouvelle ? Ils sont nombreux, après 1820, ceux qui penchent pour la seconde solution, soit que l'immobilisme de l'Eglise les ait déçus, soit que la critique des philosophes du XVIIIe siècle les ait détournés, dès le principe, des dogmes chrétiens. Peu d'époques ont été aussi favorables au pullulement des sectes et aux vaticinations des prophètes que ces années où la confiance dans le pouvoir de la raison est ébranlée, où les chrétiens sont pris de court par les questions que leur pose le mouvement de l'histoire, et où diversification et mobilité affectent la croyance religieuse comme tous les autres aspects de la vie. Laissons de côté les purs excentriques qu'une telle atmosphère encourage à se manifester. Le plus célèbre d'entre eux, Ganneau, un ex-dandy, notifie au monde, le 15 août 1838, le début d'une ère nouvelle dont il sera le grand prêtre sous le nom de Mapah (premières syllabes de *mater* et de *pater*), symbole de l'union définitive entre le principe masculin et le principe féminin.

Mais il est des mouvements dont le rayonnement pénètre plus loin. Les disciples de Swedenborg, dispersés par la Révolution, se regroupent grâce à l'activité inlassable du capitaine Bernard, qui profite de ses changements de garnison pour prêcher la bonne parole. Des foyers swédenborgiens se constituent à Nantes autour d'Edouard Richer, dans le Cher autour de Le Boys des Guays, qui entreprend une nouvelle traduction de l'œuvre du maître (1841-1845). A Paris même, deux émigrés polonais, Mickiewicz et Towianski, professent au Collège de France un messianisme mystique qui attribue à leur

patrie foulée aux pieds le rôle de rédempteur universel. A leurs cours des femmes s'évanouissent ou entrent en transes, on répète en chœur leurs paroles, on s'agenouille devant eux. *L'Avenir* célèbre leurs idées. Montalembert traduit *Les Pèlerins polonais*. Michelet, Quinet, George Sand les entourent de sympathie et de ferveur.

D'autres foyers de pensée illuministe se développent dans l'entourage des réformateurs sociaux, dont il sera question plus loin. Un disciple de Saint-Simon, Pierre Leroux, approfondit l'histoire des sociétés secrètes, dont il donne le goût à George Sand, et s'efforce de créer une religion de l'humanité. Après s'être séparé en même temps que Leroux de l'église saint-simonienne, Jean Reynaud ébauche une grandiose cosmologie et fait apparaître entre la matière et l'animal, entre l'animal et l'homme, entre l'homme et l'ange, une progression continue qui, à travers des réhabilitations et des transmigrations successives, doit ouvrir à une humanité régénérée l'infini des constellations. Le Victor Hugo des *Contemplations* tirera grandement parti de ces vues.

Un courant important est alimenté par les activités et les écrits des magnétiseurs. Les pratiques du magnétisme, introduites en France à la fin du XVIII[e] siècle par le médecin allemand Mesmer, et bientôt complétées par celles de l'hypnotisme ou somnambulisme lucide, dont Puységur fut le premier à user, avaient l'avantage de satisfaire à la fois les esprits attachés à l'expérimentation scientifique (malgré le verdict de charlatanisme rendu par l'Académie des Sciences en 1784) et les âmes éprises de merveilleux. Les théoriciens de ces pratiques prétendaient en outre mettre en évidence une entité — le « fluide magnétique » — suffisamment vague pour être identifiée par les savants ou pseudo-savants à l'électricité et par les mystiques au « principe spirituel », dont l'existence était ainsi, en quelque sorte, prouvée expérimentalement. Offrant un aliment de

choix à la volonté de puissance, le magnétisme pénètre, plus ou moins profondément, toutes les doctrines occultistes qui se développent après la Restauration, grâce à l'action d'habiles propagandistes comme le docteur Koreff (1783-1851), ami intime d'Hoffmann, dont il est en France l'un des introducteurs les plus efficaces, établissant ainsi des liens solides entre la vogue du magnétisme et celle du fantastique.

Précisons toutefois que les liens des écrivains romantiques avec l'occultisme ne correspondent chez aucun de ceux-ci, même chez Nerval, à l'inféodation à une secte où à une Eglise. Ils lui sont surtout redevables d'un certain nombre de thèmes, qu'ils reçoivent souvent de deuxième ou de troisième main, et qui les attirent parce qu'ils y trouvent le moyen d'exprimer leurs aspirations profondes.

« Palingénésie » des mythes, syncrétisme et religion de l'avenir

Conformément aux tendances « primitivistes » dont il a déjà été question, la religion de l'avenir, dont certains entrevoient l'avènement à la lumière des doctrines occultes, est appelée à utiliser, en leur donnant un sens nouveau, les symboles religieux à travers lesquels les âges successifs de l'humanité ont exprimé leurs rapports avec l'au-delà. Un mot du vocabulaire de Ballanche résume cette reviviscence : *palingénésie.* De même que l'histoire humaine avance par une série de morts et de résurrections successives, de même les mythes religieux contiennent une vérité que chaque siècle doit découvrir en les interprétant à la lumière de sa propre expérience et en les traduisant dans un langage conforme à l'esprit du temps.

Pour certains, cette réinterprétation des mythes s'accommode d'une fidélité de principe à la foi chrétienne. Ceux qui défilent dans l'*Orphée* de Ballanche (1827-1829) aboutissent tous au dogme du

péché originel et au « signe auguste de la Rédemption ». La *Psyché* de son ami Victor de Laprade (1841) fait apparaître, en surimpression derrière les divinités de la mythologie grecque, le drame du salut tel que le christianisme l'a révélé.

D'autres, guettés par le scepticisme, continuent à employer un vocabulaire religieux en évitant de s'enfermer dans les limites d'une orthodoxie. Lamartine évolue, à partir de son voyage en Orient, vers ce qu'il appelle avec insistance « culte rationnel », « religion rationnelle », « rationalisme chrétien ». Victor Hugo, lui aussi, s'éloigne, aux approches de 1830, des convictions chrétiennes qu'il avait adoptées à l'époque où il faisait figure de chantre patenté du trône et de l'autel. Dans la période qui suit, des poèmes aux titres significatifs, « Que nous avons le doute en nous ! », « Pensar, Dudar », expriment son désarroi devant le mystère profond des choses. Son refus d'enfermer la vérité dans une forme religieuse déterminée aboutit, en 1840, à cette profession de foi déiste et syncrétiste :

O sagesse ! esprit pur ! sérénité suprême !
Zeus ! Irmensul ! Wishnou ! Jupiter ! Jéhova !
Dieu que cherchait Socrate et que Jésus trouva...

Un tel syncrétisme peut, bien entendu (ce n'est pas le cas de Hugo), servir de façade à l'indifférence. Il peut également exprimer la plus authentique inquiétude religieuse. Gérard de Nerval, trop imprégné de l'esprit du XVIII^e^ siècle pour accepter « facilement un joug qui sur bien des points offenserait encore [sa] raison », mais en même temps profondément pénétré par le sentiment de vide que laisse, dans le cœur d'un moderne, la mort des dieux, se penche avec passion non seulement sur toutes les croyances hétérodoxes (magie, alchimie, astrologie) qui prétendent mettre l'homme en contact avec l'invisible, mais aussi sur tous les cultes derrière

lesquels se laisse deviner l'unité d'une tradition religieuse. Lui aussi, il entreprend, dix ans après Lamartine, un voyage en Orient, mais ce voyage, loin de décevoir son attente et de diluer sa foi dans un spiritualisme désincarné, lui permet de coïncider avec des formes religieuses où s'exprime un égal besoin d'adoration : « Oui, je me suis senti païen en Grèce, musulman en Egypte, panthéiste au milieu des Druses, et dévot sur les mers aux astres-dieux de la Chaldée... »

L'évolution des formes religieuses est-elle possible et souhaitable ? Deux réponses, entre autres, soulignent l'urgence de la question. Benjamin Constant travaille depuis 1785 à un ouvrage immense sur la religion, qu'il ne cesse de remanier durant toute sa vie, et dont il se décide enfin, à la veille de sa mort, à publier les cinq premiers volumes (*De la Religion, considérée dans sa source, ses formes et son développement,* 1824-1831 ; deux volumes posthumes paraîtront en 1833). Cette vaste enquête, qui porte sur toutes les formes de polythéisme connues jusqu'à l'avènement du christianisme, vise à apporter une réponse à une des interrogations les plus personnelles de cette âme toute en contrastes : ce besoin de croire, qu'il a éprouvé avec une force particulière dans ses périodes de crise sentimentale, correspond-il à une réalité ? L'universalité du sentiment religieux interdit d'y voir une illusion ou une tromperie intéressée. Mais tout porte à croire que le christianisme de l'avenir sera moins lié aux dogmes, moins contraire à la raison, moins clérical, moins lié à la puissance politique que celui que nous connaissons.

Cette attitude serait exactement celle de Vigny si le pessimisme de l'auteur des *Destinées* ne l'amenait pas à mettre en question, dans le moment même où il l'imagine, ce remplacement d'une forme religieuse par une autre plus épurée. Dans une œuvre destinée à servir de suite à *Stello,* et à laquelle il n'a pas cessé de travailler de 1837 à sa mort, *Daphné,* il se reporte

à cette période à laquelle Constant avait arrêté sa recherche. L'empereur Julien l'Apostat, en qui il a mis beaucoup de lui-même, incarne les efforts de la pensée moderne pour purifier la religion des symboles grossiers qui énervent et divisent la foi, mais il échoue dans sa tentative de rénovation du paganisme. Illusion, que de croire le peuple assez mûr pour se passer de symboles ! Les dogmes religieux « conservent le peu de sages préceptes que les races se sont formés et se passent l'une à l'autre ». Puisque les barbares adhèrent au christianisme avec la simplicité des races jeunes, il faut accepter leur victoire. Julien se fait tuer volontairement, et le sanctuaire de Daphné, résumé de tous les raffinements du monde grec, est pillé par les Huns. Moins imprudent, Vigny se gardera d'ébranler le christianisme par des attaques directes, et il réservera à ceux qui sont capables de comprendre ses poèmes l'expression de ses doutes religieux et sa confiance dans une philosophie de l'Esprit pur.

Chute et réintégration

Quelle que soit l'attitude adoptée vis-à-vis des religions positives, l'important est de répondre aux grandes questions que l'homme se pose sur sa destinée, en tenant compte des facteurs particuliers que la situation historique introduit dans une interrogation vieille comme le monde.

Parmi ceux-ci il faut mettre au premier rang une manière nouvelle de se poser le problème du mal. Alors que la pensée chrétienne avait, depuis la Renaissance, intériorisé et individualisé le sens de la culpabilité, le problème tend à reprendre, sous l'influence de la situation historique, les dimensions collectives qui avaient été les siennes aux origines de la pensée judéo-chrétienne. Les violences de la Révolution et les déceptions de l'après-1830 donnent une importance accrue à ces dimensions collectives, déjà soulignées par des illuministes comme Saint-

Martin. A ceux qui ne peuvent pas se contenter d'enregistrer la faillite de leurs espoirs et de chercher des compensations dans l'évocation nostalgique du passé il faut à la fois expliquer les reculs de la civilisation, les plongées de l'humanité dans la souffrance et la barbarie, et justifier leur espérance dans un monde où l'esprit triomphera sur la matière et où la division s'achèvera dans l'unité.

Une réinterprétation du mythe chrétien de la chute s'impose. Se plaçant dans une perspective martiniste, Ballanche y voit un mauvais usage du pouvoir créateur départi à l'humanité : « Dès le commencement, la volonté humaine enfante un destin que la Providence doit briser ; la force de l'homme essaie une puissance au-delà de celle qui lui est attribuée, et qui par là même rencontre un obstacle invincible » (*Vision d'Hébal*). Dès lors, l'histoire a vu s'affronter les hommes, les castes, les institutions qui incarnent le principe de stabilité, et qui sont condamnés, d'époques en époques, à disparaître, et les représentants d'une insatisfaction destructrice, mais nécessaire pour que les choses aillent de l'avant. A chaque étape de cet affrontement correspondent de nouvelles souffrances, et, corrélativement, une élévation du niveau de conscience de l'humanité. Dans *La Chute d'un ange,* Lamartine hésite entre une conception de la chute fondée, conformément au schéma chrétien, sur une perversion de la volonté humaine, et une perspective évolutive selon laquelle l'homme, ce « Dieu tombé qui se souvient des cieux » (*Méditations poétiques,* « L'Homme »), s'élève en une progression continue d'un état encore tout mêlé de matière à la pure spiritualité.

De quelque manière qu'on s'en représente l'origine, le grand problème reste de réintégrer le mal dans le mouvement de l'histoire. Cette réintégration s'opère, chez ceux qui connaissent, selon l'expression de Quinet, « le mal de l'avenir », par la mise en

valeur du rôle régénérateur de la souffrance. L'épopée d'*Ahasvérus,* dans l'avertissement de laquelle se trouve cette expression, est précisément destinée à montrer comment les souffrances de l'humanité, symbolisée par le Juif errant, contribuent à sa marche en avant. Coupable d'avoir refusé son assistance au Christ sur le chemin du calvaire, celui-ci est vraiment le « roi de la douleur », puisque la mort, qui pourrait mettre fin à son supplice, lui est refusée. Mais cette insatisfaction radicale, ce vide au plus profond de son cœur que « ni Dieu, ni fils de Dieu, ni Christ, ni Ange, ni créateur, ni mondes » n'ont encore rempli, est à la fois la source de sa malédiction et le principe de son salut, puisque c'est à cause de lui qu'Ahasvérus est incapable de se satisfaire d'autre chose que de l'Absolu. Dans la pensée de Ballanche, la notion d'*expiation* joue un rôle encore plus important. Elle se trouve déjà au centre du premier poème qu'il publie, en 1814, *Antigone,* où tous les éléments de la légende antique sont réordonnés autour du thème du sacrifice de la jeune fille innocente et de la régénération du coupable par la souffrance. Dans toutes ses œuvres suivantes, depuis *L'Homme sans nom* (1820), histoire d'un régicide qui se condamne à une existence de mort vivant pour expier son forfait, jusqu'à *La Ville des expiations,* encore inachevée à sa mort, où il développe l'utopie d'une sorte de pénitencier mystique destiné à servir de modèle à l'organisation sociale tout entière, Ballanche approfondit, dans un sens de plus en plus nettement progressiste, son intuition fondamentale, exprimée dans *Orphée* (1827) par cette formule lapidaire : « Nécessité de l'expiation, nécessité du sacrifice, nécessité de la réparation de la nature humaine. »

Réhabilitation du rêve et de la folie

La proximité du monde invisible, postulée par l'ensemble des doctrines occultistes, se révèle aussi à

ceux qui, rejoignant les intuitions des grands romantiques allemands, considèrent le rêve, tenu en suspicion par la pensée classique, comme un moyen d'accès à une connaissance supérieure.

A leurs yeux, « l'inconscient — bien loin de se ramener à un domaine individuel, dont l'explication se trouverait dans le conscient — est la réalité supra-individuelle où nos énergies ont leur source, le point de notre contact avec l'organisme universel [...]. L'inconscient n'est plus la chambre de débarras où une trappe automatique rejette les turpitudes de notre nature individuelle mais bien le " fond de l'âme ", ce centre vers lequel il faut nous tourner pour échapper à notre isolement » (Albert Béguin, *L'Ame romantique et le Rêve.*).

Charles Nodier est le premier en France à présenter le rêve nocturne d'une manière conforme, en partie du moins, à cette perspective. Si les cauchemars qui forment la substance de *Smarra* (1821) sont un peu trop élaborés pour donner une impression d'authenticité, le rêve occupe une place importante dans *La Fée aux miettes* (1832), dont l'affabulation tout entière est régie par une logique onirique : phénomènes de condensation, rassemblant en un même être des personnages contrastés, comme la ravissante Reine de Saba et la repoussante Fée aux miettes, contractions et dilatations de l'espace, ambivalence des images, métamorphoses permettant de détecter des déplacements significatifs de l'affectivité d'un objet sur un autre.

L'année même où il publie *La Fée aux miettes,* Nodier compose un essai, *Sur quelques phénomènes du sommeil,* où il s'efforce de prendre conscience des ressources que le rêve est susceptible d'apporter à la poésie : « Ce qui m'étonne, écrit-il, c'est que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses œuvres des fantaisies du *poète endormi,* ou du moins qu'il ait si rarement avoué son emprunt. » C'est dans cet univers du rêve, pense Nodier, que l'humanité à ses

débuts a puisé les grandes images des religions et des mythes. Cet univers est plus *vrai* que celui que nos sens nous permettent de percevoir : « Il peut paraître extraordinaire, mais il est certain que le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée... » Nodier annonce ici les découvertes de Freud en insistant sur l'authenticité de l'être psychique que le rêve nous permet d'apercevoir derrière le personnage social : « Il semble que l'esprit, offusqué des ténèbres de la vie extérieure, ne s'en affranchit jamais avec plus de facilité que sous le doux empire de cette mort intermittente, où il lui est permis *de reposer dans sa propre essence* et à l'abri de toutes les influences de la personnalité de convention que la société nous a faite. »

La folie fait partie, comme le rêve, de ces états où la pensée classique ne pouvait voir autre chose que le signe d'un retranchement hors de la communauté humaine. Pour les romantiques il témoigne d'abord de la faiblesse de l'esprit humain, du combat qu'il doit livrer contre des forces qui le dépassent, de son impuissance à affronter certaines situations-limites. Des œuvres comme *Hamlet* et surtout *Le Roi Lear* révèlent au public français le pathétique inhérent à la lutte avec ces puissances obscures.

Mais il ne s'agit pas seulement de littérature. La maladie mentale, en ces temps troublés, frappe souvent dans les rangs des écrivains ou de leurs proches. Lassailly meurt fou, ainsi que Gustave Drouineau. Nerval subit en 1841 son premier internement. Le frère de Victor Hugo, Eugène, celui d'Emile Deschamps, Antoni, doivent être enfermés. Pour certains de ceux qui réfléchissent sur ces drames, la folie n'est pas seulement le signe d'un affrontement avec l'invisible : c'est aussi, comme le rêve, un moyen, réservé à des natures mystérieusement choisies, d'entrer en communication avec lui. Sur ce point encore Charles Nodier fait figure de pionnier. La société considère les fous comme des

rebuts et leur applique des traitements barbares, mais ce sont souvent, selon lui, des êtres qui ont conservé une innocence de cœur leur permettant ce contact avec le surnaturel qui est refusé à l'homme moderne. Ces convictions sont illustrées par *Une heure ou La Vision* (1806), *La Fée aux miettes* (1832), *Jean-François-les-Bas-Bleus* (1832), *La Neuvaine de la Chandeleur* (1839), *Lydie ou la Résurrection* (1840). Loin d'être des rebuts de l'humanité, les simples d'esprit qui sont les héros de ces contes participent, dès ici-bas, en se délivrant de leurs liens corporels, à cette « palingénésie humaine » dont Nodier emprunte la notion à Ballanche et dont il expose la théorie dans un essai de 1832.

La lucidité et la folie se trouvent d'ailleurs également associées chez Ballanche, qui, dans la *Vision d'Hébal,* confie la révélation du sens de l'histoire humaine à un être maladif chez qui « des accidents nerveux d'un genre très extraordinaire avaient produit [...] les phénomènes les plus singuliers du somnambulisme et de la catalepsie ». Mais c'est sans doute Balzac qui, en créant le personnage de Louis Lambert, a uni de la manière la plus précise les symptômes d'une maladie mentale, dans laquelle les médecins modernes reconnaissent sans hésitation la schizophrénie, et l'aptitude à pénétrer les secrets cachés au commun des mortels. Non pas que Lambert soit une de ces âmes simples auxquelles Nodier confie la mission de recevoir les révélations d'en haut ; il appartient au contraire à la race des assoiffés de savoir. Mais, dans ce cas comme dans les autres, la folie témoigne non seulement de l'inquiétude des romantiques devant les mystères de l'univers, mais de leur conviction que l'homme dispose, pour les percer, d'instruments qui ne sont pas ceux de la réflexion consciente et de la pensée rationnelle. C'est cette même conviction qui, transformée en instrument de combat, animera, à des années de distance, l'entreprise surréaliste.

L'essor du fantastique

Cette obsession de l'au-delà explique en partie la vogue du conte fantastique. Sans doute y a-t-il là un phénomène de mode, déclenché par l'édition et l'habile lancement, en 1829, de la traduction des *Contes* d'Hoffmann par Loève-Veimars, et qui va s'atténuant à partir de 1835.

Mais cette mode ne se serait pas imposée avec tant de vigueur si le fantastique ne comportait pas des éléments particulièrement accordés à l'attente de l'époque. Parmi ces éléments, celui qui a frappé le plus les contemporains est l'intrusion brutale du surnaturel dans le cadre de la vie quotidienne. Le lecteur de contes de fées — fort à la mode au XVIII^e^ siècle — et l'amateur de romans frénétiques étaient également persuadés, au moment où ils ouvraient leur livre, qu'ils allaient pénétrer dans un monde où les lois de la logique humaine n'avaient pas cours. Pour que naisse l'impression de fantastique, il faut au contraire que le récit se déroule dans un univers qui est le même que le nôtre, où règnent le même déterminisme et — jusqu'à l'intrusion de l'élément fantastique — la même cohérence. C'est en introduisant une faille dans cette cohérence que le fantastique fait naître le sentiment de l'*étrange*, s'attachant à un objet, à un être ou à un événement qui paraît appartenir *à la fois* à notre univers et à un autre. Le fantastique ne peut donc naître que dans une culture qui, comme celle de la France au début du XIX^e^ siècle, a assimilé une vision scientifique du monde et en réaction contre elle.

Il ne faudrait pas se méprendre sur le sens de cette réaction. Elle ne signifie pas que les sujets du roi-citoyen se mettent à croire que les morts peuvent revenir persécuter les vivants, qu'un objet inerte, comme une cafetière, une statue ou un violon, peut s'animer et converser avec d'autres objets, qu'un étudiant ou un caissier peuvent recevoir, grâce à un

talisman ou à un pacte, le pouvoir de satisfaire tous leurs désirs.

Ce que visent à produire les écrivains fantastiques, ce n'est pas la croyance aux réalités surnaturelles qu'ils font intervenir, mais, durant l'espace de la lecture — d'où leur préférence pour les œuvres brèves —, une certaine suspension du jugement. Celle-ci peut être obtenue par l'hésitation entre la réalité et le rêve (*La Cafetière, Omphale, Le Pied de momie,* de Gautier) ou par une ressemblance faisant croire à la résurrection ou au dédoublement d'un personnage (*Le Spectre* d'Aloysius Block, *Il Viccolo di Madama Lucrezia* de Mérimée, *Inès de las Sierras* de Nodier), ou par des phénomènes psychiques encore inexpliqués, dont la science rendra compte dans l'avenir. Ainsi, dans plusieurs nouvelles de Balzac, les pouvoirs insoupçonnés de la pensée, agissant comme un fluide capable d'être projeté à distance ou concentré impérieusement en un point, produisent des effets que des esprits naïfs tiendraient pour miraculeux. Dans *L'Auberge rouge,* un personnage exécute dans un état second un crime dont l'idée lui a été dictée par un compagnon ; dans *Maître Cornélius,* un avare se vole lui-même dans un accès de somnambulisme ; dans *Le Réquisitionnaire,* une mère perçoit à une grande distance le moment où son fils est exécuté, et elle meurt en même temps que lui. On considère généralement que la perfection du genre est atteinte lorsque l'hypothèse naturelle et l'hypothèse surnaturelle sont également plausibles, auquel cas son chef-d'œuvre serait assurément *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée (1837) : le jeune marié qui a imprudemment passé son anneau au doigt d'une statue de Vénus d'une troublante beauté a-t-il été tué par la statue elle-même, jalouse du droit qui lui avait été implicitement conféré, comme le prétend son épouse, ou assassiné par un Aragonais vindicatif, qui fournit un alibi apparemment irrécusable ? Le lecteur est laissé

dans le doute, et la suspension du jugement qui caractérise le fantastique est ainsi parfaitement et définitivement obtenue.

Mais, en somme, l'essentiel n'est pas qu'il reste, une fois l'histoire achevée, un résidu d'inexplicable, mais bien qu'il demeure un *surplus de sens*, et c'est ce qui réhabilite bien des œuvres fantastiques moins habilement agencées, mais dans lesquelles nous ont été données, par l'intermédiaire du rêve, de la folie ou de toute combinaison d'événements défiant la logique quotidienne, des révélations sur le sens de l'existence ou sur la vie profonde de la conscience qu'une explication rationnelle ne parvient pas à effacer. Le fantastique balzacien, tel qu'il se manifeste dans *L'Elixir de longue vie*, dans *La Peau de chagrin* ou dans *Melmoth réconcilié*, ne serait qu'une concession à la mode s'il n'était pas aussi, pour l'auteur des *Etudes philosophiques*, un moyen de nous communiquer sa hantise du pouvoir destructeur que revêt toute dépense violente d'énergie vitale et du combat sans merci qui oppose les hommes dans leur recherche de la jouissance et de puissance. A travers des affabulations plus ou moins heureuses Gautier nous fait participer à sa quête narcissique d'une figure féminine soustraite aux contraintes du réel, à l'obsession macabre qui le fait associer à l'idée de l'amour l'image d'une femme morte. Nodier traduit, à l'aide d'images empruntées au domaine du rêve, la dissociation qui existe entre son personnage social et son moi intérieur.

Telle est la signification durable du succès du fantastique. Il témoigne moins du retour en force de la croyance au monde invisible que d'une confiance grandissante dans les pouvoirs démiurgiques de l'écrivain. Grâce à lui s'affirme avec une audace croissante l'entreprise de ceux qui font échec au monde réel par la seule puissance de leur imagination, irriguée et mise en contact avec les forces de l'univers par les eaux profondes de leur inconscient.

C'est bien en cette aube du romantisme que naît, comme l'a montré Jean Decottignies, la « poétique du cauchemar », qui s'épanouira dans *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont.

« Tout ce qu'il y a d'intime dans tout »

Le mouvement vers l'intérieur, dont nous venons de suivre quelques-unes des voies, avait été présenté, dès le début de l'époque romantique, comme indissociable du renouvellement souhaité de la poésie. Lorsqu'il écrivait, dans la préface des *Odes* (1822), que « la poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout », Victor Hugo se révélait encore tributaire d'un platonisme, selon lequel « les idées elles-mêmes », déclarées plus importantes que leur « forme », n'étaient peut-être pas très éloignées du « beau idéal » vers lequel tendait l'esthétique classique. Mais cette notion d'intimité, avec le double mouvement qu'elle suggère de descente au fond de soi-même et de pénétration au cœur des choses, allait se révéler d'une fécondité insoupçonnée.

D'abord dans la mesure où elle entraînait une revalorisation de la vie quotidienne, une poétisation de ces réalités très humbles au milieu desquelles notre vie s'écoule, et qui s'imprègnent ainsi de notre durée. Une des grandes originalités des *Méditations* est de rendre sensible cette symbiose entre une destinée individuelle et un lac, un vallon, une église de campagne, un rivage d'Italie, dont la formule la plus fameuse se trouve dans les *Harmonies :*

> Objets inanimés, avez-vous donc une âme
> Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?

A l'épanouissement de cette veine intimiste les *Poésies de Joseph Delorme* (1829) et *Les Consolations* (1830) de Sainte-Beuve, où il atteste par des emprunts explicites sa dette envers les lakistes anglais, ont eu une part considérable. Sous l'in-

fluence d'une vie étroite et d'un tempérament morose, il pousse très loin le goût de la grisaille et de cette « réalité vulgaire » qu'il ambitionne d'élever toujours « à une plus haute puissance de poésie » (Préface des *Consolations*). Le poème intitulé *Les Rayons jaunes,* avec ses vues d'intérieurs modestes, ses scènes de faubourg et ses veillées funèbres de petites gens, fournit un exemple remarquable — et sur le moment fort controversé — de cette inspiration ennemie du panache, qui doit tout son charme, fortement ressenti plus tard par Baudelaire, à une certaine complicité avec les vies humiliées et les souffrances que sécrètent les grandes villes.

Cette attention à « l'autre monde tout intérieur », que l'artiste, selon l'expression de Sainte-Beuve, « s'occupe paisiblement à sentir sous ce monde apparent », suppose une nouvelle manière de voir. L'objet le plus insignifiant en apparence peut servir de pont entre ce monde et l'autre, à condition d'être contemplé par un regard qui en transperce la surface et qui se laisse gagner par une sorte d'hypnose, à la faveur de laquelle les choses livrent un *envers* d'elles-mêmes, consonant avec les sentiments du poète.

Déjà, dans les plus belles *Méditations* de Lamartine, un paysage aux lignes généralement peu accusées permet à la pensée de glisser insensiblement vers un lointain qui est en même temps cet ailleurs où l'âme du poète trouve sa vraie patrie. Ainsi dans *L'Occident :*

La poussière du soir y volait de la terre,
L'écume à blancs flocons sur la vague y flottait ;
Et mon regard long, triste, errant, involontaire
Les suivait, et de pleurs sans chagrin s'humectait.

Et tout disparaissait ; et mon âme oppressée
Restait vide et pareille à l'horizon couvert...

Le regard de Victor Hugo, lorsqu'il n'est pas accaparé par le pittoresque ou mobilisé par la fantaisie, possède la même insistance, le même pouvoir de s'absorber dans un spectacle qui le guide insensiblement au-delà du monde des apparences. Dans *La Pente de la rêverie,* le poète enchaîne à une image tout en surface de la ville, un jour de printemps, un mouvement vertical qui va faire surgir la vision, de plus en plus effrayante, de tout ce qui a existé dans cet univers :

Alors, en attachant, toujours plus attentives,
Ma pensée et ma vue aux mille perspectives
Que le souffle du vent ou le pas des saisons
M'ouvrait à tous moments dans tous les horizons,
Je vis soudain surgir, parfois du sein des ondes,
A côté des cités vivantes des deux mondes,
D'autres villes aux fronts étranges, inouïs...

La pensée du poète décrit ainsi, « du monde réel à la sphère invisible », une « spirale [...] profonde » lui révélant non seulement l'épaisseur d'un passé qui affole l'esprit, mais la vie multiforme et inquiétante qui anime secrètement la nature, et dont le poème *À Albert Dürer* nous laisse entrevoir le grouillement. La réverie est alors non seulement, comme chez Rousseau, une mise entre parenthèses du monde extérieur permettant à l'esprit de « se recueillir dans sa propre essence », mais un dévoilement : « Tout spectacle a un sens pour les rêveurs » (Victor Hugo, *En voyage,* t. II).

Cette communication entre l'univers humain et l'univers matériel est évidemment facilitée lorsque le souvenir fait des objets, comme nous l'avons vu à propos de l'expérience du temps, les dépositaires d'un secret qu'ils ont le pouvoir de redire. Mais il existe un accord plus profond entre l'homme et la nature, qui ne se manifeste pas seulement lorsque les éléments du monde se sont, pour ainsi dire, impré-

gnés de sentiments humains dont ils ont été les témoins. La source à laquelle Lamartine s'adresse dans les *Harmonies* a conservé en elle les images de la jeunesse du poète, mais son murmure est tellement accordé à ce qu'il sent au-dedans de lui-même qu'il a l'impression de le percevoir et de le produire intérieurement :

A chaque plainte de ton onde,
Je sens retentir avec toi
Je ne sais quelle voix profonde
Qui l'annonce et la chante en moi.

Une formule de Victor Hugo, dans *Les Voix intérieures,* traduit admirablement cette harmonie préétablie, dont la métaphore du second vers apporte la confirmation au moment même où elle l'énonce :

Tout objet dont le bois se compose répond
A quelque objet pareil dans la forêt de l'âme.
(« A un riche »)

En vertu de cette équivalence, un va-et-vient peut s'établir entre le monde de sentiments et de pensées qui s'agite dans l'âme du poète et l'univers extérieur :

Si vous avez en vous, vivantes et pressées,
Un monde intérieur d'images, de pensées,
De sentiments, d'amour, d'ardente passion,
Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse
Avec l'autre univers visible qui vous presse !
Mêlez toute votre âme à la création !
(*Les Feuilles d'automne,* « Pan »)

C'est bien d'un échange qu'il s'agit pour Hugo, non de la projection de sentiments humains sur une

nature qui n'en serait que le support. S'adressant pour la première fois, dans *Les Voix intérieures,* à ce double de lui-même qu'il nomme Olympio, il représente son attitude de contemplateur, attentif à la vie secrète de la nature, comme une participation à une harmonie qui ne vient pas de lui et qui le dépasse :

Du haut de la falaise aux rumeurs infinies,
Du fond des bois touffus,
Tu mêles ton esprit aux grandes harmonies
Pleines de sens confus,
Qui, tenant ici-bas toute chose embrassée,
Vont de l'aigle au serpent,
Que toute voix grossit, et que sur la pensée
La nature répand !

Ce mot d'« harmonie » est revenu plusieurs fois sous notre plume pour désigner les rapports entre les éléments du monde et les échos qu'ils éveillent dans l'âme humaine. Il suppose à la fois une attention croissante aux ressources musicales du langage et la conviction intime que cette musique des mots répond à une musique des choses. « La Portia de Shakespeare, écrit Victor Hugo dans la préface des *Voix intérieures,* parle quelque part de cette *musique que tout homme a en soi.* — Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas ! — Cette musique, la nature aussi l'a en elle. Si le livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et bien affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous. » De même, pour Lamartine,

Une âme mélodieuse
Anime tout l'univers ;
Chaque être a son harmonie,

Chaque étoile son génie,
Chaque élément ses concerts...
(*Harmonies poétiques et religieuses*, « Désir »)

La poésie ainsi conçue est une voie privilégiée pour retrouver cette unité de l'homme avec lui-même et avec l'univers que la chute originelle a brisée, que l'illuminisme s'efforce de restaurer en jetant des ponts entre ce monde et l'autre, et que les prophètes sociaux voient luire à l'horizon de l'histoire. Le poète, en percevant et en faisant retentir en lui-même les rapports secrets qui unissent, telles les notes d'une symphonie, tous les éléments du monde sensible, confirme l'intuition de l'unité universelle, qui est à la fois la nostalgie et la consolation d'une époque où l'individu se sent plus seul, où les solidarités et les traditions sur lesquelles se fondait la société disparaissent, où les énergies ne débouchent sur rien. « Vous savez, mon ami, écrit Victor Hugo en 1847, que, pour les esprits pensifs, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'œil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes, fils invisibles de la création que le contemplateur aperçoit, qui font du grand tout un inextricable réseau vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété, et qui sont, pour ainsi parler, les racines mêmes de l'être » (*Voyage aux Pyrénées*).

Sans doute faudra-t-il attendre les œuvres de l'exil pour que ce sens de l'unité cosmique révèle chez Hugo toute sa fécondité poétique. Mais on trouve déjà, dans les recueils antérieurs à 1843, des notations qui témoignent d'une attention très vive aux solidarités cachées entre les éléments de la nature.

L'été, la nuit bleue et profonde
S'accouple au jour limpide et clair
(*Voix intérieures*, V)

Le vent parle aux chênes,
L'eau parle aux fontaines ;
Toutes les haleines
Deviennent des voix !

(*Chants du crépuscule,* XX)

Lamartine, lui aussi, sait percevoir ce dialogue des choses entre elles, qui nous fait participer à la vie intime de la nature. Par exemple lorsque le bruit et le mouvement de la mer deviennent, dans *Ischia,* un langage chargé de résonances sexuelles qui unit l'élément liquide à la terre, au ciel et à l'homme :

Doux comme le soupir de l'enfant qui sommeille,
Un son vague et plaintif se répand dans les airs :
Est-ce un écho du ciel qui charme notre oreille ?
Est-ce un soupir d'amour de la terre et des mers ?

Il s'élève, il retombe, il renaît, il expire,
Comme un cœur oppressé d'un poids de volupté,
Il semble qu'en ces nuits la nature respire,
Et se plaint comme nous de sa félicité !

Mais ce sens de l'unité cosmique ne s'exprime nulle part plus fortement que dans l'admirable plongée dans le grand Tout par laquelle se termine *L'Occident :*

O lumière ! où vas-tu ? Globe épuisé de [flamme,
Nuages, aquilons, vagues, où courez-vous ?
Poussière, écume, nuit ! vous, mes yeux ! toi, [mon âme !
Dites, si vous savez, où donc allons-nous tous ?

A toi, grand Tout ! dont l'astre est la pâle [étincelle,
En qui la nuit, le jour, l'esprit vont aboutir !
Flux et reflux divin de vie universelle,
Vaste océan de l'Etre où tout va s'engloutir !...

Lorsqu'il atteint ces sommets, le lyrisme romantique n'est pas seulement l'expression d'un malheur d'exister, la confidence d'une génération sevrée de certitudes et impuissante à inscrire sa trace dans l'histoire, c'est, pour parler comme Claudel, l'instrument d'une co-naissance, c'est le mouvement même par lequel, comme le dit Victor Hugo, « en nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense ».

VERS LA CITÉ FUTURE

Les différentes tendances que nous venons de passer en revue auraient pu conduire au repli sur soi, ou tout au moins à un certain détachement par rapport aux contingences sociales. Telle a été souvent l'attitude des romantiques anglais ou allemands, dont l'inspiration a puisé aux mêmes sources. Mais le retard avec lequel le romantisme s'est manifesté en France l'a conduit non seulement à recevoir de plein fouet le contrecoup d'une révolution que les pays étrangers n'avaient pas connue, mais aussi à coïncider avec les premières manifestations, que nous avons décrites dans notre partie précédente, d'un reclassement social dont la révolution industrielle des années cinquante sera le point d'aboutissement. Il en est résulté, d'une part que les écrivains se sont montrés, en France plus que dans d'autres pays, préoccupés des problèmes de la cité (voir pp. 82-89), d'autre part que les vues des réformateurs sociaux, même lorsqu'elles se fondent sur une analyse sérieuse de la réalité et lorsqu'elles se présentent avec une apparente rigueur scientifique, font presque toujours, dans la première moitié du siècle, une large place à l'imagination, à la sensibilité et à une sorte de messianisme religieux

qui eussent été tout à fait inconcevables hors de l'ambiance créée par le romantisme.

Saint-Simon et le saint-simonisme

De tous les courants qui se sont efforcés de dessiner les contours de la cité future, le saint-simonisme est assurément celui qui a trouvé dans la littérature l'écho le plus ample. Son fondateur, le comte de Saint-Simon, né en 1760 et mort de misère à Paris en 1825, a laissé trois ouvrages importants de doctrine : *Du système industriel* (1821-1822), *Catéchisme des industriels* (1823-1824) et *Le Nouveau Christianisme* (1825). Des vicissitudes historiques dont il a été témoin, de ses malheureuses expériences financières, de la fréquentation des savants et des industriels et de la lecture des économistes il a retiré un certain nombre de convictions qui sont la base de son système.

La première est celle de la primauté de l'économique sur le politique. « Nous attachons trop d'importance, écrit-il, à la forme des gouvernements. » Il faut achever la Révolution, confisquée par les « légistes », et elle ne pourra être achevée que si l'on poursuit le mouvement dont elle est issue, c'est-à-dire que si l'on donne le pouvoir aux producteurs.

L'importance des producteurs, qu'il désigne d'un mot nouveau, les *industriels* (jusque-là employé seulement comme adjectif), est la deuxième conviction de base de Saint-Simon. En sont exclus tous les parasites de l'ancienne société — nobles, prêtres, militaires — et de la nouvelle — rentiers, magistrats, fonctionnaires — et y sont inclus tous ceux qui produisent des biens, matériels et spirituels. C'est sous l'impulsion des « industriels les plus importants », et en particulier des banquiers, distribuant le crédit selon les ressources du pays et les besoins du commerce, que s'accomplira la transformation pacifique de la société.

C'est là le troisième grand principe de Saint-

Simon : substituer l'administration des choses au gouvernement des personnes. Dans une société ordonnée à la production des biens, les lois se déduiront automatiquement d'une analyse économique et sociologique. Cela n'empêche pas que cette société sera fortement hiérarchisée, comme une vaste entreprise ou un grand consortium, et qu'elle sera peu démocratique, si l'on entend par démocratie une organisation politique permettant au peuple de s'exprimer.

Saint-Simon a été sensible, surtout à la fin de sa vie, à ce qu'il pourrait y avoir de dur dans un système fondé uniquement sur les impératifs de la production, et il a tenu à affirmer que « la science qui constitue la société [...], c'est la morale », une morale dont l'impératif majeur est de travailler dans cette vie à l'accroissement du bien-être de l'espèce humaine : « Le paradis n'est pas en arrière de nous, ou dans la vie céleste, il est dans notre vie. » Pour atteindre ce but, l'humanité doit s'appuyer sur le principe de l'amour fraternel, qui constitue l'essence du christianisme, mais a été trahi par les églises.

Cette orientation religieuse a été fortement développée par les disciples de Saint-Simon et a abouti, en 1829, à la création d'une véritable église, avec une hiérarchie et des rites, dans laquelle des scissions se sont rapidement produites. Parmi les thèmes développés par le saint-simonisme, il en est deux que les écrivains romantiques ont accueillis avec une faveur particulière : celui de la promotion, d'ailleurs toute théorique, de la femme, avec son corollaire qui est la réhabilitation de la courtisane, et celui du sacerdoce des artistes. Ceux-ci doivent exercer un véritable pouvoir religieux en mettant leur art au service des grandes causes humaines. Cela n'implique pas que, « montés comme des horloges, [ils] n'aient qu'à répéter successivement le son dont l'horloge régulatrice aura frappé l'air ». C'est en prenant conscience de leur solidarité avec le peuple

qu'ils adapteront spontanément leur inspiration aux besoins de leurs frères.

Ce serait donner une image infidèle du saint-simonisme et de son influence que de conclure sur ces aspects idéalistes, dans lesquels ses liens avec le romantisme sont le plus évidents. Née du contact intime de son fondateur avec les banquiers et les chefs d'entreprise et accordant à ceux-ci une place prépondérante, la doctrine n'a pas cessé d'attirer les esprits formés par les disciplines scientifiques : mathématiciens comme Olinde Rodrigues, polytechniciens comme Prosper Enfantin et Michel Chevalier, médecins comme Buchez. Ce sont eux qui, en fin de compte, ont inscrit dans les faits certaines des intuitions de leur maître, comme le rôle dirigeant exercé par la banque dans l'économie (les frères Pereire, anciens saint-simoniens, fonderont le Crédit foncier et le Crédit mobilier) ou l'importance croissante des moyens de communication dans le monde moderne : Chevalier tracera le plan d'ensemble des futurs réseaux de chemins de fer, Enfantin finira sa vie comme directeur du P. L. M., et Ferdinand de Lesseps, saint-simonien lui aussi, percera l'isthme de Suez en reprenant les suggestions faites par Enfantin lors d'un voyage en Egypte. Mais y avait-il vraiment contradiction entre ce goût de l'action et cet idéalisme, et le romantisme n'a-t-il pas quelque chose à voir avec l'un comme avec l'autre ? On incline à le penser en relisant les dernières paroles de Saint-Simon sur son lit de mort : « Rodrigues, souvenez-vous que pour faire de grandes choses il faut être passionné. »

Fourier et le fouriérisme

Charles Fourier (1772-1837) partage avec Saint-Simon l'intérêt pour les questions économiques et la sollicitude pour le peuple. Mais, n'étant guère sorti d'un milieu de petite et de moyenne bourgeoisie, il est surtout sensible à l'exploitation des classes popu-

laires, qu'il attribue à la rapacité des chefs d'entreprise et des commerçants, ainsi qu'au mauvais fonctionnement de cette économie libérale dont Saint-Simon attendait monts et merveilles. Alors que celui-ci mettait tous ses espoirs dans le développement de la civilisation industrielle, Fourier y voit une lutte sans merci entre le riche et le pauvre. Il en résulte que les solutions qu'il préconise ont pour but de combattre les méfaits de cette « civilisation » (le terme a toujours pour lui un sens péjoratif) en organisant les hommes en petites communautés autarciques, les « phalanstères », dont l'économie sera avant tout agricole.

Cette confiance toute rousseauiste dans l'homme naturel se double d'un trait qui éloigne fortement Fourier de l'auteur du *Contrat social.* Alors que pour celui-ci le « bon sauvage » pratique spontanément la vertu la plus traditionnelle, c'est cette vertu même que Fourier met en question en réclamant le libre développement des passions, qui sont toutes bonnes, puisque données par le Créateur.

Pour la même raison elles ne sauraient être contradictoires, si on ne les réprime pas artificiellement. Fasciné (comme Saint-Simon, d'ailleurs) par la pensée de Newton, Fourier a voulu montrer que l'équilibre de forces mis en évidence par le grand physicien dans l'univers matériel existait aussi dans l'univers moral, et il a tenté d'établir entre les différentes passions humaines (minutieusement répertoriées) l'existence de lois d'attraction qui rendent possible leur fonctionnement harmonieux : « L'attraction, écrit-il, est entre les mains de Dieu une baguette enchantée, qui lui fait obtenir par amorce d'amour et de plaisir ce que l'homme ne sait obtenir que par violence. »

Fourier met ainsi au centre de son système, fortement enraciné par ailleurs dans la pensée du XVIII[e] siècle, un sens de l'unité de l'univers, une exigence d'harmonie, dans le respect des diversités

individuelles, et une confiance dans les puissances passionnelles de l'homme qui permettent de le situer très nettement dans la mouvance du romantisme. Il s'y rattache plus nettement encore par la place qu'il fait, dans son système, à l'imagination (et la sienne est particulièrement foisonnante), ainsi que par sa doctrine de l'universelle analogie, qui permet de déceler dans les formes et les couleurs du monde matériel les symboles des particularités les plus fines de l'univers moral. L'originalité de Fourier est de vouloir faire servir ces correspondances (exploitées avec plus d'ingéniosité que de sens poétique) non seulement à la compréhension du monde, mais à sa transformation. C'est pourquoi André Breton lui a dédié l'*Ode à Charles Fourier* et l'a salué comme un des précurseurs du surréalisme.

L'évolution de Lamennais et le catholicisme social

Bien que l'Eglise catholique ait, globalement, freiné la réflexion sur les problèmes sociaux à cause de ses liens avec les milieux conservateurs, certains de ses membres ont senti la contradiction qu'il y avait entre les exigences de l'Evangile et la misère du peuple. Parmi ceux-ci il convient de faire une place particulière à Lamennais, bien qu'il n'ait jamais mis le problème social au premier rang de ses préoccupations, parce qu'il est devenu, à un certain moment, le symbole des espoirs de renouvellement que certains plaçaient dans l'Eglise. L'évolution qui a amené l'auteur de l'*Essai sur l'indifférence en matière de religion,* le défenseur intransigeant du pouvoir pontifical, à entrer en conflit ouvert avec la papauté obéit à une logique qui est à la fois celle de son tempérament inquiet et celle du déséquilibre entre les doctrines professées par l'Eglise et sa situation de puissance temporelle. Plus papiste que le pape, Lamennais commence par le mécontenter en tirant à boulets rouges contre le gallicanisme d'un grand nombre d'évêques français, qui prônent une

relative soumission du pouvoir religieux au pouvoir civil. Celui-ci, enseigne-t-il dans le *Progrès de la révolution et de la guerre contre l'Eglise* (1829), ne saurait être légitime que s'il s'abstient d'empiéter sur celui-là. Revendication de liberté religieuse toute prête à se transformer en revendication de liberté tout court. C'est chose faite dès avant la révolution de juillet 1830. Au mois d'avril, Lamennais a décidé, avec l'abbé Gerbet, de fonder un journal, *L'Avenir,* qui prendra pour devise *Dieu et la Liberté.* Conscients de vivre dans une « époque de transition », les collaborateurs de *l'Avenir* s'efforcent de définir une société où les principes du christianisme favoriseront la coexistence fraternelle des peuples et l'épanouissement des individus. Ils combattent sans relâche en faveur des nations opprimées, comme la Pologne et l'Irlande, et soutiennent de toutes leurs forces les mouvements de libération que 1830 a éveillés à travers l'Europe.

C'est le grand moment du rayonnement de Lamennais. A Malestroit, aidé de son frère Jean-Marie, il forme de jeunes prêtres selon les idées nouvelles. Au collège de Juilly et surtout dans sa maison de la Chênaie, il groupe des disciples fervents, fascinés par le charme de son accueil, par son entrain, coupé de brusques dépressions, par le programme prestigieux qu'il leur propose d'une rénovation de la science universelle à la lumière du christianisme. Les plus assidus sont l'abbé Gerbet (1798-1864), qui développe les intuitions de l'*Essai* sur les germes de la Révélation contenus dans le paganisme ; le comte Charles de Montalembert (1810-1870), pair de France à vingt ans, qui met au service de *L'Avenir* son talent de polémiste et qui trouvera dans l'art des primitifs italiens comme dans la ferveur du Moyen Age chrétien de quoi purifier et illuminer la foi de ses contemporains ; Henri Lacordaire (1802-1861), avocat bourguignon passé de l'incrédulité à la prêtrise, qui rejoint Lamennais

après avoir longtemps hésité et devient, jusqu'à la rupture de 1832, le défenseur le plus hardi de ses idées. A la Chênaie et à Juilly, on rencontre aussi des écrivains. Certains y font de longs séjours, comme Maurice de Guérin (1810-1839), Hippolyte de la Morvonnais (1802-1853), Edouard Turquéty (1807-1867). D'autres ont avec Lamennais des contacts plus épisodiques : Victor Hugo, Sainte-Beuve, Lamartine, George Sand. Mais tous sont marqués, plus ou moins profondément, par le contact avec cette âme de feu.

Cette période, dans laquelle certains croient reconnaître un nouveau printemps de l'Eglise, dure peu. Dès novembre 1831, dénoncé à Rome par les évêques français, qu'il n'a pas ménagés, mal vu des diplomates du Vatican, que sa campagne en faveur de la liberté des peuples inquiète, Lamennais décide de suspendre la publication de *L'Avenir,* et d'aller demander à Rome, en compagnie de Lacordaire et de Montalembert, une approbation ou une condamnation. La réponse — trop prévisible — c'est l'encyclique *Mirari vos,* où sont frappés d'anathème ces écrits qui, « semés parmi le peuple, proclament certaines doctrines qui ébranlent la fidélité et la soumission dues aux princes et qui allument partout les flambeaux de la révolte ». Lamennais s'incline, la mort dans l'âme, mais il ne peut pas se taire longtemps, notamment devant les souffrances des insurgés catholiques polonais, condamnés par le pape à se soumettre à un tsar hérétique. Au début de 1834, il publie les *Paroles d'un croyant,* où les idées de *L'Avenir* sont reprises sur un ton plus âpre, dans un style plein de rythmes et d'images empruntés à la Bible, tantôt violent et visionnaire comme celui des prophètes d'Israël, tantôt dépouillé et familier comme celui des paraboles évangéliques. Le succès prodigieux de ce livre rend la rupture inévitable. L'encyclique *Singulari nos,* publiée le 7 juillet 1834, la consomme. Désormais Lamennais se consacre à

l'élaboration d'une pensée où il s'efforcera de sauver l'essentiel du christianisme, dégagé des formulations dogmatiques qui le rendent incompatible, estime-t-il, avec le monde moderne. L'*Esquisse d'une philosophie*, publiée de 1848 à 1854, sera le résultat de cet effort.

Pourtant, les idées sociales de Lamennais restent et resteront timides. Tout en présentant sous forme d'apologue, dans les *Paroles d'un croyant*, les données essentielles de la « Loi d'airain », qui condamne les ouvriers à un appauvrissement croissant, jamais il ne met en question le droit de propriété, et la confiance qu'il accorde au peuple comporte d'importantes réticences. Condamnant catégoriquement la voie du socialisme et du communisme, c'est surtout sur l'élargissement du droit de vote qu'il compte pour lui donner la place à laquelle il a droit.

Les problèmes concrets d'organisation sociale, que Lamennais laisse volontiers dans l'ombre, il est d'autres catholiques, politiquement moins hardis, qui les mettent au centre de leurs préoccupations. A partir de la Société de Saint-Vincent-de-Paul, fondée en 1833 par Frédéric Ozanam et quelques-uns de ses amis, dans l'intention d'inspirer aux jeunes bourgeois un amour fraternel pour les pauvres par des visites à domicile, se développent sous l'impulsion d'Armand de Melun, un aristocrate légitimiste, des patronages d'apprentis et des centres d'apprentissage qui s'écartent de la charité traditionnelle. A peu près dans le même temps, Charles de Coux, qui appartient à la rédaction de *L'Avenir*, y dénonce la dureté de l'économie libérale pour l'ouvrier et préconise comme remède les droits d'association et de grève.

Converti au catholicisme aux environs de 1830 après être passé par les sociétés secrètes et le saint-simonisme, Philippe-Joseph Buchez (1796-1865) propose une analyse des rapports sociaux plus

proche de Marx que de Saint-Simon, car il reconnaît l'antagonisme de deux classes. « De ces deux classes, dit-il, l'une est en possession de tous les instruments de travail, terres, usines, maisons, capitaux ; l'autre n'a rien, elle travaille pour la première. » Les solutions qu'il préconise sont toutefois fondées non sur la lutte violente, mais sur l'accession des ouvriers, groupés en associations, à la possession des capitaux, sur leur participation aux bénéfices, et sur la création de communautés agricoles et industrielles dont la gestion devrait appartenir aux travailleurs. Ces idées eurent une grande influence non seulement sur l'école buchézienne proprement dite, mais sur les ouvriers qui rédigèrent le journal *L'Atelier* (1840-1850). La révolution de 1848 leur permit de tenter d'appliquer leurs théories, mais ces tentatives n'allèrent guère au delà du 2 décembre.

Le Progrès, ses formes et son mythe

A la fin de la monarchie de Juillet, le Progrès est devenu une religion ou un substitut de la religion. Dans l'article « Progrès » (1875) du *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle* de Pierre Larousse, qui fut à la fois l'*Encyclopédie* et la Bible d'une partie des Français nés entre 1820 et 1840, on pourra lire : « La foi à la loi du progrès est la vraie foi de notre âge », et : « le progrès est la loi même de la marche du genre humain ». Le mot est au bout de toutes les plumes, parfois pour être violemment rejeté.

Comment nier le Progrès ? Il est visible partout : dans le Paris qu'édifie Haussmann, dans les manufactures et sur les lignes de chemin de fer, à l'occasion des Expositions universelles que, après Londres (1851), Paris organise en 1855 et 1867, et dans le *Recueil des rapports sur le progrès des lettres et des sciences* demandé, lors de l'Exposition de 1867, par le ministre de l'Instruction publique : près de trente volumes, de la paléontologie à la poésie

contemporaine (voir p. 216), de la botanique phytologique aux études orientales, de la chirurgie aux études classiques et médiévales. En 1848, Louis Blanc proposait la création d'un ministère du Progrès. En 1864, Edmond About publie un volume de près de cinq cents pages intitulé *Le Progrès* qui connaîtra trois autres éditions jusqu'en 1867.

LE SIÈCLE DES DICTIONNAIRES

Les encyclopédies, répertoires, dictionnaires enregistrent en les classant les connaissances qui s'étendent chaque année plus loin. Au début de la monarchie de Juillet paraissent le *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, l'*Encyclopédie moderne*, qui aura une seconde édition au milieu du siècle, l'*Encyclopédie du XIX^e^ siècle*, rééditée sous l'Empire, l'*Encyclopédie catholique*, tous ouvrages d'inspiration conservatrice. On doit aussi penser à cette autre encyclopédie que constitue l'œuvre énorme de l'abbé Migne : *Patrologie latine, Patrologie grecque, Encyclopédie théologique*, etc., plus de neuf cents volumes. La *Biographie* Michaud, publiée sous la Restauration, est rééditée, augmentée, sous le second Empire ; elle défend le trône et l'autel. Elle est concurrencée par la *Nouvelle Biographie générale* dirigée depuis 1852 par le Dr Hoefer, qui a des opinions libérales. Saint-Simon dans un opuscule, *Sur la nécessité de faire une nouvelle Encyclopédie pour préparer la réorganisation sociale*, avait indiqué une autre voie : le répertoire qu'il rêvait devrait « constituer le système industriel et scientifique ». Ses disciples, Pierre Leroux et Jean Reynaud, lancent en 1833 avec le concours d'autres saint-simoniens l'*Encyclopédie pittoresque à deux sous* (deux sous le fascicule) qui sera publiée sous le titre d'*Encyclopédie nouvelle*. J. Reynaud en assurera seul la direction à partir de 1840 et devra laisser l'entreprise inachevée en 1848 : œuvre de dévoue-

ment à la cause des classes laborieuses, c'est une des mines « où le romantisme a puisé, avec ses thèmes favoris, le détail érudit ou simplement pittoresque par quoi il convenait de les étayer » (J.-A. Bédé). Avec ce même souci est publié depuis 1845 le *Manuel-annuaire de la santé* de Raspail. D'autres répertoires, plus spécialisés, complètent ces gigantesques efforts, par exemple le *Dictionnaire universel d'histoire naturelle* de Charles d'Orbigny (1841-1849), et, commençant en 1859, *Les Grandes Usines de France, tableau de l'industrie française au XIX^e^ siècle* dont le directeur est Julien Turgan, alors responsable du *Moniteur universel;* il lui semblait « injuste qu'il y eût tant d'historiens pour les gloires militaires et si peu pour les gloires industrielles ».

A la fin de notre époque fut mise en chantier une autre entreprise qui, sans avoir les mérites philosophiques de l'*Encyclopédie nouvelle,* représente plus éclectiquement les aspirations des dernières années de l'Empire et qui établit un équilibre entre la bourgeoisie conquérante et le peuple souffrant, appelé par les grâces du lexique et du savoir à rejoindre la première. Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e^ siècle* publié de 1866 à 1876 en quinze volumes et suivi de deux suppléments se relie explicitement à l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert et témoigne de convictions républicaines et anticléricales; il veut « offrir l'inventaire de la science moderne » afin de provoquer l'avènement d'un âge nouveau qui, « affranchi des langes du passé », aura pour devise *Liberté* et *Science.* Ce qui justifie la publication de ce nouveau répertoire dans un siècle qui en a déjà vu tant éclore qu'on pourrait le surnommer « le *siècle des dictionnaires* ».

FIGURES DU PROGRÈS

Le Progrès a eu ses figures et ses mythes. La race de Japhet est « hardie contre Dieu » (Renan). D'où

la présence des grands révoltés : Satan, Prométhée, Caïn, les deux premiers associés dans *L'Avenir de la science* (voir ci-dessous), mais, liés qu'ils sont à l'existence de Dieu ou à sa négation, ils ne constituent pas des figures propres à la représentation de la Science. Faust non plus, malgré son appétit démesuré de savoir, et sans doute parce qu'il est devenu trop rapidement familier aux Français. Le Christ a porté toutes sortes de masques : il a annoncé, depuis *Le Songe* de Jean-Paul Richter, adapté par M^me^ de Staël, la mort du Père ou l'inexistence de celui-ci (Vigny dans *Le Mont des Oliviers ;* Nerval dans *Le Christ aux Oliviers*) ; il devient l'homme doux et pieux qu'embaume Renan en 1863 dans la *Vie de Jésus.* Il lui arrive d'être communiste, utopiste, anarchiste ; il est parfois identifié à Napoléon, à la France, au Peuple. Celui qui lui refusa l'aide alors qu'il montait au Golgotha et qui fut condamné à parcourir le vaste monde jusqu'à la consommation des siècles ou l'accord du pardon est tout aussi populaire : le Juif Errant — Ahasvérus ou Isaac Laquédem. Il figure le Peuple ou le Prolétariat dans sa longue marche vers la liberté et la justice. Malgré Edgar Quinet, Eugène Sue, Dumas père (qui n'a pas achevé son roman), il n'est pas non plus imposé comme un mythe. Le Peuple sans masque est plus vivant sous la plume de Michelet. Le Progrès est une abstraction, comme la Justice, la Vertu ou le Travail. Il ne peut avoir pour figure qu'un symbole univoque, qui demande le bronze.

Dans sa *Philosophie du Progrès* (1853) Proudhon écrivait : « La théorie du Progrès, c'est le chemin de fer de la liberté. » Rappelons-nous *L'Education sentimentale* : en 1848, Dambreuse fait parade du chef-d'œuvre de Pellerin, un tableau qui représente « la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive laquelle traversait une forêt vierge ».

LA DIFFUSION DU SAVOIR ET LE PROGRÈS MORAL

Il y a des secteurs de l'activité humaine où le Progrès est évident : le secteur scientifique et surtout technologique. Il y en a d'autres — nous y reviendrons — où il est perceptible à de bons yeux. Il y en a enfin deux où il est douteux, contestable : les arts et la littérature ; la morale et la société.

Le progrès scientifique entraîne-t-il le progrès moral et social ? Grande question. La réponse est positive pour Larousse et tous ses prédécesseurs : qu'on élève l'homme jusqu'à la science par l'instruction ou que, par la vulgarisation, on fasse descendre la science à l'homme, le savoir dissipe les ténèbres de l'ignorance, laquelle est responsable du mal. Vieille idée que Victor Cousin et ses disciples avaient monnayée et qui prit une coloration quarante-huitarde.

Devant tous les progrès constatables, les Français et bien d'autres sont saisis d'un frisson religieux comparable à l'enthousiasme de la Renaissance découvrant à la fois les terres nouvelles et l'Antiquité. Comment ne pas s'admirer, n'être pas tenté de se croire Dieu ? La religion du Progrès, même si elle est, parfois ou souvent, une contre-religion, est bien une religion. Ce qu'on voit dans *L'Avenir de la science* que Renan écrit en 1848 et 1849, mais qu'il ne publiera, avec un tout autre sentiment, qu'en 1890. « J'éprouvai — déclarera-t-il alors — le besoin de résumer la foi nouvelle qui avait remplacé chez moi le catholicisme ruiné. » Dans le corps même du texte il imagine la figure mythique de cette nouvelle religion : « un type moral de l'humanité complète, un idéal qui, sans se réaliser dans tel ou tel, soit pour l'avenir ce que le Christ a été depuis dix-huit cents ans, — un Christ qui ne représenterait plus seulement le côté moral à sa plus haute puissance, mais encore le côté esthétique et scientifique de l'huma-

nité ». Renan ne se dissimule pas la gravité du problème que lui posent les « fatales journées » de juin 1848. Lui, le savant, l'homme civilisé par excellence, il n'a pas souhaité le triomphe des barbares. Mais « ces insensés savaient-ils ce qu'ils faisaient, et était-ce leur faute si la société les avait laissés dans cet état d'imbécillité où ils devaient, au premier jour d'épreuve, devenir le jouet des insensés et des pervers ». De ces bêtes il faut faire des hommes. « La morale, comme la politique, se résume [...] en ce grand mot : élever le peuple. » Il est remarquable que les journées de Juin n'aient pas immédiatement fait perdre à Renan sa confiance dans le Progrès. Cet optimisme, que d'autres partagent avec lui, sans y mettre les nuances dont il sait l'assombrir, prépare les grandes lois démocratiques sur l'enseignement public, laïque, obligatoire, gratuit, dont la promulgation sera l'honneur de la troisième République. On se demandera cependant s'il n'y a pas eu confusion entre progrès moral et progrès intellectuel.

LE FÉMINISME

Il serait injuste de ne pas mettre en valeur le progrès considérable qui a été accompli alors non dans l'amélioration de la condition féminine, mais dans la prise de conscience de cette condition. Les lois n'ont pas modifié celle-ci. Ce sont quelques femmes qui ont elles-mêmes, pauvres et persécutées, prêché, et d'exemple, l'émancipation de la femme. Belle, fougueuse, intelligente, Flora Tristan meurt à quarante et un ans, en 1844. Elle a raconté ses aventures, les injustices qu'elle a subies, les rebuffades qu'elle a essuyées, dans les *Pérégrinations d'une paria* (1838). Elle a décrit la vie des ouvriers anglais dans les *Promenades dans Londres* (1840). La correspondance qu'a publiée Stéphane Michaud montre l'énergie farouche qu'elle a

déployée pour survivre. Ses formules, antérieures au *Manifeste* de Marx et Engels, sont fulgurantes : « Prolétaires, unissez-vous... ». « Il faut que se fasse l'union universelle des ouvriers et des ouvrières... union qui aurait pour but de *constituer la classe ouvrière* ». « La femme est paria de naissance, serve de condition, malheureuse par devoir. » « L'homme le plus opprimé peut opprimer un être, qui est sa femme. Elle est la prolétaire du prolétaire même. » Trop peu de femmes et d'ouvriers l'ont écoutée. Pauline Roland eut un destin plus malheureux encore. Compagne de Leroux dans la petite communauté que celui-ci avait fondée à Boussac (Creuse), elle prit une part active en 1848 à l'organisation des associations ouvrières. Condamnée à la déportation, elle rentra d'Algérie pour mourir (1852)...

LE POSITIVISME

Le développement des sciences exactes a donné naissance à une réflexion épistémologique capitale. Auguste Comte (1798-1857), polytechnicien, puis étudiant en médecine, a collaboré avec Saint-Simon (voir p. 162) à partir de 1817, mais, refusant de le suivre dans ses projets de transformation immédiate de la société, il s'est voué à l'élaboration d'une « philosophie positive », qui pose comme préalable à une réforme du monde social une réforme de l'entendement fondée sur les sciences. C'est à définir leurs exigences, leurs méthodes et leurs rapports qu'il consacre l'essentiel de son *Cours de philosophie positive,* professé à partir de 1829, dont les six volumes sont publiés de 1830 à 1842. Il intègre aux sciences ce qu'il appelle d'abord physique sociale, puis sociologie, et qui a pour but, après la constatation de leur existence objective, l'étude des phénomènes sociaux régis par des lois invariables ; il applique à cette nouvelle science les méthodes des mathématiques et des sciences expérimentales.

Toutes les sciences passent nécessairement par trois états : théologique, métaphysique, positif. Les sciences exactes connaissent un développement plus rapide, mais, même parvenues au dernier stade, elles n'ont pas pour rôle d'organiser le réel, au contraire de la science sociale qui, profitant de la réforme scientifique et intellectuelle, doit préparer la transformation sociale. Telle est, sommairement résumée, la première étape de la réflexion de Comte.

La seconde, selon les uns, constitue un prolongement de la première ; selon les autres, une déviation. Elle est en tout cas significative de l'aspect vraiment religieux du culte du Progrès. En 1844, Comte rencontre Clotilde de Vaux, qui va mourir deux ans après. Il traverse une grave crise sentimentale à l'issue de laquelle il devient le grand prêtre de la religion positiviste ou culte de l'Humanité. Il légifère dans le *Calendrier positiviste* (1849), le *Catéchisme positiviste* (1852), le second *Système de politique positive* (1851-1854 ; le premier a paru en 1824) et la *Synthèse subjective* (1856), dont il ne publie que le premier volume, la mort l'emportant en 1857. L'exigence positive n'est pas seulement une exigence de méthode. Elle ne prend tout son sens qu'en préparant la réforme du réel et du seul réel positif : l'humanité. C'est en dernier ressort à une divinisation de l'esprit qu'aboutit Comte. S'il avait d'abord suspendu la réforme de la société, il n'y avait pas renoncé, pas plus qu'il n'avait renoncé à l'intuition fondamentale du Progrès. La science devait aboutir à cette métaphysique comme à cette réhabilitation de l'amour.

Littré attribua à une « crise de folie » et à l'influence de Clotilde ce qu'il considéra comme une apostasie, un retour à l'état théologique. Disciple de Comte, propagateur des idées de son maître, il rompit avec lui pour rester fidèle au premier Comte et publia en 1863 *Auguste Comte et la Philosophie*

positive. Littré représente le positivisme en tant que cette doctrine est la théorie de la science. Mais cette doctrine qui commence par le respect donne ensuite dans la vénération et aboutit à la religion de la science : ce que sera le scientisme à la fin du siècle, autrement dit la négation de tout ce qui ne tombe pas sous la juridiction de la science. Littré ne parcourait pas cette ultime étape ; il reconnaissait l'existence de l'inconnaissable : « C'est un océan qui vient battre notre rive, et pour lequel nous n'avons ni barque ni voile, mais dont la claire vision est aussi salutaire que formidable. » Littré, de plus, refusait qu'on assimilât le positivisme au matérialisme.

Autre représentant rigoureux du premier positivisme : Claude Bernard, qui en a présenté la charte pratique dans l'*Introduction à la médecine expérimentale* (1865), aussi importante à sa date que le fut à la sienne le *Discours de la méthode.* Usant d'une langue austère et admirable qui a la netteté d'une épure et qui frémit toutefois d'une conviction profonde, il lutte contre la pernicieuse intervention dans la médecine de forces occultes et même contre l'autorité qui s'attache à des personnes plus qu'à leur science. Son livre est donc avant tout un appel à l'objectivité. Le déterminisme est le « principe absolu de la science » ; il est « *nécessaire* ». La science repousse toutes les croyances, y compris les croyances religieuses, c'est-à-dire des théories qui ne sont pas vérifiées par les faits. Elle utilise la méthode expérimentale qui, partant d'une hypothèse, en déduit logiquement toutes les conséquences et la remet en cause dès qu'elle est contredite par les faits, que le savant observe ou qu'il provoque — l'expérimentation n'étant, à tout prendre, qu'une observation provoquée. Enfin, Cl. Bernard déclare que l'homme ne connaîtra jamais ni les causes premières, ni l'essence des choses. Son livre aura des suites littéraires importantes : qu'on pense au *Roman expérimental* de Zola (1880).

Au positivisme, par l'affirmation du déterminisme, on peut rattacher le développement des théories raciales, notamment celui des études sur l'hérédité. Les deux volumes du Dr Prosper Lucas : *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle,* paraissent en 1847 et 1850. Zola y trouvera les éléments génétiques de ses *Rougon-Macquart.*

L'histoire et l'histoire littéraire sont aussi affectées par le positivisme ainsi que le prouvent les œuvres de Sainte-Beuve (voir p. 224), de Taine surtout (voir p. 66) et d'Augustin Cournot (*Traité de l'enchaînement des idées fondamentales dans les sciences et dans l'histoire,* 1861).

PROUDHON (1809-1865)

Proudhon est, avec Veuillot, l'un des seuls écrivains — et un grand écrivain — de cette époque à naître peuple et à vouloir rester peuple. Du peuple, il tient une robuste sagesse, une foi tenace dans les vertus du travail, une méfiance invétérée à l'endroit des utopies. De février 1848, il dit : « On ne faisait pas la révolution, on jouait à la révolution ». « On a fait une révolution sans une idée ». Et alors qu'il était accusé de l'avoir provoquée : « Je n'ai pas provoqué la révolution de Février; je voulais le progrès lent, mesuré, rationnel, philosophique [...]. » Et sur le saut accompli par certains avec désinvolture : « *Non,* le progrès moral n'est pas la suite naturelle et nécessaire du progrès économique ». Sur la patience et la lenteur nécessaires : « La doctrine du Progrès se résume ainsi en deux propositions dont il est facile de constater historiquement la vérité : toute société progresse par le travail, la science et le droit; toute société rétrograde par l'idéal. » Cette phrase appartient à l'un de ses deux plus grands livres : *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise* (1858), qui lui vaudra trois ans de prison et quatre mille francs d'amende ; sans atten-

dre le résultat de l'appel en... justice, il gagna la Belgique. L'ancien monde, dont l'Eglise était le foyer, avait sa théologie, sa philosophie, son esthétique, son économie, sa morale, etc., explique Proudhon à un correspondant. « Ou la Révolution n'est rien, ou elle doit remplacer tout cela, c'est-à-dire reconstruire la société au complet. » La Révolution doit être fondée sur la Justice. Seul le sentiment qu'inspire celle-ci peut animer une société saine et équilibrée. La Révolution commence donc par la transformation de l'homme, de ses idées et de ses mœurs, à l'école et à l'atelier. L'individu doit consentir à la nécessité de sa propre réforme avant d'exiger celle des autres et celle de la société. L'ouvrier doit être mis en mesure de comprendre qu'il participe au progrès général. La morale individuelle fonde la morale sociale. Entre l'individu et la société : la cellule familiale et l'association ouvrière, qui permettent à ces deux morales de se développer. Que la Justice ne fût pas dans l'Eglise suffisait à rendre coupable Proudhon, sur qui le mémoire-pamphlet de 1840 *Qu'est-ce que la propriété?* — réponse : le vol — et les projets de réforme économique avaient accumulé les soupçons et les préjugés défavorables.

De la Justice avait défini la philosophie générale de Proudhon. *La Guerre et la Paix* (1861) en est, écrit-il, une « belle application ». La guerre de Crimée l'avait indigné ; son indignation est ravivée par la guerre d'Italie. Les guerres *ne* sont plus *que* des facteurs de contre-révolution ; elles sont destinées à étouffer les libertés. Mais la civilisation a commencé par la guerre : « Le droit le plus anciennement reconnu dans l'histoire : la guerre, est un fait divin. » L'homme est un animal guerrier par nature. Mais ce sont l'indigence et la cupidité qui provoquent la guerre. L'instinct guerrier étant dans la nature de l'homme, il convient de lui trouver un autre point d'application, de le transfigurer, de le

faire servir à une rénovation de l'humanité. « Il faut reconnaître que le travail fournira à l'antagonisme un champ d'opération autrement vaste et fécond que la guerre. » L'émulation recueillera l'énergie qui se prodiguait à la guerre. « L'humanité travailleuse est seule capable d'en finir avec la guerre, en créant l'équilibre économique, ce qui suppose une révolution radicale dans les idées et dans les mœurs. » Les nations se constitueront à partir d'associations et se fédéreront entre elles. Sur ce point, Proudhon, qui est parti de l'idée mutuelliste — laquelle régit les rapports entre les individus — et de l'anarchie au sens étymologique, aboutit donc au fédéralisme, qui régit les rapports entre les groupes et détruit la centralisation tout en restaurant la possibilité de gouverner sans opprimer. C'est ici que le réaliste Proudhon décolle de la réalité : parce que tout son projet repose sur la morale, sur sa moralité personnelle. Mais ne lui reprochons pas d'avoir idéalisé le peuple, comme le faisaient les écrivains bourgeois qui allaient au peuple ; lui, il en venait. Le peuple est à civiliser : « Aussi longtemps que tu seras nombre et force sans idées, tu ne seras rien » (dédicace « au Peuple souverain » de l'ouvrage *De la capacité des classes ouvrières*). Proudhon, qui déteste les démagogues, croit que la capacité politique résulte de la maturité que donne l'instruction.

LE PROGRÈS « ROMANTIQUE »

Le progrès indéniable des mathématiques et des sciences physiques, vérifié par les applications techniques, résultait de l'application rigoureuse du déterminisme causal. Parallèlement à ce progrès, qui vaut aussi pour la biologie en tant qu'elle ressortit aux sciences physico-chimiques, il y en eut un autre qui fut provoqué par une pensée différente, une pensée analogique, non plus logique, qui appartient à la Tradition, qu'on suit de Plotin à Novalis.

Aux premiers jours d'août 1830, Goethe, qui n'a plus que quelques mois à vivre, mais qui a conservé toute sa vivacité et son alacrité dit au brave Eckermann : « Eh bien ! Que pensez-vous de ce grand événement ? Le volcan est entré en éruption : tout est en flammes, et désormais il ne s'agit plus d'un débat à huis clos ! » L'interlocuteur pense, bien entendu, aux Trois Glorieuses. Goethe le détrompe : « Je parle du débat entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire », qui venait d'éclater en pleine Académie des sciences.

Cuvier avait démontré que les organes des vertébrés sont liés par des corrélations permettant de reconstituer le squelette entier à partir d'un seul os, mais il restait farouchement fidèle à la distinction de quatre embranchements (classes) d'animaux, se refusant à abjurer la doctrine fixiste, c'est-à-dire classique, aussi rigoureuse que la séparation des genres littéraires : les embranchements avaient été créés différents à l'origine par Dieu. Geoffroy Saint-Hilaire, en suivant un raisonnement analogique, proposait au contraire d'abolir cette distinction et de reconnaître dans l'unité de composition des êtres vivants une loi universelle de la nature. Idée dont s'emparera Balzac dans l' « Avant-Propos » de *La Comédie humaine* (1842) et d'abord dans *Seraphîta* (1835), où il invoque le principe de l'unité de composition pour montrer comment Dieu a créé l'ensemble du monde animé à partir d'un principe unique : « une seule substance et le mouvement, une seule plante, un seul animal... ». L'analogie, c'est le fondement des harmonies poétiques, des synesthésies et des correspondances. Une large voie ouverte à la science comme à la poésie. Ce qu'a vu et exprimé fortement Edgar Quinet : « Désir, pressentiment, nécessité d'une vaste unité, c'est là ce qui travaille le monde. M. Geoffroy Saint-Hilaire, véritable génie précurseur, a établi dans la nature et la science ce principe harmonieux que nous cherchons

encore dans le monde civil, politique et religieux ». On comprend, à lire cet éloge, que les romantiques aient été particulièrement intéressés par les développements de la science qui laissaient pressentir une unification possible entre le monde de la matière et celui de l'esprit.

Il y a eu une science romantique qui n'a pas toujours eu, loin de là, la fécondité de la méthode de Geoffroy Saint-Hilaire. Florissante en Allemagne — il y a, par exemple, une géologie romantique, qu'illustre le nom de Novalis —, elle a été peu répandue en France. Son principe est le raisonnement analogique, opposé au raisonnement logique du déterminisme causal. Un cas limite : celui de l'homéopathie (*similia similibus curantur*) venue d'Allemagne avec Hahnemann, qui se fixe en France à la fin de sa vie et a des disciples. Nous ne mettons pas en cause les vertus curatives de l'homéopathie. Mais lorsqu'on voit Baudelaire, romantique au vrai sens, s'adresser au Dr d'Oroszko en 1846 pour lui et pour son ami le peintre Emile Deroy, qui a la tuberculose et qui est sans doute syphilitique comme lui, on n'est pas étonné que Deroy meure peu après et que Baudelaire garde en lui jusqu'à sa mort le tréponème pâle. La science qui caractérise (et fonde) la civilisation occidentale, celle qui assure son efficacité et qui sacrifie malheureusement au « Dieu de l'Utile » (Baudelaire), ne peut se passer de l'implacable déterminisme.

L'intérêt pour le rêve et la folie, amorcé dès le début de l'époque romantique (voir p. 147), inspire des études marquées d'un esprit plus scientifique. Les *Annales médico-psychologiques* sont fondées en 1843. Au même moment l'Académie des sciences morales et politiques donne pour sujet de concours la théorie du sommeil, des songes et du somnambulisme. Alfred Maury (*Le Sommeil et les Rêves*, 1861), en partant d'observations personnelles et de la psychologie expérimentale, marque fortement les

liens entre les hallucinations hypnagogiques et les hallucinations de la folie. Le maître livre est celui que publie anonymement en 1867 le marquis Hervey de Saint-Denys : *Le Rêve et les Moyens de le diriger.* L'auteur, par ailleurs sinologue, a tenu un journal de ses rêves : 1 946 nuits, 22 cahiers remplis de figures coloriées ; il a réussi à les diriger. Son entreprise — « il reste encore pour l'observateur pratique un monde entier à conquérir » dans ce domaine — a été saluée comme il convenait par André Breton dans *Les Vases communicants.*

Le haschisch a d'abord été une curiosité, de même que l'opium. Mais celui-ci est solitaire, tandis que celui-là est pratiqué à l'occasion de fantasias collectives organisées à l'hôtel Pimodan sur la fin de la monarchie de Juillet et auxquelles participent les médecins Aubert-Roche et Moreau de Tours. Le second a eu l'idée d'appliquer le haschisch à la cure de la folie ; il a pressenti l'analogie du rêve et du délire et par son traité : *Du hachisch et de l'aliénation mentale* (1845), il a posé les bases de la psychopharmacologie.

Ce n'est pas un continent qui est alors découvert. Il y a encore un assez long chemin à parcourir pour arriver à Freud. Mais on a la prescience que ce continent existe et ce n'est pas la moindre manifestation du progrès vrai que ces hardis coups de sonde.

L'OPPOSITION AU PROGRÈS

Idéalisme, spiritualisme, religions

P. Larousse, dans l'article « Progrès » de son *Dictionnaire,* dénonçait les « esprits chagrins ou aveugles, absolument ignorants de l'histoire ou qui rêvent d'impossibles retours vers un passé définitivement enterré ». Ces opposants se recrutent parmi les tenants de l'idéalisme, qui est la philosophie officielle de l'époque, et du spiritualisme, qui est la

doctrine des Eglises « établies ». Matières à enseignement et à prêches, idéalisme et spiritualisme occupent une surface sans profondeur réelle. La pensée vivante se développe à l'extérieur de l'Université, sur laquelle règnent Victor Cousin et ses disciples, qui prônent l'éclectisme. Cette pauvreté de l'enseignement philosophique explique la relative pénétration en France de la philosophie allemande. Elle explique aussi l'ignorance où sont restés les Français de leurs vrais philosophes : Maine de Biran (1766-1824), Félix Ravaisson, Jules Lequier.

Ravaisson (1813-1900) fut reçu premier à l'agrégation de philosophie en 1837, *ex aequo* avec Jules Simon. Celui-ci allait faire une belle carrière dont le début fut favorisé par Cousin et que ponctuent, faiblement, *Le Devoir* (1854) et *La Religion naturelle* (1856) : on ne saurait traiter de Dieu, de l'immortalité de l'âme, du culte et de la prière sur un ton plus glacial. Ravaisson, dans sa thèse (*De l'habitude,* 1838), se désignait comme un chaînon entre Maine de Biran et Bergson, dont il verra paraître les premières œuvres. Mais, entré en conflit avec Cousin dès 1840, il ne put enseigner et fit une carrière de haut fonctionnaire. Il prit sa revanche en publiant le rapport sur *La Philosophie en France au XIX^e^ siècle* (1867). Il écarte le matérialisme — lequel réduit tout « aux conditions les plus générales et les plus élémentaires de l'existence physique, qui sont le minimum de réalité » — comme l'idéalisme — lequel « ne fait que tout réduire, par une marche contraire à celle qu'il a cru suivre, aux conditions logiques les plus élémentaires, qui sont le minimum de la perfection et de l'intelligibilité ». Parti de Maine de Biran et de Schelling, tout en restant fidèle à Aristote, théoricien et praticien de l'art, homme de la nuance, attentif à son « expérience intérieure », reconnaissant en lui, et même dans l'habitude, la vertu du désir et de l'effort, la liberté absolue du vouloir, Ravaisson prévoit « comme peu éloignée une épo-

que philosophique dont le caractère général serait la prédominance de ce qu'on pourrait appeler un réalisme ou positivisme spiritualiste, ayant pour principe générateur la conscience que l'esprit prend en lui-même d'une existence dont il reconnaît que toute autre expérience dérive et dépend, et qui n'est autre que son action ». Le christianisme, religion d'amour, répond au besoin d'explication de l'univers : « [...] sous les désordres et les antagonismes qui agitent cette surface où se passent les phénomènes, au fond, dans l'essentielle et éternelle vérité, tout est grâce, amour et harmonie. »

Jules Lequier (1814-1862), à qui Ravaisson n'accorde qu'une mention, est un philosophe beaucoup moins serein ; son destin ressemble à celui de Nerval : il se noie ou se laisse mourir noyé, à la limite de ses forces, sur les côtes de Bretagne, dans un moment de désespoir. Trois ans après, *La Recherche d'une première vérité* est publié par Renouvier, qui lui doit sa conception de la liberté. fondement de la morale et de la connaissance, mais veut ignorer que cette conception s'inscrit dans la pensée tourmentée d'un chrétien. Un texte bref de Lequier avait circulé en copies manuscrites : *La Feuille de charmille,* préface de la *Recherche.* La saisie de la liberté par Lequier est un des moments les plus émouvants de l'histoire de la philosophie. Jean Grenier, le maître de Camus, a montré la vertu vivante de cette œuvre. Lequier a été rapproché de Kierkegaard, et sa formule : « Faire, non pas devenir, faire, et en faisant, se faire », a donné à voir en lui un précurseur des existentialistes.

Une partie du catholicisme avait collaboré avec le Progrès, sous l'impulsion de Lamennais (voir p. 166). La dure condamnation que prononça le pape finit par exclure de l'Eglise le chef de l'aile progressiste ou plutôt sociale ; ses amis furent tenus à la prudence. Scientifiquement, l'Eglise éprouve de la méfiance à l'égard des forces libératrices par lesquel-

les l'homme peut acquérir la maîtrise de sa destinée et trouve sa place dans l'univers. Ainsi, la théorie de Laplace lui semble contredire la chronologie biblique des six jours de la création. D'autre part, la France s'est mal remise de la déchristianisation qu'a provoquée la Révolution : « la religion est sans force sur les deux tiers de la population en France » (Balzac). Enfin, l'Eglise a partie liée avec la bourgeoisie ; on peut caractériser cette époque par une image assez grossière et qui d'ailleurs appartient au XX^e^ siècle : mon curé chez les riches. Mais à pousser le tableau trop au gris on le rend mensonger. C'est oublier Frédéric Ozanam, grand connaisseur de Dante, professeur à la Sorbonne de 1840 à 1852, qui avait en 1833 fondé les Conférences de Saint-Vincent-de-Paul. C'est oublier Mgr Affre, qui a de la sympathie pour le socialiste chrétien Buchez et qui approuve les associations d'ouvriers ; on sait de quel respect fut entouré le prélat le jour fatal de juin 1848, quand il se rendait en médiateur sur les barricades. C'est oublier Montalembert, qui déclarera au congrès de Malines (1863) que l'Eglise ne pouvait plus être libre qu'au sein de la liberté générale et que les catholiques devaient prendre leur parti et leur part de la grande Révolution. C'est oublier Lacordaire, qui réintroduit en France l'ordre des dominicains et qui déclarait à des jeunes gens qu'il voulait les aider à rester des « chrétiens antiques » tout en les aidant à être des « hommes nouveaux », à réaliser en leurs personnes « l'alliance de la religion et de la liberté ». Et dom Guéranger, restaurateur des bénédictins et champion de la liturgie romaine.

Le protestantisme ne compte pas seulement deux grands groupes : l'Eglise luthérienne, surtout présente dans les provinces de l'Est, et l'Eglise réformée de France (calviniste). A l'intérieur de celle-ci s'opposent deux tendances : l'une est caractérisée

par une orthodoxie rigide ; elle est sévèrement attachée au dogme et aux formules consignées dans les articles de foi ; elle croit, bien sûr, à la divinité du Christ. L'autre est libérale, accessible au rationalisme, avant tout soucieuse de morale ou préférant le sentiment religieux à la doctrine ; elle considère le christianisme comme un esprit et une vie plutôt que comme un ensemble de faits et de vérités révélés. La *Vie de Jésus* de Renan trouve des lecteurs attentifs parmi les libéraux. Quinet, Michelet, la comtesse d'Agoult, Taine, Renouvier, Prévost-Paradol, Jules Simon sont favorables au protestantisme. L'aile marchante du protestantisme n'est pas hostile au Progrès. L'idée qu'il y a adéquation entre le protestantisme et la liberté remonte à M^me^ de Staël ; elle a été relayée jusqu'à Taine par Philarète Chasles. L'évolution d'Edmond Scherer (1815-1889) est significative. Il avait, pendant la première partie de sa carrière, enseigné à l'Oratoire de Genève, dans un esprit de plus en plus critique et finit par rompre en 1849 avec l'orthodoxie protestante ; en 1850, il est un des premiers collaborateurs de la *Revue de théologie,* fondée à Strasbourg par un groupe de théologiens qui, s'inspirant de l'Ecole de Tubingue, soumettent les textes au magistère d'une critique philologique et historique radicale. Vers 1860, Scherer abandonne toute théologie pour l'hégélianisme ; il se voue à la critique littéraire.

Protestant de Genève, ce que Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) a publié de son vivant est négligeable en comparaison de ce document étonnant sur l'animal humain qu'est le *Journal* qu'il commence à tenir en juin 1839. Près de dix-sept mille pages qui sont actuellement mises au jour par Philippe Monnier. Quel extraordinaire regard intérieur, qui change chaque soir le fer et les scories en or pur et qui transmue en bien commun ce qui est minuscules accidents d'une vie genevoise ! Cette attention à soi, ces élans brisés vers Dieu ou vers l'Idéal, ces petites

lâchetés, ces bouffées de vanité, ces femmes qu'on aimerait, ces livres qu'on écrirait, c'est nous, et le progrès en nous de la mort.

Les israélites se sentent plus proches des protestants que des catholiques : ils constituent deux minorités. La leur est d'ailleurs aussi divisée entre orthodoxie et libéralisme. Cette opposition se marque par des modifications liturgiques opérées par les libéraux ; elle est symbolisée par l'emploi du mot *temple* pour désigner les nouveaux lieux de culte, alors que les traditionalistes usent du mot *synagogue*, le Temple ne pouvant être pour eux que celui de Jérusalem. Une fusion s'opérera à la fin du siècle, sous le nom de « néo-orthodoxie » : tout en conservant une stricte adhésion aux croyances et aux pratiques traditionnelles, elle autorisera une pleine participation au grand mouvement de progrès.

L'époque est caractérisée par un antisémitisme généralement répandu, mais qui n'a ni la brutalité de l'antidreyfusisme ni la perfidie de l'antisémitisme actuel. Le fouriériste Alphonse Toussenel — il n'est pas le seul « socialiste » à être antisémite — publie *Les Juifs rois de l'époque. Histoire de la féodalité financière* (1845 ; 2e éd., 1847). Le titre dit clairement qu'y est dénoncée l'alliance du judaïsme et du capitalisme, comme s'il n'y avait ni banque protestante ni banque catholique.

Un écrivain au moins doit être mentionné : Alexandre Weill (1811-1899), qui se destinait d'abord au rabbinat et fit ses études en Allemagne. Il fut en relations avec Nerval, avec Baudelaire ; par les *Mystères de la création* (1852) il inspira Hugo. Il a laissé des romans et des contes colorés de ses souvenirs de juif d'Alsace.

La franc-maçonnerie n'est que l'une des religions en marge des Eglises établies, religions, sectes, qui se sont multipliées en mordillant aux franges de ces

Eglises et dont la forme la plus primitive fut au début des années cinquante la vogue des tables tournantes. Ce n'est qu'à la fin de la monarchie de Juillet que la maçonnerie reprend son essor perdu sous le premier Empire qui l'avait inféodée. L'action du Grand Orient est à compter au nombre des causes immédiates de la révolution de 1848. La constitution de 1849 rappelait la tradition du mouvement dans l'article premier : « La Franc-Maçonnerie, Institution éminemment philanthropique, philosophique et progressive, a pour base l'existence de Dieu et l'immortalité de l'âme. » Cependant, le rationalisme ne cessait de s'affirmer : quand au convent de 1877 fut supprimée la mention de Grand Architecte de l'Univers, les rituels avaient déjà été laïcisés. Par le Grand Orient la maçonnerie perdait sa destination philosophique et prenait son visage politique et progressiste. En revanche, le Rite écossais, plus ancien, conservait ses attaches avec la Grande-Bretagne et ne déviait pas de sa ligne religieuse.

Seul le catholicisme, parce qu'il était alors monolithique, s'est opposé complètement à la religion du Progrès, mais, par malheur, comme organisation hiérarchisée, il a surtout donné l'impression de résister au progrès par la seule force de l'inertie.

Grands négateurs et bons haïsseurs

Ce ne sont pas seulement des philosophies et des religions qui s'opposent à la religion du Progrès. Ce sont aussi des individus à la plume de fer, à la voix véhémente. Quelques-uns doivent beaucoup au catholicisme, encore qu'ils ne s'y inspirent que pour condamner le progressisme de leur temps. Baudelaire, par exemple, qu'on ne saurait rattacher à l'orthodoxie catholique et qui a appris de Joseph de Maistre, d'un catholicisme peut-être contestable, la valeur du péché originel et de la souffrance inhérente à notre condition. « Théorie de la vraie civilisation. Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la

vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel. » Barbey d'Aurevilly (1808-1889) publie en 1851 *Les Prophètes du passé,* sur Maistre, Bonald, Chateaubriand, Lamennais (celui-ci bien qu'il ait trahi « la Vérité »), où il soutient qu'il faut revenir au passé, « parce qu'il est le plein de Dieu ! » — le progrès ne consistant que dans la recherche de la perfection chrétienne par chaque âme et conscience.

Barbey est proche de Baudelaire, à qui il a rendu hommage lors du procès des *Fleurs du Mal.* Ecrivain catholique ? peut-être. Ecrivain d'humeur, qui monte le catholicisme aux cimes et le rend presque inaccessible. L'outrance lui est quotidienne. Il ne cesse de flamboyer ; c'est un punch vivant. Ses héros savent que le sang et le sexe ne peuvent connaître de progrès ; qu'ils ne peuvent pas être acceptés mais seulement sanctifiés ou pardonnés. Barbey est le relais entre Joseph de Maistre, et plus loin, Léon Bloy et Georges Bernanos. On ne s'étonnera pas qu'ayant publié en 1844 *Du Dandysme et de George Brummell* il ait salué d'un article retentissant *A rebours* d'Huysmans et que, rééditant *A rebours,* vingt ans après, celui-ci ait confirmé ce qu'il avait écrit dès 1884 : « parmi les hongres de l'art religieux, il n'y avait qu'un étalon », et : Barbey était « un grand prosateur, un romancier admirable dont l'audace faisait braire la bedeaudaille qu'exaspérait la véhémence explosive de ses phrases ». Pas seulement la bedeaudaille.

Le dandysme, refus de l'étonnement, culte du moi —, celui de Chateaubriand, de Barbey et de Baudelaire — est un antidote puissant contre la contagion du progrès.

Dandy, Louis Veuillot (1813-1883), d'origine populaire, ne l'est pas du tout. Selon Ernest Daudet, Barbey déclarait : « Veuillot, ce n'est qu'un bedeau, tandis que, moi, je suis un cardinal. » Il n'a pas de canne à pommeau d'or, certes, mais un fort gourdin

ou, qui sait, une crosse ? Sa phrase est charpentée, sa grammaire aussi intransigeante que son catholicisme. Il fait bosse sur la plane stérilité de la religion de son temps, mal vu de certains représentants, et parmi les plus éminents, de l'orthodoxie. Ses incursions dans le roman catholique et dans la poésie ne méritent pas d'être mentionnées ici. Ni même ses récits de voyage et ses ouvrages philosophico-historiques. Il est vraiment lui-même dans son activité presque quotidienne de polémiste, dans ses articles de *L'Univers,* auxquels il imprime sa griffe de 1842 à 1860, puis après 1867, dans de merveilleuses lettres où il s'exprime avec la plus grande ingénuité et dans quelques livres : *Les Libres Penseurs* (1848), *Le Parfum de Rome* (1862), *Les Odeurs de Paris* (1867). Il mord à cœur joie : attaques contre les catholiques libéraux, groupés autour de Montalembert dans *Le Correspondant,* contre les revues sceptiques (la *Revue des Deux Mondes*) et les journaux anticléricaux *(Le Siècle),* contre Molière (à cause de *Tartufe*), contre Voltaire, « ce vieux satyre », contre Hugo, qu'il avait d'abord aimé, contre les champions du progrès, y compris le progrès de l'imprimerie qui permet à tous les imbéciles de faire partager leurs embryons de pensée, et contre les Etats-Unis, lieu d'élection du dieu Progrès, pays dont il souhaite que les prêtres soient recrutés en Europe ! « S'il n'en venait plus, si le sacerdoce se recrutait dans cette race marchande, aventureuse, grossière, je craindrais fort le résultat. » Baudelaire ne pensait guère différemment sur ces sujets et avec Veuillot il condamnait l'Amérique pour avoir, par bête moralisme et pudibonderie, persécuté Edgar Poe.

Veuillot est parfois vulgaire ; il a parfois le boutoir hasardeux. C'est un de ces chrétiens sans prudence ni compromission qui sont le sel d'une certaine terre.

Ernest Hello (1828-1885) ne ressemble pas à son nom : son expression est souvent terne. Mais il ressemble par les convictions à son aîné. Il n'a cessé

de combattre le scepticisme, l'athéisme, les prétentions de la science à usurper les droits de la religion. Admirateur d'Hoffmann et d'Edgar Poe, auteur de *Contes extraordinaires* (1879), il voisine avec Baudelaire à un sommaire de la *Revue française* et a une conception baudelairienne de la poésie. Utilisant le mythe de la caverne, il déclare : « Ce monde est la figure visible des choses invisibles. Voilà la raison d'être de la poésie. » A savoir le déchiffrement de l'univers, le retour à l'Unité, dans l'exaltation de la foi. *L'Homme* (1872) contient un chapitre intitulé : « La Catastrophe dramatique » : c'est, à l'époque de Dumas fils, la préfiguration du théâtre de Claudel.

Baudelaire, Barbey, Veuillot, Hello constituent un autre groupe, de nuance ou de conviction catholique, de « Prophètes du passé ».

La Décadence contre le Progrès : Gobineau

Barbey publie en 1874 son œuvre la plus achevée, le recueil de nouvelles *Les Diaboliques*. La même année, Arthur de Gobineau (1816-1882) publie son grand roman *Les Pléiades*. Deux œuvres qui dénoncent la complaisance au progrès. Mais celle de Gobineau ne doit rien au catholicisme.

Entre 1843 et 1849 il a publié des romans-feuilletons historiques. Quand paraît le dernier, *L'Abbaye de Tiphaines,* il est chef de cabinet de Tocqueville, ministre des Affaires étrangères, poste qui lui ouvre la Carrière : Berne, Hanovre, Francfort, Téhéran, mission à Terre-Neuve, Téhéran de nouveau, Athènes (son poste le plus agréable, 1864-1868), Rio de Janeiro, enfin Stockholm où il se lie d'un pacte d'amitié amoureuse avec la comtesse de La Tour ; c'est elle qui exécutera ses dernières volontés et aidera un Allemand, Ludwig Schemann, à entretenir le culte de cet homme singulier. En 1877 il s'est retiré en Italie.

L'*Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), dédié au roi de Hanovre, annonce la déca-

dence de la race blanche et refuse tout fondement à l'idée de perfectibilité. Immense traité d'anthropologie, bardé de notes et références, dont les lectures partielles ont favorisé les interprétations erronées, accréditant l'image d'un apologiste de l'aryanisme et d'un détracteur systématique de la race juive : en fait, c'est dans le cercle de Wagner que s'est développée cette mystique du sang. Gobineau n'est pas plus antisémite que Hugo avant 1848 ou que Mérimée. Il n'est d'ailleurs pas le premier à s'occuper des races et de leurs inégalités : Boulainvilliers au XVIII^e^ siècle, Augustin Thierry au XIX^e^ croient que la noblesse descend des Francs, conquérants de la Gaule dont les habitants sont devenus le peuple. Et l'idée de décadence était déjà exprimée par Montesquieu, par l'historien anglais Gibbon et par Victor Courtet de L'Isle, membre de la Société ethnologique de Paris.

L'humanité est composée de trois races principales : la blanche, la noire (mélanienne), la jaune. La pureté de la blanche est antérieure à « l'état historique » : cette race s'est abâtardie sous l'effet du métissage avec les mélaniens, mais elle y a gagné le génie artistique. Le métissage est irréversible ; il « mène les sociétés au néant auquel rien ne peut remédier ». Gobineau ne nie pas que nous ayons en science « des opinions plus vraies ; que nos mœurs [soient] en général, douces, et notre morale préférable à celle des Grecs et des Romains », que nous ayons des idées et des tolérances « qui prouvent mieux que tout le reste notre supériorité ». Mais que vaut cette preuve ? Si nous sommes plus savants que les Anciens, c'est que nous sommes leurs héritiers. « S'ensuit-il que la découverte des forces de la vapeur et la solution de quelques problèmes de la mécanique nous acheminent vers l'omniscience ? » Nous avons accru notre empire sur la matière. Nous n'avons pas fait un pas de plus dans les ténèbres des grands mystères, qui conservent leur secret. Nos

monuments ne sont pas supérieurs à ceux de l'Egypte, de l'Inde, etc. Nos penseurs ne sont pas supérieurs à ceux d'Alexandrie et de l'Inde. « Que sont nos poètes auprès de Valmiki, de Kalidasa, d'Homère et de Pindare ? » Il est faux de prétendre que nos mœurs et notre politique sont supérieurs. En bref, nous faisons autrement, nous ne faisons pas mieux. Jamais le progrès n'avait été plus fortement battu en brèche. La conclusion annonce la catastrophe finale, l'effacement de la race blanche : « Les nations, non, les troupeaux humains, accablés sous une morne somnolence, vivront dès lors engourdis dans leur nullité, comme les buffles ruminants dans les flaques stagnantes des marais pontins. »

Sous son glacis scientifique, friable, ce livre apparaît comme une condamnation sans appel de l'humanité et, plus profondément, comme un poème de la mort de l'humanité. « Ce livre est la base de tout ce que j'ai pu faire et ferai par la suite. » Cette déclaration s'applique au roman *Les Pléiades,* contemporain en son début de la débâcle de 1870, événement qui lui a inspiré un réquisitoire : *Ce qui est arrivé à la France en 1870,* texte resté inédit de son vivant.

C'est un roman romanesque où l'auteur se souvient de *L'Astrée.* Le romancier est aussi optimiste que le penseur est pessimiste, ce qui établit à l'intérieur du récit une remarquable tension. Le ressort est placé dans une petite cour allemande du XIX^e^ siècle. L'amour faux et frivole, qui défait les êtres, est représenté par Lucie de Gennevilliers ; l'amour vrai, qui les élève, par Wilfrid Nore et Harriet Coxe, qui ne sont pas français ; le prince régnant, un Allemand, abdique par amour et sort grandi de ce geste. Au-dessus de l'amour il y a le renoncement à l'amour : le stoïcisme. La comtesse Tonska finit par s'avouer son amour pour Conrad Lanze, qu'elle traitait en marionnette ; elle confie cet amour à Casimir Bullet, qui l'aime en secret, et ainsi elle le tue. Mais c'est que celui-ci avait déjà

atteint les sommets où se raréfie l'oxygène et que son front touchait presque aux Pléiades. L'Amour compte beaucoup ; l'Idée compte davantage, à savoir que classes sociales et peuples sont en voie de destruction, que seules « quelques individualités surnagent comme des débris sur un déluge » (lettre à son ami Prokesch-Osten, 7 octobre 1872). Le thème est présent dès les premières pages, dans cette merveilleuse ouverture qui entraîne allégrement vers l'Italie du bonheur les trois kalenders fils de roi : l'Anglais Nore, l'Allemand Lanze, le Français Laudon. Combien sont-ils dans toute l'Europe : trois mille, trois mille cinq cents ? Lanze trouve le calcul de Nore exagéré. Ces « happy few » sont opposés aux esclaves et fils d'esclaves dont la masse se distribue par ordre décroissant en trois catégories : les imbéciles, les drôles et les brutes. Le thème : « le monde moral [...] est en tous points semblable à ce ciel étoilé dont s'arrondissent en ce moment les magnifiques profondeurs », si fortement marqué au début, est rappelé dans le livre troisième : « s'ingénier de façon à compter parmi les Pléiades ». Ce qui suppose un travail sur soi : « Je pense, dit Jean-Théodore pendant cette conversation, que l'honnête homme, l'homme qui se sent une âme, a plus que jamais le devoir impérieux de se replier sur lui-même, et, ne pouvant sauver les autres, de travailler à s'améliorer. » Ce progrès est tout individuel et il n'est permis qu'à ceux qui sont nés " fils de roi ", la filiation exprimant les droits et les devoirs de l'hérédité et de la race. Lanze est allemand ; Nore, anglais, et il est allié à la famille de Jean-Théodore ; Laudon est noble ; Casimir Bullet n'est autre que le marquis de Candeuil : ces Français sont « les vrais fils survivants des hommes de Rollon et voire des Amâles et des Mérowings ».

Roman à thèse, donc ? Oui, quand il fut commencé. Non, à partir du moment où, à Stockholm, Gobineau rencontra la comtesse de La Tour.

Alors tout fut emporté dans un grand élan d'amour dont le roman frémit encore, et plus que de l'indignation ressentie par le théoricien des races devant la veulerie de ses compatriotes. N'eût été cette tendresse qui fut le baume des dernières années de la vie de Gobineau, celui-ci aurait d'ailleurs été incapable de rester fidèle à son idée première : plus qu'à ses théories sa plume obéit à son goût très vif des êtres et de la vie.

Les autres œuvres littéraires de Gobineau ont, comme *Les Pléiades,* souffert de la réputation qu'on a faite à ce grand écrivain : *Les Nouvelles asiatiques* valent les nouvelles de Mérimée. *La Renaissance* (1877), gigantesque fresque de scènes historiques, met en scène Machiavel et Michel-Ange. Celui-là est désespéré de la décadence de sa Toscane. Celui-ci, qui aime Vittoria Colonna, s'est pacifié sous l'effet de la tendresse, sans rien perdre de son âpre orgueil, sans rien perdre, surtout, de sa foi dans l'art.

Il était difficile d'aller plus loin que Gobineau, mais on jugera bon qu'il soit allé jusqu'au bout de sa nuit : après tout, personne n'est condamné à l'optimisme et à l'égalitarisme ; et l'Amour comme la solitude conservent leurs risques et droits contre le progrès qui mène aux cités-dortoirs et à la négation de l'individualité.

CHAPITRE II

LES MOUVEMENTS LITTÉRAIRES

La « bataille romantique »

C'est seulement au moment où se constituent des groupes plus ou moins accessibles aux idées nouvelles que le débat, déjà engagé, comme on l'a vu dans le volume précédent [1], depuis la publication de *De l'Allemagne,* en 1814, va quitter le domaine théorique pour donner naissance, d'une façon d'ailleurs incertaine et tâtonnante, à une esthétique nouvelle et pour libérer des forces créatrices originales. Chose curieuse, et qui explique en partie les incertitudes et les tâtonnements, ces groupes se manifestent à deux points opposés de l'horizon politique.

Le premier d'entre eux est lié à la réaction ultra-royaliste qui s'est développée en opposition au ministère Decazes, et à laquelle l'assassinat du duc de Berry, le 13 février 1820, a ouvert les voies du pouvoir. A l'ombre de son organe officiel, *Le Conservateur,* patronné par la figure prestigieuse de Chateaubriand, les frères Hugo fondent en 1819 *Le Conservateur littéraire.* La défense du trône et de

1. M. Delon, R. Mauzi, S. Menant, *De l' « Encyclopédie » aux « Méditations »*, t. 6 de « Littérature française/Poche », Arthaud.

l'autel, qu'il se donne fidèlement pour programme, n'est guère compatible avec les idées novatrices professées par Mme de Staël, mais des convergences inattendues se manifestent. Ainsi, l'ouverture au sentiment religieux était une des sources de renouvellement de l'inspiration poétique que celle-ci avait préconisée, en proposant l'Allemagne pour modèle. Pour des raisons où la politique avait sans doute la plus grande part, car ils avaient reçu eux-mêmes une formation peu chrétienne, les écrivains qui gravitent autour du *Conservateur littéraire,* Lamartine, Hugo, Vigny, font une large place à toute une thématique politico-religieuse, que la Société des Bonnes Lettres, fondée en 1821 par la puissante Congrégation, s'efforce de populariser.

Le recours aux traditions nationales — autre source de renouvellement préconisée par Mme de Staël et le groupe de Coppet — répond à une autre préoccupation des milieux ultras : restaurer dans les imaginations le prestige d'une France chrétienne, chevaleresque et courtoise. Amorcée dans le dernier quart du XVIIIe siècle avec le « genre troubadour », cette réhabilitation du passé — un passé singulièrement affadi et paré aux couleurs de la sensibilité moderne — s'était poursuivie avec *La Gaule poétique* de Marchangy (8 vol., 1813-1817), qui se donnait pour objet de fournir à tous les artistes, peintres, musiciens, sculpteurs, poètes, des sujets tirés de l'histoire de France, et avec la publication des *Poésies originales des troubadours* par Raynouard (1816), qui, malgré la fidélité toute relative des transpositions, avait révélé au public la richesse et la délicatesse d'une civilisation taxée jusque-là de rudesse et de barbarie. Ce public était ainsi bien préparé à faire un accueil triomphal aux traductions de Walter Scott, qui commencent à se répandre précisément en 1816, et qui conquièrent aussi, pour des raisons différentes, le public libéral. Le roman noir anglais lui-même, malgré ses tendances souvent

anticléricales, séduit les amateurs des temps « gothiques », qui assurent le succès monumental des romans du vicomte d'Arlincourt, alliant les ficelles les plus éprouvées du roman noir aux grâces surannées du genre troubadour.

Les idées nouvelles défendues par *Le Conservateur littéraire* vont s'enrichir d'apports nouveaux avec la fondation, en 1823, de *La Muse française.* La cheville ouvrière en est Emile Deschamps, qui publiera des traductions et adaptations de poètes espagnols et allemands (*Etudes françaises et étrangères,* 1828) ; son frère Antoni prépare une traduction de *La Divine Comédie* (1829). Dans leur salon accueillant, ils reçoivent des survivants de la littérature de l'Empire ; un libéral imprégné des idées de Voltaire, H. de Latouche, qui a été l'éditeur de Chénier avant d'écrire *Fragoletta,* roman sur l'hermaphrodisme (1829) ; des partisans du trône et de l'autel : Alexandre Soumet, qui rêve d'une grande épopée métaphysique à l'image de *La Messiade* ou du *Paradis perdu* (voir p. 135) et d'un grand drame national et religieux à la manière de la *Marie Stuart* de Schiller, et ses compatriotes méridionaux, Jules de Rességuier et Alexandre Guiraud.

Malgré la diversité de leurs options politiques et esthétiques, les collaborateurs de *La Muse* sont unis par le désir d'être les interprètes d'une société nouvelle, profondément marquée par le drame de la Révolution, et par la conviction que l'application mécanique des recettes du passé ne saurait y suffire. « La lutte, écrit Guiraud, n'est pas engagée entièrement [...] entre deux partis politiques ; elle existe entre ceux qui veulent croire quelquefois à leur cœur et ceux qui, ne croyant qu'à leur raison ou à leur mémoire, ne se fient qu'aux routes déjà tracées, dans le domaine de l'imagination. »

Pour modérées qu'elles soient, ces positions entraînent une réaction vigoureuse de la part des défenseurs de la tradition littéraire. Le 24 avril 1824,

le directeur de l'Académie, Auger, condamne solennellement, dans la séance publique annuelle de l'Institut, l'hérésie romantique. Du coup, *La Muse française*, qui avait prudemment tenté de se frayer un chemin entre les dénominations de « classique » et de « romantique », opte résolument pour la seconde, mais, pour ne pas gêner la candidature de Soumet à l'Académie, elle décide de se saborder.

C'est désormais autour de Charles Nodier, nommé bibliothécaire de l'Arsenal en janvier 1824, que vont se regrouper le plus volontiers ceux qui, tout en restant fidèles à la monarchie, souhaitent que la littérature aille de l'avant. Son esprit tolérant, ouvert aux nouveautés, teinté à la fois de scepticisme et de mysticisme, le charme de son accueil et de sa conversation, la simplicité de sa femme, la grâce de sa fille Marie, font de ce salon un lieu de détente et d'amitié, en même temps que le réservoir, la « boutique », comme dira Musset, où le romantisme va puiser à pleines mains thèmes et inspirations. On y retrouvait les fidèles de *La Muse française*, mêlés à tout ce qui comptait dans le monde des arts, de la littérature et de la pensée — aussi à tout ce qui promettait, car, comme Balzac, Dumas, Musset en firent l'expérience, Nodier recevait avec cordialité les jeunes, qu'il savait mettre en confiance, et, au besoin, en vedette. Avec cela, refusant de se poser en chef d'école, et laissant, non sans un peu de scepticisme et d'amusement, Victor Hugo faire l'apprentissage de ce rôle.

Le second groupe dans lequel s'élaborèrent les idées qui allaient donner naissance au mouvement romantique français se situe à l'autre extrémité de l'horizon politique. Dans la mesure où le romantisme s'identifiait pour eux à la défense de la monarchie et à l'illustration de la religion, les libéraux, admirateurs plus ou moins déclarés de la Révolution et héritiers de la pensée du XVIII^e siècle, y étaient fermement opposés. Mais ils n'en souhai-

taient pas moins que la littérature fût le reflet de la société post-révolutionnaire. Une société moderne, éprise de liberté, qu'ils ne concevaient pas de la même manière que les collaborateurs de *La Muse française.* Le renfort leur vint du nord de l'Italie. Dès 1816, des libéraux milanais, Ludovico di Breme, Silvio Pellico, Monti, avaient senti tout le profit politique que l'on pouvait tirer d'un combat en faveur d'une tragédie nationale qui ne serait pas astreinte au respect scrupuleux des unités et des bienséances. Des Français qui sympathisaient avec leurs idées avaient été séduits par leurs théories littéraires. En 1820, Fauriel traduisait la *Lettre à M. C[hauvet] sur* [ou plutôt : contre] *l'unité de temps et de lieu dans la tragédie,* de Manzoni, et il publiait cette traduction en 1823, en même temps que celle d'une tragédie historique du même auteur, *Le Comte de Carmagnola,* précédée d'une préface-manifeste. Mais c'est surtout Stendhal qui allait, en France, alimenter cette polémique en faveur d'une modernisation du théâtre, et faire pénétrer un certain nombre des idées romantiques dans les milieux libéraux qu'il fréquentait. De 1814 à 1821, à Milan, il avait été en contact avec L. di Breme et avec les amis de celui-ci, et il s'était réjoui de l'identité de leurs idées avec celles que professait, dans le même temps, l'*Edinburgh Review,* dont il était, comme eux, un lecteur assidu. Rentré en France, il profita des remous provoqués par les représentations d'une troupe anglaise à Paris, en août 1822, pour se lancer dans la bataille. Le premier *Racine et Shakspeare,* publié au début de 1824, n'est pas seulement une réparation envers l'œuvre du dramaturge anglais que le public parisien (et surtout, hélas ! le public libéral) avait sottement outragée. C'est aussi l'occasion, pour Stendhal, de définir et de défendre une conception du romantisme (qu'il appelle *romanticisme* pour bien marquer son origine italienne) fort éloignée de celle qui avait

cours dans le milieu de *La Muse française*. Sous l'influence d'un relativisme hérité du XVIII[e] siècle, Stendhal professe que ses contemporains ne sauraient prendre plaisir à une œuvre d'art que si elle leur parle de leur temps et dans le langage de leur temps. Ce qu'il faut imiter chez Shakespeare, « c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la réputation du grand Racine ». Le romantisme se définit donc par un certain accord de l'écrivain avec son époque : « 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 possible à leurs arrière-grands-pères. »

Ces idées sont partagées par un certain nombre de libéraux qui se réunissent autour du critique et dessinateur Delécluze et qui manifestent beaucoup d'intérêt pour les auteurs étrangers pouvant servir de modèles à leurs compatriotes : Shakespeare, Byron, Ossian, Goethe (un membre du groupe, Stapfer, publie en 1823 la première traduction de *Faust*). Ils s'intéressent également à la création d'un théâtre historique en prose et destiné à la lecture plutôt qu'à la scène, qui reflète aussi fidèlement que possible la réalité, y compris la plus récente. Les *Scènes historiques* de Vitet et les *Soirées de Neuilly* de Dittmer et Cavé constituent les meilleures tentatives dans ce sens. Un nouveau journal, *Le Globe,* partisan de la monarchie libérale prônée par ceux qu'on appelle les Doctrinaires, s'ouvre, à partir de 1824, aux idées de ce romantisme résolument tourné vers le présent, et dont les exigences se confondent avec celles de la lutte pour une plus grande liberté. Au nom de cette liberté, *Le Globe* combat la

tyrannie des règles et les Académiciens qui voudraient l'imposer à une époque pour laquelle elles ne sont pas faites, il demande à l'art d'être moins conventionnel, plus vrai, de s'inspirer davantage de la réalité et de l'histoire, et il applaudit les artistes qui s'orientent dans cette voie, non seulement au théâtre, mais aussi en peinture.

C'est en grande partie grâce à Victor Hugo que la jonction s'opéra entre ce romantisme libéral, bourgeois, anticlérical, et le romantisme aristocratique ou se voulant tel, monarchiste, religieux, de l'ex-*Muse française*. Encouragé par son nouvel ami Sainte-Beuve, qui fait ses premières armes comme critique au *Globe*, déçu, ainsi que beaucoup de jeunes monarchistes, par l'attitude du pouvoir envers Chateaubriand, que Villèle oblige à quitter le ministère des Affaires étrangères en 1824, et qui se rapproche des libéraux pour défendre la liberté de la presse, Hugo prend peu à peu ses distances avec les Bourbons. L'*Ode à la Colonne de la place Vendôme* (début 1827), où il ose égaler Napoléon à Charlemagne et aux rois de France qui ont fait la grandeur de leur pays, *Cromwell* (fin 1827), *Marion Delorme* (1829), dont la représentation fut interdite par la censure, *Hernani* (1830), sont les étapes de cet itinéraire, qui l'amène à lier de plus en plus étroitement, ainsi que le faisaient les amis de Stendhal, le combat pour la liberté dans l'art, amorcé dès 1826 dans la préface des *Odes et Ballades*, avec la revendication d'une plus grande liberté politique. « Le romantisme, tant de fois mal défini, écrit-il dans la préface d'*Hernani*, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature. » Le rayonnement personnel et l'habileté manœuvrière de Victor Hugo feront le reste pour rallier à ce qui se présente désormais comme l'école romantique le plus grand nombre possible de talents et de suffrages. Aux réunions du « cénacle », qui se

tiennent dans son appartement de la rue Notre-Dame-des-Champs, participent bon nombre des habitués de l'Arsenal.

Les membres les plus assidus sont des poètes comme Alfred de Musset et Gérard de Nerval, qui y introduit en 1829 Théophile Gautier, mais il y a aussi des peintres comme Louis Boulanger ou Eugène et Achille Devéria, et des sculpteurs comme David d'Angers. Le cercle s'élargira encore lorsque la nécessité de défendre *Hernani* amènera Hugo à battre le rappel de tous les amis de l'art nouveau, sans oublier les provinciaux, comme David d'Angers et Aloysius Bertrand qui défendent ses idées, le premier à Angers, le second à Dijon, ni les étrangers, comme les Suisses Jacques-Imbert Galloix et Juste Olivier, qui sont reçus avec empressement.

Il serait bien difficile de réunir en un corps de doctrine les idées de cette école romantique, au-delà d'une assez vague revendication de liberté, acceptant dans la pratique bien des limitations, du désir d'accorder une place plus large à l'expression du relatif et de l'individuel, et de faire droit aux exigences du cœur et de l'imagination. Mais les raisons profondes pour lesquelles elle va à la bataille en formant un front relativement uni sont ailleurs que dans l'esthétique. Amenée à s'appuyer sur les forces les plus conservatrices, la monarchie légitime a déçu les espoirs d'une génération qui avait cru pouvoir réaliser l'alliance de l'aristocratie de l'esprit avec l'aristocratie du sang. Tous ceux qui prennent peu à peu conscience de faire partie d'un monde en devenir sont à la recherche d'une idéologie qui leur permette de surmonter les secousses qu'ils pressentent. Dans la mesure où elle exalte l'originalité, le talent, l'intelligence conquérante, la doctrine du cénacle romantique, telle qu'elle s'exprime à travers la préface de *Cromwell* ou à travers celle des *Etudes françaises et étrangères* d'Emile Deschamps, correspond à la fois aux aspirations d'une jeunesse mena-

cée d'étouffement et au dynamisme d'une bourgeoisie impatiente de prendre en main ses propres affaires.

Si les cinq ou six ans qui suivent la révolution de Juillet sont ceux où, avec le recul du temps l' « école romantique » semble avoir conquis les positions les plus solides, on observe une désagrégation rapide du groupe qui a assuré son succès. Il y a d'un côté ceux qui ne peuvent ou ne veulent s'intégrer au nouvel ordre des choses. Nous avons vu (p. 55) les modalités et les degrés de leur marginalisation. S'ils répondent encore fidèlement à l'appel de Victor Hugo lorsqu'il s'agit de défendre *Lucrèce Borgia* (février 1833), ils acceptent de plus en plus impatiemment l'autorité de son magistère et l'esprit dans lequel il l'exerce. Lui, de son côté, s'éloigne de ceux qui risquent de compromettre, par leurs excentricités ou leur extrémisme, la respectabilité de la cause qu'il défend. Ils sont les seuls, cependant, à constituer des groupes facilement identifiables. Ceux qui, au contraire, acceptent de plus ou moins bonne grâce la société issue de la révolution de Juillet, travaillent en ordre dispersé. En dehors du rayonnement personnel que leurs œuvres leur assurent, c'est surtout par l'intermédiaire des salons et des journaux que leur influence s'exerce, mais elle s'y manifeste de façon beaucoup plus diffuse que dans les dernières années de la Restauration.

Le succès de *Chatterton* (février 1835) — d'ailleurs contemporain de celui d'une pièce de Casimir Delavigne (*Don Juan d'Autriche*), tenant du juste-milieu littéraire comme politique — aurait pu donner aux romantiques le sentiment d'une victoire complète. Mais n'est-ce pas la sobriété de *Chatterton,* si éloignée des audaces hugoliennes, qui explique, en partie, le large assentiment que rencontre la pièce de Vigny ?

Dès l'année suivante, dans les *Lettres de Dupuis et Cotonet,* Musset, qui avait été l'un des hussards du

romantisme, tourne celui-ci en dérision avec un esprit hérité de Voltaire. Les deux bourgeois, naïfs et quelque peu obtus, de La Ferté-sous-Jouarre à qui il donne la parole ne représentent certes pas toute sa pensée, mais leur gros bon sens permet justement à merveille de mettre en évidence ce qu'il entre de bluff, d'exagération et d'insanité dans l'idéal romantique. Que lui reprochent-ils, au juste ? Tout d'abord et tout uniment de ne pas exister, de recouvrir d'un mot creux les tendances les plus contradictoires, de baptiser nouveauté ce qui s'est pratiqué de toute éternité. Ayant cru tour à tour que le romantisme était le mépris des unités, le mélange des genres, la littérature humanitaire, l'imitation des Allemands, des Anglais et des Espagnols, le vers brisé, le genre historique, le genre critique, et la mode des gilets à larges revers, Dupuis et Cotonet en arrivent à ne plus retenir qu'un seul critère pour le définir : l'abondance des épithètes ! Quant aux innovations dont il se glorifie le plus, la mélancolie, le mélange des genres, on les trouve déjà dans Sapho, dans Homère et dans Aristophane. Voilà donc le romantisme, qu'on avait considéré comme l'événement du siècle, réduit à n'être plus que le pavillon dont on couvre une marchandise frelatée, l'enseigne à l'abri de laquelle des fabricants avisés exploitent la crédulité du public.

Peu après, en 1838, les débuts de Rachel au Théâtre-Français ne révèlent pas seulement au public une des plus grandes tragédiennes du siècle ; ils lui font aussi découvrir ou redécouvrir les beautés d'un répertoire classique plutôt délaissé. Là-dessus survint l'excellent Ponsard. Le succès de *Lucrèce* (1843) passe pour avoir sonné le glas de l'école romantique mais celle-ci était morte en 1830 ou peu après. Les œuvres vraiment fortes du romantisme : les romans de Balzac et de Stendhal, *Ruy Blas*, *La Chute d'un ange*, ne parurent pas sous ce pavillon.

La « bataille réaliste »

Le réalisme n'est pas plus définissable que le romantisme des manuels ; autrement dit, il ne se définit, dans le contexte français, que *contre* le romantisme, lequel ne se définissait que *contre* le classicisme. Et ce qu'on a appelé la « bataille réaliste » vaut la « bataille romantique ». Champfleury, qui provoqua cette bataille, n'était pas dupe : réalisme pour lui signifiait « une autre génération ». « Il y a trente ans, les *romantiques* représentaient une jeunesse apportant de nouvelles formes dans l'art ; il en est de même aujourd'hui des *réalistes* » (*Contes d'automne,* 1854). A défaut d'une définition, on peut, et par opposition au romantisme, considérer que le réaliste se proposait de peindre ou de représenter ce qu'il voyait et uniquement ce qu'il voyait. Courbet : « Pourquoi chercherais-je à voir dans le monde ce qui n'y est pas et à défigurer par des efforts d'imagination ce qui s'y trouve ? » Champfleury, préface aux *Contes domestiques* (1852) : « Ce que je vois entre dans ma tête, descend dans ma plume, et devient ce que j'ai vu. » Fernand Desnoyers, « Du réalisme », *L'Artiste,* décembre 1855 : « Le mot *réaliste* n'a été employé que pour distinguer l'artiste qui est sincère et clairvoyant d'avec l'être qui s'obstine, de bonne ou de mauvaise foi, à regarder les choses à travers les verres de couleur. » Champfleury encore, dans le *Figaro* d'août 1856 : « Le romancier ne juge pas, ne condamne pas, n'absout pas./Il expose des faits. » Ce qui exclut le roman social comme le roman moral, *Les Mystères de Paris* comme *La Case de l'oncle Tom.* Peindre ce que l'on voit. Les réalistes n'ont jamais dit : peindre ce qui est. Champfleury : « La reproduction de la nature par l'homme ne sera jamais une *reproduction,* une *imitation,* ce sera toujours une *interprétation...* L'homme n'étant pas

machine ne peut pas rendre les objets *machinalement.* » La vérité n'est pas celle des objets, mais celle des sensations. Est donc en cause moins l'objectivité que la sincérité. L'objectivité nous renverrait au procédé mécanique de l'appareil photographique. La sincérité — le mot revient souvent — dans l'art, s'oppose au classicisme, à l'Art pour l'Art, au Parnasse, qui font intervenir le Beau, l'Idéal, des modèles. Mais la sincérité suppose un tempérament. Autant de tempéraments, autant de sincérités. Le réalisme comme doctrine se défait au moment même où il veut s'édifier.

L'Idéal doit être proscrit. A-t-on jamais vu l'Idéal, que les classiques et les « romantiques » cherchaient à refléter dans leurs œuvres ? A propos d'une statue d'Aimé Millet, Courbet explose : « *La Jeunesse !* est-ce qu'il existe une femme pour représenter la Jeunesse ? Et puis la jeune personne qu'on nous montre est toute nue. Est-ce que c'est réel, ça ? Il fallait lui faire une robe ; où est la robe ? » La robe et l'habit noir : c'est l'histoire contemporaine qu'il faut montrer, la plus quotidienne. Avec l'Idéal s'en vont le Rêve, l'Imagination, la Poésie, du moins la poésie de la génération précédente. « Faire des vers, c'est malhonnête ; parler autrement que tout le monde, c'est de l'aristocratie. » Courbet, que désigne ce ton vandale, a le projet d'un tableau symbolique, *La Source d'Hippocrène,* où serait traduite en peinture réaliste l'inanité de la poésie.

Le champ de la vision est restreint. Le réaliste ne voit que d'un œil. Il n'a le droit de voir dans l'époque contemporaine que des sujets populaires ou petit-bourgeois. Et plutôt laids que beaux. Courbet, dans une lettre de 1849 : « il faut encanailler l'art ! » P. Martino avait raison : *réalisme* n'avait pas de sens précis ; entre 1850 et 1860 il signifiait : « modernité et vulgarité ». Or la modernité était revendiquée par le romantisme selon Balzac et Baudelaire (voir p. 379). La vulgarité consistait en l'annexion à la

littérature de sujets jusqu'alors laissés à l'écart : petits rentiers, marginaux, « petits choses ». Rarement le réalisme se hasarde dans les milieux ouvriers. Et il abandonne à Zola et aux naturalistes les grands sujets : les mines, les grands magasins, la Bourse, les spéculations immobilières, l'armée.

La peinture a précédé la littérature. François Bonhommé (1809-1881), chercheur indépendant, isolé, a été le premier à représenter les aspects industriels du monde nouveau. En 1840, il présenta au Salon *La Forge de Fourchambault.* Le gouvernement impérial lui commanda des fresques pour l'Ecole des mines (détruites bêtement après 1900). Dans les années soixante il exposa aux Salons des aquarelles (notamment du Creusot) qui montrent l'audace avec laquelle il sut rendre l'activité industrielle. Il mourut oublié. Quant à Courbet, c'est l'une des bêtes noires du jury du Salon : refus en 1842, 1843 ; un tableau accepté en 1844, deux refusés. La deuxième République est évidemment moins défavorable aux œuvres de ce groupe. En 1849 on peut voir *L'Après-dîner à Ornans* et, de François Bonvin (1817-1887), *La Femme qui taille la soupe ;* en 1850, *Le Semeur* de Millet ; en 1851, *L'Enterrement à Ornans ;* en 1854, *Le Repas des moissonneurs* de Courbet ; en 1854, *Les Glaneuses* de Jules Breton. Survient en 1855 le coup d'éclat : le jury ayant refusé d'admettre à l'Exposition universelle les envois de Courbet, celui-ci ouvre sa propre « exhibition » dans une baraque voisine. Y est notamment présenté *L'Atelier, allégorie réelle,* où figurent Baudelaire, Champfleury, Max Buchon et Proudhon. Scandale, dont Champfleury veut profiter pour lancer le réalisme littéraire. En 1857, Champfleury publie un recueil : *Le Réalisme,* dans lequel il a réuni plusieurs articles qui ont l'intérêt de montrer les origines et les affinités du mouvement, qui ne sont pas limitées à l'œuvre de Courbet : sont présents Robert Challe, que Champfleury faisait

découvrir, Diderot, la poésie populaire, la poésie rustique de la Suisse alémanique et jurassienne (Hebel, Max Buchon ; voir p. 68).

La « bataille réaliste », mieux organisée que la « bataille romantique », parce qu'elle profitait des leçons stratégiques de celle-ci, a eu moins de retentissement. La formule de Hugo dans la préface d'*Hernani* : le romantisme est « le libéralisme en littérature », ne pouvait trouver son analogue. Le temps des grandes querelles littéraires était révolu.

L'Art pour l'Art, la Fantaisie, le Parnasse

Dans un poème postérieur aux tourmentes de 1848-1851 Théophile Gautier (1811-1872) déclarait :

> Sans prendre garde à l'ouragan
> Qui fouettait mes vitres fermées
> Moi, j'ai fait *Emaux et Camées.*

Ces trois vers résument l'attitude des écrivains qui, en une période de troubles et de déceptions où la vie des Français était surtout accaparée par l'économie, voulaient se consacrer au culte de la Beauté, sculpter, modeler, ciseler ses formes pures.

> Tout passe. — L'art robuste
> Seul a l'éternité ;
> Le buste
> Survit à la cité,
> Et la médaille austère
> Que trouve un laboureur
> Sous terre
> Révèle un empereur
> *(Emaux et Camées)*

L'Art pour l'Art, cette expression qu'on relève dans le *Journal intime* de Benjamin Constant en 1804, est en relation avec l'esthétique idéaliste de Lessing et de Winckelmann : pour eux, pour leurs successeurs français, le « beau idéal », dont l'incarnation parfaite est la sculpture grecque, ne résulte pas de l'imitation de la nature, mais de « cette faculté qu'a l'homme de concevoir en esprit et de réaliser ce qu'il a conçu » (Quatremère de Quincy, *De l'imitation dans les arts,* 1823). D'autre part, à un moment où la notion d'utilité s'impose comme première à la fois dans la société et dans les doctrines « socialistes », les poètes veulent proclamer l'autonomie et la priorité de l'art. Hugo, qui allait faire du théâtre puis du roman et même de la poésie une tribune, revendiquait dans la préface des *Feuilles d'automne* (1831) le droit de publier « un pur ouvrage d'art ». Cette tendance est renforcée par les membres du Petit Cénacle et de la bohème du Doyenné opposés au matérialisme bourgeois. Ce qu'illustre Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835) en prenant à partie les critiques moralisateurs — aucune littérature ne saurait, sous peine d'ennui, se passer de la peinture du vice — et les critiques « progressifs » qui voudraient faire servir l'art au perfectionnement de l'humanité : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid. » La politique est le dernier de ses soucis : il se dit prêt à renoncer à ses droits de Français et de citoyen pour voir un Raphaël authentique ou une femme nue, et belle. (Ce qui n'a pas empêché Gautier de louer certains effets du progrès matériel en tant que celui-ci apportait sa contribution à la Beauté : ainsi, des hauts fourneaux d'usines métallurgiques bien supérieurs à ses yeux aux forges des Cyclopes.) A une époque où les purs poètes étaient tournés en dérision, le culte de cette Beauté a été à leurs yeux une

réhabilitation : ils se sont sacrés eux-mêmes prêtres de l'art, — de l'art qui « est ce qui console le mieux de vivre » (Gautier, préface d'*Albertus,* 1832).

L'Art pour l'Art s'est renforcé après 1848, à mesure que s'accentuait le Progrès, sans que jamais l'on puisse parler d'une école : Gautier, Leconte de Lisle (1818-1894), Louis Ménard (1822-1901), Banville (1823-1891) ont constitué « un groupe assez peu cohérent d'individualités souvent très distinctes, rapprochées seulement par certaines tendances communes, très importantes il est vrai, quelquefois incapables de tomber d'accord sur tout autre point que la question de l'indépendance de l'art » (A. Cassagne). L'opposition au Progrès est visible dans l'antithèse que forment ces titres : Leconte de Lisle publie en 1852 les *Poèmes antiques,* Maxime Du Camp, en 1855, l'année de l'Exposition universelle de Paris, les *Chants modernes.*

Le passé est dressé contre un présent insupportable et un avenir dont la poésie a tout à craindre. L'Art a pour formule idéale celle de la sculpture grecque. Il est lié à l'antiquité classique, indifférent ou hostile au christianisme : Ménard, polythéiste et républicain, se veut « païen mystique ». Il a pour saison préférée l'été, pour heure préférée la méridienne (Leconte de Lisle, « Midi, roi des étés »), moment où le soleil rayonne sur le monde visible.

A défaut de sculpture (Banville, *Les Cariatides,* 1842 ; *Les Stalactites,* 1846 ; Baudelaire, « La Beauté »), il s'attaque à des matières résistantes ou purifiées par le feu. Dans *Emaux et Camées* (six éditions de 1852 à 1872) Gautier insère « L'Art » :

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Le poète reste à l'écart de la foule :

> Promène qui voudra son cœur ensanglanté
> Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière !
> [.....]
> Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
> Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
> Avec tes histrions et tes prostituées.
>
> (Leconte de Lisle, « Les Montreurs »,
> *Poèmes barbares*)

A la Grèce Leconte de Lisle a confié son rêve de beauté. L'Inde, que lui ont révélée les travaux des orientalistes, lui permet d'exprimer son pessimisme. Le thème de l'invisible Maya, l'Illusion, parcourt l'œuvre, des *Poèmes antiques* (1852) aux *Poèmes tragiques* (1884). La Maya anime l'homme d'un vouloir vivre. La lucidité le convainc de dépasser les apparences, d'aspirer au « néant divin », au Nirvana. C'est un retour à la substance primitive du monde, au non-être : une forme radicale de l'exil ressenti par nombre de poètes, par tous ceux du groupe de Leconte de Lisle. L'Art pour l'Art a eu pour vertu éminente d'arracher la poésie aux complaisances sentimentales des premières décennies du siècle et d'insister sur la valeur du travail, de l'élaboration, alors que la génération précédente se laissait souvent abuser par l'inspiration.

Proches de ce groupe par le dégoût que provoquent en eux la plèbe et la politique, ainsi que par l'éloignement qu'ils ressentent à l'égard du romantisme, les fantaisistes qu'un obscur collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* constituait en école dès février 1851, comme si la Fantaisie pouvait aller à l'école... De même que l'Art pour l'Art du second Empire pouvait, par l'hellénisme, trouver un prédécesseur en Chénier sans oublier le Lyonnais Victor de Laprade (*Psyché,* 1842), de même la Fantaisie a

été préparée par *Les Orientales* de Hugo (1829) et par quelques petits chefs-d'œuvre de la Pléiade (Belleau, Baïf, le Ronsard anacréontique) que Sainte-Beuve avait révélés dans son *Tableau* de la poésie du XVI^e^ siècle (1828). De la parenté des deux groupes témoigne la présence, ici et là, de Banville. En 1857, sous l'anonymat, en raison des attaques ironiques qu'il lance contre des contemporains, il publie les *Odes funambulesques*. Joséphin Soulary participe lui aussi de l'une et l'autre inspirations par ses *Sonnets humouristiques* (1858) et ses *Figulines* (1862) qu'un recueil réunit en 1864. Albert Glatigny également, qui dédie *Les Vignes folles* (1860) à Banville et *Les Flèches d'or* (1864) à Leconte de Lisle. « L'Impassible » des *Flèches d'or* est dédié à Baudelaire et a pour épigraphe un vers, modifié, de celui-ci : « Je suis belle, ô vivants ! comme un rêve de pierre. » Impassibles, c'est le qualificatif par lequel Leconte de Lisle et ses amis vont se désigner.

En 1861, de février à novembre seulement, la *Revue fantaisiste*, dirigée par Catulle Mendès, a accueilli la plupart des poètes déjà cités ; seul Leconte de Lisle est absent, — encore Baudelaire y publie-t-il la notice qu'il a consacrée à celui-ci dans les *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*. En 1863, L.-X. de Ricard, tout à la fois militant languedocien (voir p. 63), républicain progressiste et admirateur de Gautier, fonde la *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique* — titre fort révélateur — à laquelle les Impassibles sont peu tentés de collaborer. En novembre 1865, Ricard fonde une autre revue, *L'Art*, qui, signe des temps, disparaîtra en 1866 : Michelet et Quinet voisinent avec le jeune Verlaine qui consacre une longue étude à la modernité de Baudelaire. Mais le dieu est Gautier, dont la pièce fameuse d'*Emaux et Camées* a fourni à la revue son titre. Collaborateur de *L'Art*, Catulle Mendès prit l'initiative d'une autre publication, *Le Parnasse*

contemporain, dont les premiers fascicules, puis le volume, publiés en 1866, constituent les débuts réels de la brève histoire du Parnasse. Mais ce premier *Parnasse* n'est pas parnassien au sens où entendront le mot les féaux de Leconte de Lisle et les auteurs de manuels ; il n'est pas exclusif, il est éclectique, et, comme l'écrit Gautier dans le *Rapport sur les progrès de la poésie* (Imprimerie impériale, 1868), le recueil de 1866 « représente assez justement l'état actuel de la poésie ». Sont en effet présents Gautier, Leconte de Lisle et Heredia, Ménard, Banville, mais aussi Baudelaire et les jeunes : Coppée, Verlaine, Mendès, Villiers de l'Isle-Adam, A. Vacquerie, qui représente Hugo, et même les deux frères Deschamps. Le deuxième *Parnasse* voit le jour par fascicules à partir de novembre 1869 ; la publication du recueil est retardée par la guerre et la Commune jusqu'en 1871 : il est éclectique aussi. C'est le troisième et dernier, en 1876, qui sera vraiment parnassien, au moment où le groupe va se dissoudre. Anatole France et François Coppée en écartent *L'Après-midi d'un faune*. Le *Petit Traité de poésie française* de Banville avait, en 1872, apporté les règles formelles d'un art poétique.

On voit avec quelle prudence il faut aborder l'étude des courants littéraires, qui ne se laissent pas endiguer aussi facilement que le souhaite la manie classificatrice des Français. Tous les poètes qui constituent ces groupes ou appartiennent même à deux d'entre eux n'ont en commun que le désir de créer leur œuvre loin d'un public qui ne veut plus d'eux et de consacrer à l'art tout leur temps et leur talent.

CHAPITRE III

LA VIE DES FORMES

Le langage

Il est très difficile de définir le rôle qu'a joué le romantisme dans la libération des moyens d'expression, à commencer par l'évolution de la langue.

A première vue, le sens qu'avaient les romantiques du pouvoir créateur de l'histoire ne pouvait que les opposer à la conception fixiste, unanimement partagée par les tenants du classicisme, que Mgr Frayssinous exposait à la distribution des prix du Concours général de 1824 : « Lorsque, chez une nation savante et polie, la langue, après s'être épurée, perfectionnée successivement, se trouve enfin fixée par des écrivains devenus des modèles dans tous les genres, alors suivre le chemin qu'ils ont tracé est un devoir... » Cette conception avait d'autant plus de poids qu'elle était commune aux tenants de l'ordre ancien, ennemis par principe de toute innovation, et aux héritiers de la Révolution. Ceux-ci avaient eu pour seule ambition, du point de vue linguistique, d'universaliser, en proscrivant les dialectes et les patois, une langue conçue, selon les théories des Idéologues, comme un instrument adéquat d'analyse de la réalité, à l'instar de la science. Que ses signes fussent d'institution humaine ou issus

de la nature, ils permettaient seuls, en vertu de jugements implicites et de combinaisons codifiées par l'usage, de distinguer les idées et de les enchaîner de manière à couvrir tout le champ de la connaissance humaine. L'idée d'une « grammaire générale », reflétant en principe l'ensemble des opérations de l'esprit humain, s'était ainsi muée facilement en un recensement des règles du bon usage — ce que fut la *Grammaire des grammaires* de Girault-Duvivier (1811), longtemps rééditée.

On opposera naturellement à ce fixisme les déclarations de Hugo dans la *Préface* de *Cromwell* : « L'esprit humain est toujours en marche, ou, si l'on veut, en mouvement, et les langues avec lui », et le droit qu'il revendique pour les grands écrivains, dans *William Shakespeare,* d'être « les enrichisseurs des langues ». On notera aussi qu'en Allemagne la grammaire comparée s'attachait, depuis les années trente, à reconstituer l'évolution des langues, conçues comme des organismes vivants et non comme des systèmes de représentations immuables.

Mais l'audace dont firent preuve les romantiques est contenue en d'étroites limites. Elle concerne avant tout, chez Hugo et chez Gautier, les plus hardis d'entre eux, la richesse du vocabulaire (encore le « bonnet rouge » que le premier prétend avoir mis au « vieux dictionnaire » exclut-il le néologisme) et l'usage de la « rhétorique », c'est-à-dire des tropes, dont la poésie néo-classique était trop prodigue. Acquisitions définitives, certes, et dont Flaubert aussi bien que Baudelaire feront leur profit. C'est sans doute en partie grâce à cette influence que l'édition de 1851 du *Dictionnaire universel de la langue française* de Boiste comprend 110 000 mots, alors que l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie* n'en retenait que 28 000 ; grâce à elle aussi que la *Grammaire nationale* de Bescherelle reproduit dans sa deuxième édition (1838) un article de Philarète Chasles réclamant pour chaque langue

le droit d'évoluer selon son « génie propre », et se montre beaucoup plus éclectique dans le choix de ses exemples que la *Grammaire des grammaires.*

Mais le « guerre à la rhétorique ! » de Hugo s'accompagne d'un « paix à la syntaxe ! » auquel tous les écrivains français, jusqu'en 1870 et au-delà, se conformeront. C'est que le « génie propre » dont il partage l'idée avec Chasles, s'il n'est pas asservi au code préfabriqué des grammairiens, inclut, comme l'indique la *Préface* de *Cromwell,* l'idée d'une correction « intime, profonde, raisonnée », et d'une « logique de la langue », qui conditionne et limite la liberté de celui qui la manie. Que cette logique elle-même soit sujette à évoluer parce qu'elle n'est pas inhérente à l'essence des choses, mais dépendante de lois spécifiquement linguistiques, il faudra attendre la traduction de la *Vergleichende Grammatik* de Bopp en 1866, et l'enseignement de Michel Bréal à la même époque, pour que l'idée commence à faire son chemin en France. Mais ce n'est pas un mince mérite pour les romantiques d'avoir traité le mot comme un matériau suggestif, sonore et ductile, d'avoir mis le vocabulaire au travail, *en* travail :

> J'ai dit aux mots : Soyez république ! Soyez
> La fourmilière immense et travaillez !
> (V. Hugo, *Réponse à un acte d'accusation*)

Persistances et résistances

LA CRITIQUE

Nous avons déjà, à propos des rapports entre littérature et société, souligné ce paradoxe : tandis que le romantisme conquiert ce qui paraît être, surtout avec le recul du temps, une position dominante, la plus grande partie de la critique lui

demeure résolument hostile. Il y a toutefois des degrés et des nuances dans cette hostilité, et certains de ses ennemis lui doivent plus qu'ils n'osent l'avouer.

D'abord les tenants inébranlables de la tradition. Saint-Marc Girardin (1801-1873) consacre trente ans d'enseignement à la Sorbonne et quarante-cinq ans de collaboration au *Journal des Débats* à démontrer l'écrasante supériorité de la littérature classique sur la littérature romantique, tant du point de vue esthétique que du point de vue moral.. Gustave Planche (1808-1857) pratique, dans la *Revue des Deux Mondes,* une critique d'humeur aboutissant au même dénigrement du romantisme, dont il cloue au pilori, au nom du bon sens, les incohérences, les extravagances et les invraisemblances — en même temps, hélas! que les chefs-d'œuvre. Le prudent Abel Villemain (1790-1870) se veut plus ouvert et plus curieux de ce qui échappe à la norme. Admettant la théorie staëlienne de l'influence de la société sur la littérature, il pratique, dans ses études sur la littérature du XVIII[e] siècle (1828-1829) et du Moyen Age (1830), une critique apparemment moins normative, faisant une place à la biographie des écrivains et à l'évocation des mœurs et des atmosphères. Mais son goût reste fondamentalement classique, et il le fait savoir. Une autre nouveauté de la critique de Villemain est la place relativement importante qu'elle accorde aux relations entre la littérature française et les littératures étrangères. Mais, dans ce domaine, le futur secrétaire perpétuel de l'Académie française est éclipsé par un esprit beaucoup plus original, Philarète Chasles (1798-1873), qui peut être considéré comme le véritable fondateur, en France, de la littérature comparée. L'ouverture de son horizon, qui embrasse toute la littérature européenne, le rend sensible à la complémentarité des cultures beaucoup plus qu'à leur opposition et à leur exclusion réciproque. Il admire à la fois les prosa-

teurs de la Renaissance, les grands classiques français, Shakespeare, Calderon, les romantiques allemands, et détecte des talents ou des génies dont ses contemporains n'ont à peu près aucune idée : Jean-Paul, Hölderlin, Gozzi. Encore son œuvre publiée donne-t-elle une idée incomplète de ce que dut être son enseignement au Collège de France, fréquenté par un public fervent et nombreux, car il avait le sens de la vie et le don de l'improvisation.

L'esprit de synthèse, le sens des ensembles organiques et des liens qui unissent l'état d'une société avec l'art à travers lequel elle s'exprime, ces qualités qui pouvaient seules donner naissance à une véritable critique romantique, un seul les a possédées, avant Sainte-Beuve, c'est Jean-Jacques Ampère (1800-1864). Fortement influencé par la pensée allemande, passionné, comme Charles Fauriel (1772-1844), dont il est généralement considéré comme le continuateur, par l'étude des expressions du génie populaire, il a jeté les bases, dans ses cours de littérature à la Sorbonne et au Collège de France, d'une critique résolument explicative et antinormative, fondée sur une étude sérieuse de la langue, de la race, de la géographie, des mœurs, de la religion, des institutions, qui seule permettra d'établir des classifications et des filiations entre les œuvres, de détecter leurs liens de consanguinité et d'interdépendance, de distinguer les couches géologiques dont l'étagement permet de reconstituer l'histoire de l'esprit humain. Programme grandiose, dont Ampère n'a réalisé, et bien imparfaitement, vu l'insuffisance de ses connaissances historiques et philologiques, que la partie relative à la littérature médiévale.

Quant à Sainte-Beuve, le critique le plus considérable, à coup sûr, du XIX^e^ siècle, on est bien embarrassé pour décider si son œuvre a été engendrée par le romantisme ou sécrétée contre lui comme un anticorps. Un fait apparaît hors de

doute : cette œuvre n'aurait pas été ce qu'elle fut si Sainte-Beuve n'avait pas, jeune étudiant en médecine, rencontré Victor Hugo au début de 1827 et pénétré aussitôt dans l'intimité du poète et de son cénacle. De ce contact, il retire d'abord ce qui a manqué à presque tous les critiques de son temps : le sens de la littérature en train de se faire. Familiarité qui n'est pas seulement de voisinage mais d'expérience, car c'est grâce aux encouragements du Cénacle qu'il mûrit et publie, en 1829, *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme,* où s'expriment de manière relativement neuve cette crise d'identité et ce sentiment du vide qu'on appelle le mal du siècle, aggravés chez Sainte-Beuve par la conscience de sa laideur physique, de sa pauvreté matérielle, de son manque d'aisance et de brio dans la société.

C'est aussi dans l'entourage de Victor Hugo qu'il a trouvé les deux expériences qui lui ont permis d'approfondir son mal et de fortifier ce sentiment à la fois de proximité et d'exclusion qui forme le fond de son attitude critique : sa liaison avec la femme du poète, qui, après avoir constitué une sorte de meurtre du père et d'appropriation symbolique de sa puissance créatrice, le rejette plus durement du côté de ceux dont l'amour n'est pas la vocation, et, après une tentation saint-simonienne vite surmontée, son excursion « du côté de » Lamennais, qui aiguise à la fois son goût de l'examen de conscience, son attirance pour les méandres et la chaleur d'une expérience religieuse, et le sentiment de tout ce qui le sépare d'une foi vécue. Ces deux expériences donnent naissance à un roman admirable, *Volupté* (1834), dont le titre surprend au premier abord, mais désigne très exactement ce qui constitue le fond même de l'âme du héros. Amaury est un voluptueux non parce qu'il s'abandonne incidemment aux faiblesses de la chair, mais parce qu'il cultive en toute chose, même dans ses engagements politiques et religieux, même dans ses souffrances et dans ses

échecs, cet intervalle de soi à soi qui est à la fois une fuite perpétuelle et une tentative désespérée de s'appartenir. Roman non tant de l'obstacle que du refus ou de l'impossibilité de coïncider, et des bénéfices douloureux que l'âme retire de se tenir à distance, de jouer un double jeu, de frôler le mouvement de la vie, de humer les parfums de l'existence.

On commence dès lors à entrevoir ce que Sainte-Beuve a retiré, en tant que critique, de son passage à travers le romantisme. Non pas tellement, comme il le dira plus tard, des exemples curieux de psychologie humaine, ni des motifs de rancœur, comme ses ennemis tendent parfois à le faire croire. Il y a trouvé une sorte de printemps tardif de l'esprit et du corps, le sentiment de participer à une aventure qui ne pouvait pas être la sienne, mais dont il gardera une telle nostalgie que ses préférences se porteront toujours, surtout lorsqu'il s'agira de ses contemporains, vers les enfances du génie, vers les promesses qui n'ont pas été tenues, et qu'il dénoncera inlassablement les poses, les falsifications, les concessions à la mode qui ternissent la pureté des débuts. Il y a trouvé aussi la confirmation d'une sorte de vocation au non-engagement, avec la certitude que son génie propre était un mimétisme n'excluant à aucun moment le sentiment de sa différence. Or c'est là exactement le génie critique tel qu'il le définit dans les *Pensées de Joseph Delorme* : « L'esprit critique est de sa nature facile, insinuant, mobile et compréhensif. C'est une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres et des monuments de la poésie, comme autour des rochers, des forteresses, des coteaux tapissés de vignobles, et des vallées touffues qui bordent ses rives. Tandis que chacun de ces objets du paysage reste fixe en son lieu et s'inquiète peu des autres, que la tour féodale dédaigne le vallon, et que le vallon ignore le coteau, la rivière va de l'un à l'autre, les baigne sans les

déchirer, les embrasse d'une eau vive et courante, les *comprend,* les réfléchit. » On voit par où cette conception de la critique, faisant appel à la sympathie et à l'intuition, et attentive à l'unité secrète des œuvres et à leurs parentés, tient au romantisme. Il faut souligner ce qu'elle a de moderne au moins sur deux points. Sainte-Beuve est le premier à avoir insisté sur la nécessité d'une identification entre le critique et l'auteur qu'il étudie. « Je tâche de disparaître dans le personnage que je reproduis », écrira-t-il. C'est le premier aussi à avoir senti que la littérature, comme tout langage, ne prend son sens que par des jeux d'opposition. Pascal et Montaigne, Boileau et Quinault, Corneille et Racine : Sainte-Beuve a un peu abusé de ces confrontations, mais il n'a pas tort de penser qu'elles permettent seules d'apprécier avec justesse le ton d'une œuvre, la saveur d'un style. Thibaudet, qui lui doit beaucoup, saluera en lui « un géographe et un promeneur intelligent », et ce n'est pas, sous sa plume, un mince éloge.

Mais c'est par là aussi, sans doute, que la critique beuvienne, dès ses débuts, échappe au romantisme. Une géographie n'est pas une genèse ; une récapitulation des influences subies, des lectures effectuées, des milieux traversés par l'auteur n'est pas une reconstitution du courant créateur qui a appelé l'œuvre à l'existence. Sainte-Beuve demeure en cela tributaire de l'esprit analytique du XVIII^e^ siècle, dont il a combattu l'idéologie pour des raisons politiques. Il l'est davantage encore après 1850, lorsque, impressionné comme tant d'autres par le prestige de la pensée scientifique, il baptise « histoire naturelle des esprits » son travail de classification et d'étiquetage. Rien de plus étranger à son esprit que cette chimie obscure par laquelle un auteur transfigure les données de sa vie pour en faire une œuvre d'art. De là le caractère souvent décevant de sa volonté d'identification. Il cherche à s'identifier à des indivi-

dus, il fait leur siège de mille manières, il voudrait atteindre le fond de leur être, mais il lui arrive de laisser échapper cette constatation désabusée : « Qui peut dire le dernier mot des autres ? Le sait-on soi-même de soi ? Souvent (si je l'osais dire) il n'y a pas de fond véritable en nous, il n'y a que des surfaces à l'infini. » L'âge venant, c'est la poursuite de ce secret qui l'accapare de plus en plus, et non seulement chez les écrivains, mais chez un homme politique, un stratège, un réformateur socialiste, une femme du monde. Et l'attention qu'il y applique est de plus en plus dominée par des préoccupations de moraliste à travers lesquelles s'exprime un incontestable conservatisme.

Au cours de la carrière de Sainte-Beuve, un changement s'est produit dans le statut de la critique — changement auquel il n'est lui-même pas étranger. Elle tend de plus en plus à devenir une profession, ce qu'elle restera jusqu'au milieu du XX^e^ siècle. De là son foisonnement, favorisé par la variété de ses « supports » (journal, revue, livre), entraînant des angles d'attaque différents, ainsi que par la divergence des idéologies qu'elle reflète.

Parmi les critiques qui ont ouvertement servi une idéologie, il convient de faire une place à part au Suisse Alexandre Vinet. Ses études forment une histoire de la littérature française, du XVI^e^ au XIX^e^ siècle, examinée par un chrétien à l'esprit subtil et à la foi exigeante. Ainsi, Voltaire, dont il admire l' « extraordinaire facilité de conception et d'exécution », lui apparaît comme l'agent d'une fatale et peut-être providentielle décomposition : « Le christianisme, en se faisant puissance de la Terre, avait reçu en lui l'élément corrupteur et porté sa propre sentence. Il fallait qu'il fût envoyé au désert. Toute l'œuvre de Voltaire a été une nécessité et une préparation. » Mais « personne n'a mieux servi la cause du prince des ténèbres ». Rousseau a su

répondre à ceux qui « demandaient quelque chose qui leur remplaçât ce que l'incrédulité leur enlevait », « mais il trompa plus qu'il ne satisfit le besoin religieux par son déisme affectueux et sentimental ». Vinet mériterait d'être plus pratiqué en France : nous soupçonnons que son appartenance à la Suisse et au protestantisme l'a fait injustement écarter.

Il serait tentant de dresser Barbey en face de Vinet et de montrer en lui le critique catholique. En fait, il est surtout un critique d'humeur, emporté par son verbe éclatant, ayant le goût de la formule et y cédant trop facilement. Il a su parler éloquemment d'Eugénie et de Maurice de Guérin, il a su défendre l'auteur des *Fleurs du Mal* et cru découvrir dans le dessein de Baudelaire une intention profondément chrétienne, qui faisait échapper celui-ci à toute obscénité. Mais combien de petits poètes lui arrachent des cris d'admiration, vu qu'ils ont le bonheur de partager ses convictions et le malheur d'être incompris ! Il faut aimer assez Barbey pour lui reprocher ses outrances, tout en reconnaissant que sans outrance il n'est plus lui-même.

C'est dans la critique dramatique que les nécessités du feuilleton pèsent du poids le plus lourd. Jules Janin (1804-1874), grand pourfendeur de romantiques, a dû sa réputation de « prince des critiques » à son art de tirer à la ligne, ainsi qu'à l'esprit et à la verve qu'il mit dans ses articles, rassemblés dans les six volumes de son *Histoire de la littérature dramatique* (1853-1858), et, après sa mort, dans les quatre volumes de sa *Critique dramatique* (1877). Malgré le mérite qu'il eut à comprendre, l'un des premiers, qu'avec Rachel renaissait la grande tragédie, il fut une figure, et rien de plus.

Théophile Gautier, qui traîna sans joie, de 1837 à sa mort (1872), le boulet du feuilleton dramatique, d'abord à *La Presse,* où il faisait équipe avec Nerval, puis au *Moniteur,* fit preuve de moins de mondanité et de parisianisme. Ses feuilletons, qu'il laissa réunir

avec réticence en 1858 sous le titre d'*Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans,* rendent compte de tous les genres de spectacles, y compris l'art lyrique, alors qu'il n'aimait ni la musique, ni Scribe, ni les vaudevilles, ni les revues, ni les mélodrames. Son goût le porte vers les anciens, Shakespeare, la *commedia dell'arte,* le cirque, la pantomime et, extrêmement, la danse, où, grand admirateur du corps féminin, il voyait la poésie du mouvement. Avec mérite, face au théâtre en partie « industriel » de son temps, il sut maintenir les exigences du goût, de l'art, de la Beauté enfin.

Dans la foule des feuilletonistes se détachent encore Paul de Saint-Victor, plus à l'aise et plus intéressant dans l'éloge du passé que dans le compte rendu du présent (voir son grand livre *Les Deux Masques,* 3 vol., 1881-1883) et Francisque Sarcey, professeur, critique dramatique à *L'Opinion nationale* à partir de 1860, puis au *Temps,* à partir de 1867, qui défend l'esthétique de la pièce « bien faite », c'est-à-dire selon les recettes mises en pratique par Scribe. Mais les plus grands critiques ne sont peut-être pas les professionnels. Ce que Nerval a écrit sur *Faust* (ou ce qu'il laisse transparaître de ses préoccupations profondes au bas d'un article apparemment frivole), les études de Baudelaire sur Edgar Poe et les poètes français contemporains, les lettres de Flaubert, en bref, la critique des créateurs est plus éclairante que les lueurs diffusées par les innombrables articles parus dans les colonnes des feuilletons et les « Variétés ».

SURVIVANCES

La critique est le bastion du classicisme, la force d'inertie qui s'oppose de tout son poids à l'évolution de la littérature et qui voudrait ramener celle-ci à son point d'apogée prétendu. De pâles créations cherchent à lui donner raison. La tragédie en vers

(alexandrins) et contre tous se perpétue jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet ; elle se survit presque jusqu'à la fin du siècle. *La Fille de Roland,* drame en cinq actes de Henri de Bornier, exaltera en 1875 le sentiment national, en se souvenant du *Cid.* Depuis la fin du Moyen Age la France n'a pas eu d'épopée en vers. Elle la cherche donc avec l'énergie du désespoir. Le plus remarquable échec, mais non le dernier, est *La Divine Epopée* d'Alexandre Soumet qui, en 1841, fait ouvrir par le Christ les portes du Ciel aux damnés de l'Enfer. Aucune œuvre marquante n'est à retenir. Cependant, les archéologues à l'attention bien accrochée peuvent découvrir des richesses dans ces dizaines de milliers d'alexandrins dus à des esprits probes et nostalgiques.

L'évolution des genres

ASSOUPLISSEMENTS

Pour surmonter les résistances que lui opposaient les tenants de la tradition, la littérature romantique avait besoin de conquérir de nouveaux espaces, et, notamment, de briser les frontières trop rigides que l'esthétique néo-classique établissait entre les genres, en tempérant la législation trop pointilleuse à laquelle elle prétendait soumettre la création artistique. Ce combat, mené principalement, au point de vue théorique, dans le domaine du théâtre, a une portée beaucoup plus vaste. Il y a là — en principe tout au moins — une révolution dont il est difficile de surestimer l'importance, le passage d'un système de pensée à un autre système radicalement différent. Pendant deux siècles on avait vécu dans la conviction qu'il n'y avait pas d'art en dehors du respect de certaines conventions qui délimitaient strictement, en fonction des *genres* différents, les

tons et les langages appropriés. Cela, non pas en vertu de cette rage de légiférer que les romantiques dénonceront, non sans raison, chez les grammairiens néo-classiques, mais en vertu d'un certain sens de la cérémonie ou de la fête, qui explique et justifie, dans une certaine mesure, la fidélité de la poésie classique aux formes conventionnelles : « De même, écrit Jean Starobinski, que les fêtes sacralisent pour la communauté des usages opposés à l'usage quotidien, la " langue poétique " — langue *consacrée* — définit l'espace rituel d'une fête du langage. »

La « liberté dans l'art » que revendique la *Préface* de *Cromwell* se fonde non sur la théorie, fort sujette à caution, de l'imitation de la nature dont Hugo se réclame, mais sur la conviction qu'il existe un ordre profond des choses, organique, vital, différent pour chaque sujet, que l'artiste a le pouvoir et le devoir de ressaisir, indépendamment des exigences toutes formelles de la « régularité ». A l'*ordre* d'une forêt du Nouveau Monde, d'une cathédrale gothique, d'un drame de Shakespeare Victor Hugo oppose ainsi, dans la Préface des *Odes et Ballades* (1826), la *régularité* d'un jardin de Le Nôtre, d'un temple néo-grec ou d'une tragédie de Campistron.

Une telle conception de l'art devait normalement provoquer un assouplissement des formes poétiques. Si le mélange des genres réclamé par Hugo dans le domaine théâtral ne produisit pas, pour les raisons que nous dirons, les résultats qu'on pouvait attendre, on vit apparaître une forme nouvelle, le « poème », qui, n'étant astreint à aucune règle fixe, permit à la fois de faire sortir l'épopée, grâce à la prose, de l'ornière où la maintenait la survivance de structures empruntées à la Grèce et à Rome, et de fournir aux poètes un cadre d'une ampleur extrêmement variable, pouvant s'adapter à la fois au traitement d'une scène pittoresque ou symbolique, comme chez Vigny, et au développement d'un grand dessein à la fois épique, lyrique et dramatique,

comme chez Lamartine et, plus tard, Victor Hugo. Une autre forme nouvelle fait son apparition, le poème en prose, dont on trouve quelques exemples dans l'*Album d'un pessimiste* d'Alphonse Rabbe (1835), et dont la publication du *Centaure* de Maurice de Guérin (1840) et de *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand (1842) (cf. p. 118) révèle les multiples possibilités : expression des élans de l'âme et du corps au contact des grandes forces de la nature, traduction de la beauté sculpturale et de la perfection plastique du monde grec, création d'atmosphères étranges où le poète rivalise à la fois avec le graveur et avec le musicien. Avec *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, qui se réfère à Bertrand, ce genre nouveau deviendra apte à capter toutes les réactions d'une sensibilité que les spectacles et les agressions du monde moderne frappent de plein fouet. La prose en versets de coupe et d'allure bibliques que Lamennais utilise dans les *Paroles d'un croyant,* la prose solennelle et enveloppée de nuages de Ballanche, ou celle, exaltée et chargée d'images, de Quinet témoignent, elles aussi, de cette adaptation de la forme à des besoins nouveaux.

L'ouverture, l'inachèvement accompagnent parfois l'assouplissement des formes. Certes, le romantisme français n'élabore pas une esthétique du fragment, comme le groupe de l'*Athenaeum* en Allemagne à la fin du siècle précédent. Mais certains de ses représentants sont sensibles à l'impact de l'aphorisme, de la pensée erratique, de la note prise au jour le jour, et ils en composent des recueils, dans une intention plus ou moins nette de publication : journaux de Vigny, de Michelet, de Delacroix, *Choses vues* ou « Tas de pierres » de Victor Hugo. Ici encore Baudelaire, avec *Fusées* et *Mon cœur mis à nu,* porte à l'incandescence ce qu'il emprunte aux tendances de son époque.

LE THÉÂTRE

Presque tous les écrivains de l'époque ont rêvé de faire la conquête de la scène. A cela plusieurs raisons : gloire, profit matériel, contact avec un vaste public, notamment avec le public populaire, facilités offertes à un besoin d'extériorisation, d'affirmation de soi, qui nous a paru être une des composantes du romantisme. Pourtant, malgré l'intérêt et le caractère réellement novateur des arguments qui furent invoqués, malgré tout ce que la dramaturgie hugolienne comporte d'ouvertement ou de secrètement subversif, le romantisme français n'a guère enfanté qu'un seul drame susceptible d'être apprécié pleinement : *Lorenzaccio*. Démêler les raisons de cet échec, ce sera aussi entrevoir l'idéal que les circonstances ne permirent pas d'atteindre et se mettre à même de capter, dans les œuvres réalisées, quelques reflets d'un grand rêve.

L'alibi de la vérité

En menant le combat contre les règles auxquelles s'assujettissait la tragédie classique au nom d'une représentation aussi exacte et aussi complète que possible de la vie, Hugo (*Préface* de *Cromwell*) et Vigny (*Lettre à Lord* ***) défendent une cause qui, au fond, n'est pas la leur. Certes, les théoriciens du classicisme avaient, les premiers, faussé le débat. Défendre les unités de temps et de lieu au nom de la vraisemblance, en prétendant rapprocher ainsi l'action représentée des conditions réelles du spectacle, c'était s'exposer à la verte réplique de Hugo : « Quoi de plus invraisemblable et de plus absurde [...] que ce vestibule, ce péristyle, cette antichambre lieu banal où nos tragédies ont la complaisance de venir se dérouler, où arrivent, on ne sait comment, les conspirateurs pour déclamer contre le tyran, le tyran pour déclamer contre les conspirateurs ? [...]

Où a-t-on vu vestibule ou péristyle de cette sorte ? Quoi de plus contraire, nous ne disons pas à la vérité, les scolastiques en font bon marché, mais à la vraisemblance ? »

Mais poser la question de la sorte, c'était feindre d'oublier que toute représentation théâtrale est à base de convention. Victor Hugo l'ignorait si peu qu'il mettait spirituellement en évidence, quelques pages plus loin, ce qu'aurait d'absurde une conception du théâtre qui prétendrait écarter toute illusion et exigerait, en conséquence, que le Cid ne parlât pas en français, mais en espagnol, et ne fût pas, en fin de compte, représenté sur la scène par un acteur s'appelant Pierre ou Jacques, mais jouât lui-même son propre rôle, « en chair et en os ». Et l'auteur de la *Préface* de conclure : « On doit donc reconnaître, sous peine de l'absurde, que le domaine de l'art et celui de la nature sont parfaitement distincts. »

Définir ainsi le théâtre comme un « point d'optique », c'était rétablir dans ses droits la sensibilité de l'artiste et confirmer ce privilège de l'expression sur la reproduction qui nous est apparu comme une des bases de la révolution romantique. Mais cette expression était conditionnée, et dans une certaine mesure pervertie, par un certain nombre de facteurs tenant à la fois aux habitudes, aux goûts et à la composition du public, à la personnalité et à la formation des acteurs, et par une certaine ignorance des auteurs concernant les exigences spécifiques du langage théâtral.

L'héritage du mélodrame

Si la médiocrité de la tragédie néo-classique, à laquelle allaient les encouragements officiels sous l'Empire et la Restauration, avait entraîné la Comédie-Française et l'Odéon dans une relative décadence, la vie théâtrale ne s'était pas arrêtée pour autant : elle s'était réfugiée dans les théâtres du Boulevard, où se pressait un public en grande partie

populaire, avide des émotions fortes, des décorations somptueuses et des dénouements moraux que lui offrait le mélodrame. Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) poursuit avec succès jusqu'à sa mort une carrière commencée sous la Révolution, et au cours de laquelle ses 94 pièces ont eu, prétend-il, plus de 30 000 représentations. Mais s'il déclare lui-même écrire « pour ceux qui ne savent pas lire », afin de faire du mélodrame « un moyen d'instruction pour le peuple », la bourgeoisie apprécie fort un genre qui flatte ses préférences idéologiques en exaltant les vertus de l'héroïsme individuel, le triomphe des bons sur les méchants (appartenant souvent à l'aristocratie ou au clergé) et qui donne du Mal des images saisissantes (séquestrations, tortures, attentats, cataclysmes), tout en gommant soigneusement ses attaches avec l'histoire.

Cherchant à conquérir les suffrages de ce vaste public et ayant éprouvé en eux-mêmes l'efficacité des ressorts mis en œuvre par le mélodrame, les romantiques français, qui n'avaient, au départ, aucune expérience de la scène, devaient être, pour la plupart, amenés à penser que les cachettes, les escaliers dérobés, les déguisements, les frêles héroïnes persécutées, les reconnaissances et les « croix de ma mère » étaient des ingrédients aussi indispensables à l'émotion théâtrale que les feux de la rampe ou le maquillage des acteurs. Aussi en usent-ils sans ménagement, et — ce qui est plus grave — sans que les nécessités internes du sujet justifient le recours à de tels artifices, comme cela se produisait parfois dans les pièces de Shakespeare ou de Schiller. Parmi les drames de Victor Hugo, il n'en est guère qui ne doivent l'essentiel de leurs rebondissements à une méprise sur l'identité d'un ou de plusieurs personnages (Hernani, grand seigneur déguisé en bandit, Don Carlos, roi déguisé en coureur de jupons ; Marion de Lorme, courtisane déguisée en pure jeune fille, etc.) Sans doute une

telle répartition des rôles permet-elle à Hugo d'exprimer une profonde fracture du moi et son impossibilité d'être dans un monde où toutes les valeurs permettant à l'individu de réaliser son unité sont perverties, mais le public (et les lecteurs, jusqu'à une époque récente) ne fait guère la différence entre la façon dont ces ressorts fonctionnent dans *Lucrèce Borgia* ou dans *Ruy Blas* et le simple effet de suspense ou de surprise que leur assigne le mélodrame.

C'est également au mélodrame que le drame romantique emprunte son attirail de couloirs secrets, de trappes, de cachettes, qui permet de substituer à trop bon compte les jeux arbitraires du hasard et les machinations ténébreuses des traîtres aux contraintes tragiques de la fatalité. En accueillant, en 1829, *Henri III et sa cour* de Dumas, où le magicien Ruggieri manipule toute une panoplie de trucs de ce genre, le Théâtre-Français rendait les armes au Boulevard du Crime.

L'influence des acteurs

La continuité entre le mélodrame et le drame romantique fut également favorisée par le jeu des acteurs, par leur personnalité, par le style qu'ils imposèrent aux pièces dont ils assurèrent le succès, et, au bout de peu de temps, aux auteurs eux-mêmes, qui écrivirent pour ces interprètes rêvés des rôles sur mesure. Ceux-ci ont, en effet, tous débuté sur les scènes du Boulevard. Frédérick Lemaître est passé successivement par les Variétés-Amusantes, les Funambules, le Cirque-Olympique, l'Ambigu, où il a assuré, en 1824, le triomphe de *L'Auberge des Adrets*. Marie Dorval, entrée en 1818 à la Porte-Saint-Martin, a créé avec Frédérick Lemaître *Trente ans ou la Vie d'un joueur* de Ducange. Bocage, venu de l'Odéon, a été engagé dans le même théâtre en 1830.

C'est un peu le hasard qui lie la destinée de ces acteurs à celle du drame romantique. Celui-ci a forcé les portes du Théâtre-Français mais a besoin d'une

scène permettant des décorations plus somptueuses et d'un public plus compréhensif. La Porte-Saint-Martin lui offre l'un et l'autre. Or là se trouvent des acteurs que la pratique du mélodrame a amenés à développer un style bien particulier : cris, râles, évanouissements, abandon à l'inspiration et à l'expression débridée des sentiments. Marie Dorval, écrit Gautier, « se mettait dans la situation du personnage, elle l'épousait complètement, elle devenait lui ». Le tempérament fougueux de Frédérick Lemaître, sa nature anticonformiste lui donnaient, sur scène, une « présence » extraordinaire. C'est grâce à ces qualités qu'il transforma le personnage minable de Robert Macaire dans *L'Auberge des Adrets* en un gueux cynique et inquiétant.

Conscients de l'appui que la personnalité de ces interprètes apporte à leurs créations, les auteurs romantiques sont rapidement amenés à écrire leurs pièces en fonction des acteurs qui en assureront le succès. Les personnages de Marion de Lorme, de la Maréchale d'Ancre, de Kitty Bell, sont taillés tout exprès pour mettre en relief les dons de Marie Dorval. Alexandre Dumas a visiblement pensé aux effets que Frédérick Lemaître saurait tirer de celui du capitaine Buridan en composant *La Tour de Nesle*. L'influence s'étend au langage théâtral lui-même. Il y a ainsi un « ton Dorval », caractérisé par un prosaïsme sentimental et pathétique, par le recours systématique aux rejets et aux interjections (« Oh ! Dis... Sais-tu ?... N'est-ce pas ? »), qui marque indéniablement le style de Victor Hugo à partir de *Marion de Lorme*.

L'existence de ces acteurs rêvés a, certes, constitué pour le drame romantique un puissant atout. Mais les triomphes acquis grâce à leur talent ne pouvaient durer plus longtemps qu'un certain style de jeu dont la mode paraît irrémédiablement passée. Quel acteur serait capable aujourd'hui de faire applaudir, autrement qu'en manière de parodie, le

« Elle me résistait, je l'ai assassinée ! » qui mettait les salles en délire au moment où le rideau tombait sur le dernier acte d'*Antony* ?

La conquête du temps et de l'espace

Si les ambitions du drame romantique ne furent pas à la mesure de ses moyens, elles permettent paradoxalement de ranger cette époque si dépourvue de chefs-d'œuvre scéniques parmi les grandes époques de création théâtrale.

Parmi ces ambitions, la plus remarquable est le rêve d'un spectacle total, qui concentrerait en lui-même l'immensité de l'univers, et dont l'auteur deviendrait ainsi une sorte de rival du Créateur. Tel est en effet le point où tend le plaidoyer de la *Préface* de *Cromwell* en faveur d'une représentation complète de la vie sous tous ses aspects, sublimes ou grotesques, la vraisemblance n'étant invoquée que pour des raisons tactiques. « Comme Dieu, dit Hugo, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. » On veut faire du drame un miroir ? Va pour l'image du miroir. Mais il faut que ce soit « un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. » Ce rêve d'un spectacle total, Hugo le précise dans la Préface de *Marie Tudor,* où il écrit que le drame, « c'est tout regarder à la fois sous toutes les faces », en attendant de la faire rayonner de tous ses feux au cœur de son *William Shakespeare,* où il proclame : « Le propos du drame, c'est l'immensité. L'immense diffère du grand en ce qu'il exclut, si bon lui semble, la dimension, en ce qu'il " passe la mesure ", comme on dit vulgairement, et en ce qu'il peut, sans perdre la beauté, perdre la proportion ; il est harmonieux comme la voie lactée ».

Ces vues sont trop marquées par le tempérament de Victor Hugo pour avoir pu être partagées par ses

émules, et trop en avance sur les techniques théâtrales de l'époque et sur les goûts du public pour avoir reçu autre chose qu'un commencement de réalisation. Il nous semble pourtant qu'elles donnent son véritable sens à la révolution théâtrale dont le drame romantique a été l'avortement plutôt que l'accomplissement, et qu'elles permettent en particulier de dissiper les équivoques qui sont nées autour de l'utilisation de l'histoire.

Celle-ci avait été recommandée par Stendhal et ses amis du salon Delécluze pour rapprocher le théâtre de la réalité vécue. Pour Mérimée, Vitet, Dittmer et Cavé, faire de l'histoire, c'était transporter sur la scène la réalité quotidienne des siècles passés, afin de créer ce que *Racine et Shakspeare* appelle « l'illusion complète ». A cette conception de l'histoire, bien faite pour plaire à des esprits qui professent la religion du « petit fait vrai », s'oppose d'emblée celle qui nourrit le *Cromwell* de Victor Hugo. Celui-ci a compris, dès son premier essai, que l'important n'est ni de représenter les événements avec une exactitude scrupuleuse ni de « faire de la couleur locale », mais de dépeindre des conflits dans lesquels des forces historiques importantes sont en balance et de créer des héros à travers lesquels ces conflits sont clairement perceptibles par le spectateur — ce que Georges Lukács appelle, en reprenant une expression de Hegel, des « individus mondialement historiques ».

Tel est le cas de son Cromwell, dont les analogies de caractère et surtout de situation avec Napoléon ne pouvaient pas ne pas évoquer les problèmes les plus brûlants, les plus sensibles aux contemporains : fondement de la légitimité après un régicide, dégradation de l'autorité en tyrannie, décadence de l'aristocratie, dangers du sectarisme politique, paralysie et silence du peuple, qui assiste passivement à un changement de maîtres. Mais ce silence du peuple, que l'évolution des choses après 1830 allait ample-

ment confirmer, rendait impossible l'évocation d'une force collective capable de faire avancer l'Histoire. Après *Cromwell,* Hugo se tourne vers des drames de la vie privée (amours impossibles, souillures indélébiles, paternités et maternités coupables) pour exprimer la « fracture » de son moi, le poids fatal du passé, face à une histoire qui n'offre plus que des parodies de mouvement et de sens. Les ressorts du mélodrame (déguisements, fausses identités, méprises tragiques) lui offrent, pour exprimer ces conflits, un appui redoutable, car on ne discerne pas, au premier abord, à quel point il les subvertit, en remplaçant, par exemple, l'affrontement manichéen entre bons et méchants par le double visage de héros ayant une face d'ombre et une face de lumière. Pourtant, si la cassure entre vie privée et vie publique subsiste jusqu'au bout, leurs rapports s'organisent de façon de plus en plus dramatique avec *Ruy Blas* (1838) et surtout avec *Les Burgraves* (1843). Jamais sans doute — sauf dans les grands drames de Claudel — l'interférence entre les conflits de l'individu et les grandes forces qui mènent le monde n'a été représentée avec une telle puissance sur la scène française que dans ce fragment anticipé de *La Légende des siècles,* où les grands thèmes hugoliens de la conscience, de la paternité et de l'expiation s'incarnent dans des figures colossales comme les acteurs du drame antique et s'animent dans une forteresse-cachot secouée par les soubresauts d'une civilisation agonisante.

Certes, ce n'est pas l'envergure du génie poétique qui manquait à l'auteur des *Burgraves* pour réaliser son dessein grandiose, mais bien une tradition théâtrale et un public qui ne fussent pas allergiques à une certaine grandeur, comme le prouve le succès constant, et, tout compte fait, bien supérieur à celui du drame romantique, des quelque trois cent cinquante pièces de Scribe, médiocres et habilement ficelées.

Théâtre et enseignement

Les dramaturges romantiques ont eu plus ou moins clairement conscience du danger que faisait courir à leur théâtre son affinité avec le mélodrame, et ils ont pensé le conjurer par la hauteur des leçons dont ils en feraient le véhicule. Vigny annonce l'avènement du « *Drame de la pensée* » (Préface de *Chatterton*). Hugo va jusqu'à déclarer, dans la Préface de *Lucrèce Borgia* : « Le théâtre est une tribune, le théâtre est une chaire [...]. Le drame, [...] a une mission nationale, une mission sociale, une mission humaine. »

Mais cet enseignement est singulièrement ambigu à cause des compromis auxquels il donne lieu. La morale explicitement formulée dans les drames de Victor Hugo ne dépasse guère le cadre de l'idéologie bourgeoise : effacement des souillures par l'amour, dénonciation des vices des grands, valorisation abstraite du peuple. C'est bien plutôt, comme le montre Anne Ubersfeld, la subversion du langage théâtral qui fait sens et porte leçon dans son théâtre : incarner (à la Comédie-Française !) le drame de la paternité dans le personnage grotesque du bouffon ; insérer (à la Porte-Saint-Martin !) le drame d'Œdipe dans une structure et un langage de mélodrame traditionnel ; faire tourner à vide une psychologie et un discours considérés par la bourgeoisie comme les garants de sa place dans l'histoire et de la cohérence du monde. Faute d'être sensible à ces jeux du signifiant, on ne peut que déplorer le décalage entre la hauteur du but et la platitude des moyens. Le mérite d'*Antony* et de *Chatterton* est sans doute d'éviter cette disproportion en posant dans un cadre bourgeois un problème qui intéresse la morale bourgeoise : ici le droit du poète à l'existence et à l'amour dans une société où l'argent est roi ; là le conflit entre les préjugés moraux ou sociaux et les exigences de la passion. Mais l'enseignement, si

enseignement il y avait, n'était pas de ceux qui peuvent évangéliser les foules.

Théâtre et expression de soi-même

Il est, en tout cas, un mérite qu'on ne retirera pas au drame romantique : c'est d'être animé d'une fougue, d'un allant, d'une exubérance de jeunesse, de bouffées de lyrisme, de mélancolie ou de révolte, qui tiennent à tout ce que les auteurs y ont mis d'eux-mêmes : la bâtardise et l'adultère n'étaient pas pour Dumas des thèmes académiques, non plus que l'exclusion du poète pour Vigny ou la souillure de l'image maternelle pour Hugo.

C'est parce que Musset a su unir plus étroitement et plus naturellement que les autres l'expression de son drame personnel et l'évocation d'un moment historique dans lequel il y a des leçons à puiser pour ses contemporains qu'il a réussi à créer, avec *Lorenzaccio,* le drame romantique qui supporte le mieux la représentation. Dans le personnage de Lorenzo de Médicis, Musset a en effet projeté sa nostalgie de la pureté, sa hantise du vice qui est « collé à [sa] peau comme un vêtement » et qui suscite en lui l'image d'un autre lui-même lui ressemblant comme un frère. Mais ce partage douloureux entre un moi idéaliste et un moi cynique, entre Cœlio et Octave, Musset le rattache au drame d'une époque dont les espérances et les désillusions sont celles des lendemains de 1830. Lorenzo porte le deuil de son innocence et de sa jeunesse, mais, par-delà celles-ci, le deuil des aspirations à la liberté et à la justice dont se sont bercés les contemporains de Musset et par lesquelles celui-ci refuse de se laisser entraîner ; Lorenzo est écrasé par le poids du mal avec lequel il a pactisé pour libérer sa patrie, mais ce mal, c'est celui d'un siècle veule et insensible à l'idéal, d'une société pourrie, où les républicains sont aussi médiocres que leurs sordides tyrans, et où le peuple baise le joug qui l'opprime.

On peut donc conclure que si l'époque romantique tendait vers le drame, dans la mesure où celui-ci suppose une esthétique de la *manifestation,* un certain nombre de conditions n'étaient pas remplies pour permettre sa réussite sur le plan théâtral : l'existence de traditions scéniques permettant aux acteurs de traduire des conflits qui dépassent les émotions de l'individu, et au public d'apprécier une telle traduction, et surtout un certain accord entre la manière dont les auteurs vivaient les contradictions de la vie et la manière dont, le théâtre étant ce qu'il était, elles pouvaient être représentées sur scène. Seul le roman était capable de retracer les cheminements obscurs, complexes et progressifs par lesquels la fortune, le rang social, l'appétit de jouissance ou de puissance, l'affrontement des générations ou des classes sociales conduisent l'homme au bord de situations de catastrophe, où il y va de son bonheur ou de son malheur, de son salut ou de sa perte, de sa victoire sur lui-même et sur le monde ou de sa déchéance.

En marge

Il est possible, d'ailleurs, que les vraies nouveautés du spectacle soient à chercher ailleurs. Dans la pantomime, illustrée par Deburau père et fils, pour laquelle se passionnent, à la fin de la monarchie de Juillet, Gautier, Nerval, Champfleury et Baudelaire (voir *De l'essence du rire*). Dans le spectacle de marionnettes dont Charles Magnin écrit en 1852 l'*Histoire* et pour lequel Duranty comme George Sand et son fils Maurice écrivent des scénarios. (Maurice Sand se fait de plus l'historien de la *commedia dell'arte.*) Dans le théâtre forain, si beau, si humain dans son dénuement ; Gautier (*Le Capitaine Fracasse*), Hugo (*L'Homme qui rit*) lui accordent une place significative. Le ballet se rapproche de la pantomime : ici encore on trouve Gautier (*Gisèle, La Péri*). Ces désirs confus, exprimés par les

créateurs plutôt que par les critiques, seront satisfaits par Hugo dans le *Théâtre en liberté* et mieux encore par Jarry. Wagner, promoteur du théâtre intégral, eût comblé d'autres vœux si les Français n'avaient eu de l'opéra une idée aussi figée que de la tragédie : *Tannhäuser* à Paris, en 1861, fut une mesure pour rien.

ESSOR DU ROMAN

Ayant échappé à toute codification, le roman se prête admirablement à la représentation de l'existence moderne. A l'isolement de l'individu, privé de liens organiques avec le groupe et de plus en plus dépendant des fluctuations économiques et du pouvoir de l'argent, correspondent une diversification extrême du réseau des relations sociales et une progressivité dans le processus de leur transformation qui exigent, pour être correctement traduites, le large étalement et les variations de rythme de la durée romanesque, ainsi que la présence d'une multitude d'objets, de personnages et d'intrigues. Ces deux éléments permettent au roman de retracer les phases d'un apprentissage, d'une désillusion ou d'une conquête en tenant compte de tous les impondérables qui infléchissent le projet humain vers d'autres voies que celles de la catastrophe dramatique.

Le roman français n'a toutefois atteint cet idéal qu'en se dégageant de formules beaucoup moins adaptées à l'expression de la vie réelle, et les auteurs qui leur sont restés fidèles ou qui se sont contentés de les mettre au goût du jour sont, à n'en pas douter, beaucoup plus nombreux que ceux — les plus grands — qui s'en sont écartés. On peut classer, très schématiquement, ces formules en quatre grands courants, correspondant aux principales catégories distinguées, dans les années 1820, par le libraire Pigoreau dans sa *Petite Bibliographie biographico-*

romancière. Le premier est constitué par les romans d'intrigue sentimentale, qui racontent invariablement, à grand renfort de scènes pathétiques, les amours contrariées de deux jeunes gens de la « bonne société », n'ayant pas d'autre occupation que d'analyser leurs passions, d'exhaler leur désespoir et de faire face à des obstacles issus du hasard ou de la méchanceté de leurs proches ; le deuxième, dont le roman-feuilleton prendra la relève à partir de 1836 en lui ajoutant des ingrédients spécifiques, comprend les romans noirs, imités de Mrs. Radcliffe, de Lewis ou de Maturin, où les malheurs de l'héroïsme ont régulièrement pour cause les persécutions d'un scélérat, cousin des traîtres de mélodrame, pour cadre un château sinistre ou les souterrains d'un couvent, et pour sauveur un personnage caché, qui détient seul la clef des mystères dont l'action est entourée ; dans le troisième se rangent les « romans gais », comme ceux de Pigault-Lebrun et de Paul de Kock, où règne un certain réalisme de surface, où les classes populaires sont représentées, mais toujours en vue de l'imbroglio à développer, de la poursuite ou de la mêlée à décrire, du tic grotesque ou de la répartie amusante à exploiter.

Il convient de faire une place à part au quatrième courant, celui du roman personnel, où les problèmes du siècle sont beaucoup plus présents, mais réfractés par une individualité autour de laquelle tout le tableau s'ordonne, comme c'était déjà le cas dans *René, Adolphe* ou *Obermann.* En plus de la *Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset, il faut y faire figurer *Volupté* de Sainte-Beuve (1834 ; voir p. 222), où celui-ci fait passer les sollicitations contradictoires de son être incertain, ses velléités de conversion ou d'engagement politique, la fatalité qui le pousse à se contenter de frôler la vie et d'en humer les parfums, et, dans une atmosphère morale bien différente, *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1835), où le paganisme d'esthète et

les fantasmes érotiques de l'auteur s'expriment avec une liberté qu'il éprouve le besoin de défendre dans une importante préface.

George Sand

Mais c'est George Sand qui, au début de sa carrière, fait le plus largement appel aux ressources du roman personnel pour porter devant le public les problèmes nés de ses origines sociales mêlées et de son expérience désastreuse du mariage. Ses deux premiers romans, *Indiana* et *Valentine* (1832), disent comment une âme de feu peut être obligée de vivre dans l'humiliation et la frustration le besoin d'amour total dont elle déborde. Le thème de l'opposition entre la passion et les convenances sociales, qui formait le fond du roman d'intrigue sentimentale, se trouve ainsi non seulement mis au goût du jour par une prise de position vigoureuse en faveur de la passion, mais affecté d'un remarquable coefficient d'originalité, du fait que c'est la femme, et la femme seule, qui revendique maintenant son droit au bonheur. Cette revendication éclate dans *Lélia* (1833) comme une imprécation contre le siècle et contre la vie tout court. George Sand y projette dans plusieurs personnages son insatiabilité morale, intellectuelle, physique, ce qui lui permet de présenter du même coup une sorte d'anthologie des thèmes du mal du siècle : révolte contre la société et contre Dieu, exaltation de l'amour impossible, opposition de la connaissance et de la foi, doutes sur le sens de l'histoire et la perfectibilité du genre humain.

L'exemple de George Sand montre qu'il est des voies par où le roman personnel, le roman noir et le roman d'aventure peuvent se rejoindre, à l'écart du réalisme, mais non sans liens avec les grands problèmes qui agitent son époque. C'est ce mélange qui fait le charme de *Consuelo* (1842) et de sa suite *La Comtesse de Rudolstadt* (1843-1844). George Sand y

a mis, outre ses idées sociales (voir p. 86) et ses vues sur la régénération de l'humanité par une religion épurée et fidèle au message d'amour de Jésus-Christ, la somme de ses expériences et la quintessence de ses rêves. Les souvenirs de son voyage à Venise y revivent, enveloppés de toute la poésie d'un XVIII^e siècle musical que sa grand-mère, la femme du financier Dupin de Francueil, lui avait appris à aimer. Cantatrice géniale éprouvée au feu des tentations terrestres, bohémienne tantôt adulée, tantôt méprisée par les grands de ce monde, et choisissant finalement, par amour et par dévouement, le parti des humbles et des opprimés, Consuelo incarne à la fois cet esprit de simplicité et de liberté que George Sand croyait tenir de sa mère, une femme du peuple, et cette aspiration à l'harmonie, à la réconciliation de l'esprit et du corps, qu'elle réalise si malaisément dans son existence, et qui s'opère ici par les vertus conjuguées de la musique et de l'initiation.

Le roman historique

Le chef-d'œuvre de George Sand est toutefois un cas isolé. C'est en se rapprochant de la réalité, en tenant compte de l'homme tel que l'histoire et le milieu le façonnent que le roman français du XIX^e siècle est parvenu à ses réalisations majeures. Assez paradoxalement, l'amour et l'intelligence du passé ont frayé la voie à cette approche plus intime du présent. Un homme a joué ici un rôle capital, dont l'œuvre, mentionnée pour la première fois en France en 1816, a déjà atteint le sommet du succès en 1820. C'est que les romans de Scott ne se contentent pas de plaquer des touches de couleur locale sur des intrigues d'amour et d'ambition tout intemporelles. Non seulement ils peignent avec exactitude les costumes et les ameublements, non seulement ils font revivre les croyances et les mentalités des

différentes couches sociales, y compris le petit peuple, en donnant à chacun le langage de son état, mais ils incarnent dans des personnages représentatifs, dans des *types,* les différentes forces qui constituent la société de l'époque qu'il veut évoquer. Chacun participe ainsi au tableau dynamique d'une collectivité toujours présentée dans son devenir.

Il en résulte une approche nouvelle de la réalité qui se traduit par des innovations techniques importantes : place plus large accordée aux descriptions et aux scènes d'exposition, qui donnent au lecteur une idée de l'état de la société et des forces qui la travaillent, concentration de l'intrigue, traduisant l'interdépendance des destinées individuelles, conception nouvelle du dialogue, par lequel s'exprime concrètement la diversité des situations et des points de vue. La plupart des contemporains ont été frappés par le fait que le roman devenait ainsi capable de rivaliser avec le théâtre. Mais nul ne poussa la clairvoyance aussi loin que Victor Hugo. Comprenant que le roman, rendu apte à refléter non seulement les conflits d'un groupe d'individus, mais la totalité d'une époque, renouait avec ses origines épiques, il proposait, dès 1824, « de considérer les romans épiques de Scott comme une transition de la littérature actuelle aux grandes épopées que notre ère poétique nous promet et nous donnera ». Seules quelques œuvres approcheront de cet idéal prophétiquement entrevu, mais l'ensemble de la production française profitera du bain de réalité auquel Walter Scott a soumis le roman.

Son influence devait naturellement se manifester d'abord dans les œuvres les plus proches du genre qu'il avait lui-même pratiqué. Mais les romans historiques français, qui se multiplient à partir de 1825, arrivent difficilement à intégrer les destinées individuelles dans l'histoire collective. Ainsi Alfred de Vigny, dans *Cinq-Mars* (1826), avant tout soucieux de montrer la victoire du pouvoir central sur

l'esprit chevaleresque et les traditions d'indépendance de la noblesse, et de dénoncer ainsi l'erreur dont la Révolution est issue, met au premier plan, contrairement à la pratique de Scott, de grands personnages comme Louis XIII et Richelieu, et fait finalement dépendre les grands événements qu'il dépeint de facteurs psychologiques comme l'ambition de celui-ci et la faiblesse de celui-là.

Mérimée, dans sa *Chronique du règne de Charles IX* (1829), prend le parti inverse. Comme Vitet dans ses *Scènes historiques* (voir p. 203), il s'abstient soigneusement de mettre en scène de grands personnages, pour concentrer toute la lumière sur des tableaux de mœurs, sur des détails d'atmosphère, sur de menus faits de la vie quotidienne. La minutie de son observation et son sens du détail caractéristique constituent certes des conquêtes dont le roman réaliste saura tirer profit, mais cette vision pointilliste de l'histoire est tout aussi impuissante que celle de Vigny à relier les événements aux forces qui travaillent la masse du corps social. Pas plus que le légitimisme, l'idéologie libérale n'est capable de faire du roman historique cette totalité vivante dont l'œuvre de Scott offrait le modèle, et qui allait devenir pour certains l'idéal du roman tout court.

Notre-Dame de Paris aurait sans doute été une imitation assez peu originale de Walter Scott, selon le vœu de son éditeur Gosselin, si les atermoiements de Victor Hugo ne l'avaient pas amené à rédiger entièrement son roman, prévu pour le printemps de 1829, après la révolution de 1830. Encore n'est-ce qu'avec l'édition de 1832 que l'adjonction de deux chapitres cardinaux, « Abbas beati Martini » et « Ceci tuera cela », exclus de la première édition (mars 1831), donnera au roman sa pleine signification historique. Une date la symbolise, celle de 1482, faisant suite au titre. C'est celle où la mort imminente de Louis XI marque le passage du Moyen Age aux Temps modernes, avec l'alliance qui s'amorce

entre le pouvoir royal et la bourgeoisie, la substitution du livre à la cathédrale, la révolte grondante du peuple, que symbolise l'assaut de Notre-Dame par les truands, la place centrale dévolue à Paris, lieu de tous les conflits et de toutes les révolutions — un ensemble de bouleversements dont juillet 1830 a ranimé les échos sur un mode ambigu. Cette *anankè* historique encadre et englobe une *anankè* psychologique, dont on pourrait la croire à première vue séparée, mais qui consonne avec elle par l'atmosphère de désirs frustrés, de débâcle morale, de dérision des valeurs naguère sacrées, mais aussi par les germes d'avenir contenus dans les destitutions, les échecs et les sacrifices apparemment inutiles. Malgré la conception souvent mélodramatique de l'intrigue, Hugo est en marche vers le roman épique dont il a rêvé à propos de Walter Scott et qu'il réalisera dans *Les Misérables*.

En fin de compte, la plus belle réussite du roman historique français est l'œuvre du plus grand des romanciers. Ce qui fait la supériorité des *Chouans* (1829) sur toute la production de l'époque, c'est la manière magistrale dont Balzac a su lier l'évocation exacte des lieux, des coutumes, des costumes, des mentalités, des manières de parler de ses personnages à l'intuition des forces historiques qu'ils incarnent et qui s'affrontent à travers eux. Qu'il s'agisse des militaires républicains, des combattants vendéens, du policier du Directoire ou du prêtre fanatique, chaque acteur est à la fois fortement individualisé et représentatif des couches sociales dont le conflit continue, en 1830, à modeler l'histoire de la France. Balzac réussit de la sorte à être à la fois engagé et impartial. Epousant, dans l'ensemble, la cause des Bleus, qui représente l'avenir, il n'est insensible ni au courage chevaleresque d'un défenseur de l'ordre féodal comme le marquis de Montauran ni à la grandeur sauvage des paysans qui font

corps avec le sol, avec les croyances des temps révolus, avec l'histoire douloureuse de la race.

Le passé des *Chouans* étant presque du présent, ce roman permettait de mesurer le profit qu'on pouvait tirer d'une application à la vie contemporaine de procédés d'observation et de description que Scott réservait à des époques plus reculées. Or l'attention aux types et aux comportements issus des bouleversements récents de la société était à l'ordre du jour. Jouy avait commencé en 1811 à publier, sous le titre de *L'Hermite de la Chaussée d'Antin,* une série de tableaux de mœurs, qui obtinrent sous la Restauration un vif succès. Les personnages que Dittmer et Cavé mettent en scène, en 1827, dans leurs *Soirées de Neuilly* sont plus nettement marqués encore par l'actualité politique. Dans le roman, au théâtre, dans les caricatures des journaux apparaissent de plus en plus souvent non seulement des bourgeois, dont le Joseph Prudhomme de Henri Monnier immortalise le type, mais des gens du peuple, portiers, cochers de fiacre, ouvriers, ainsi que des figures de la pègre, sur laquelle les *Mémoires* de Vidocq (1827), ex-forçat devenu policier, attirent l'attention des honnêtes gens. Dans le même temps, toute une floraison de « codes », d'« arts », de « physiologies » démontre, sous une forme plaisante, les mille particularités de la vie sociale, depuis la manière de mettre sa cravate ou de porter des gants, jusqu'aux manœuvres des pique-assiettes, aux ruses des filous et aux situations critiques de la vie conjugale.

Nous attendrons les chapitres consacrés à Balzac et à Stendhal pour montrer comment ces éléments de réalisme peuvent être utilisés par de grands romanciers pour juger la société, expliquer ses mécanismes et explorer les virtualités de leur *moi.* Même si leur œuvre dépasse de très loin celle de leurs contemporains, le retour au réel, comme milieu en fonction duquel l'action humaine se

déploie, et la découverte de la dimension historique de l'homme marquent la naissance du roman moderne et font d'un genre naguère voué au divertissement ou à la pure analyse psychologique le moyen d'expression le plus complet de notre débat avec le monde.

Du roman historique au roman réaliste

Le roman historique a été à l'origine du roman contemporain : la réalité de l'époque dans laquelle vivait l'écrivain s'est substituée à la prétendue réalité du passé. La transition a été fournie par l'époque pénultième, celle à laquelle appartiennent les parents ; pour Balzac comme pour Hugo, cette époque est celle de la Révolution. Œdipe a peut-être son mot à dire dans cette évolution non moins que les transformations économiques.

Stendhal donne pour sous-titre à *Le Rouge et le Noir* (1831) : *Chronique de 1830.* Balzac, dans la préface-manifeste d'*Une fille d'Eve* (1839), dit très bien : « Le seul roman possible dans le passé, Walter Scott l'a épuisé. » Il se consacre donc à la peinture de la société contemporaine, dont il se fait l' « historien ». Hugo passe du XV^e^ siècle (*Notre-Dame de Paris*) à la première moitié du siècle qu'il domine de sa stature (*Les Misérables*).

Le roman sera réaliste ou ne sera pas : le XIX^e^ siècle a ainsi affirmé la primauté d'un genre qui, de Balzac à Zola, pourra ensuite chercher d'autres orientations, mais qui a ainsi trouvé une structure et une forme canoniques : description de la société, tension entre l'individu ou un groupe d'individus et la société, omniscience de l'auteur. Lorsque Gide, en 1925, veut créer un nouveau roman, il doit opposer Dostoïevski à Tolstoï et *Les Faux Monnayeurs* à *La Comédie humaine.* Ceux qui, tel Barbey d'Aurevilly, contestent ce qui dans le réalisme tend vers un accord avec les ambitions de la science et la religion du progrès, ancrent néanmoins

leurs histoires dans la réalité. Mais le réalisme en tant qu'il constituait une école n'embrassait pas toute la réalité, en sorte qu'il en a occulté une partie.

Le roman réaliste : Champfleury, Duranty

Le mot « réalisme » est d'un emploi constant dans la critique flaubertienne depuis la publication de *Madame Bovary*. Flaubert lui-même se défendait d'être réaliste. Pour comprendre son irritation, il importe de donner à « réalisme » le sens qu'eut ce mot pour ceux dont les œuvres ont voulu figurer sous cette rubrique : Champfleury et Duranty.

Les antécédents du premier sont nombreux. Balzac et Courbet (voir p. 210), la peinture des Le Nain, la bohème de Murger et des Buveurs d'Eau, burlesque et misérabiliste (voir p. 57). Dans *Les Aventures de Mademoiselle Mariette* (1853) nous sont racontées les modestes tribulations de Gérard, jeune littérateur, avec un modèle du quartier Latin. Mariette le trompe : rupture suivie de réconciliation. Nouvelle trahison : Mariette devient la maîtresse en titre d'un vieux monsieur. Nouvelle réconciliation. Enfin, Mariette préfère à Gérard un saltimbanque. C'est le schéma de *Manon Lescaut* développé dans le milieu de la bohème. La forme est celle du journal intime utilisant sans complaisance les ressources de l'analyse psychologique. Baudelaire, préparant une clé pour une réédition, caractérisait ainsi Gérard, c'est-à-dire son ami Champfleury : « Un des principaux adeptes de l'école dite *Réaliste,* qui prétend substituer l'étude de la nature et l'étude de soi-même à la folie *classique* et à la folie *romantique.* »

Bon sang ne saurait mentir. Champfleury est picard. A la suite de Henri Monnier et de ses charges, il voit tout le parti qu'on peut tirer de la caricature. Il excelle dans ce genre, en ayant, d'autre part, un grand sens de l'humour, enfin, un goût incoercible de la fantaisie. Ce ne sont pas là des

qualités éminemment réalistes. *Les Bourgeois de Molinchart* (1854 en feuilleton, 1855 en volume) offrent un bon exemple de l'écart entre le programme et la pratique.

Molinchart c'est Laon, la ville natale de l'auteur. Un chevreuil poursuivi par le comte Julien de Vorges entre dans la boutique d'un épicier terrorisé. La bête est traquée par les brigades des trois restaurants de la ville. Elle saute chez un avoué. Le comte retrouve Louise, la jeune femme de l'avoué Creton (du Coche), personnage ridicule, maniaque de la météorologie. Amour. Les Creton sont invités et reçus au château de Vorges. Dépit, colère d'Ursule, sœur fort dévote de l'avoué, qui déteste Louise. La pension de Molinchart est achetée par M^me^ Chappe ; celle-ci servira de truchement entre Louise et Julien et leur permettra de se rencontrer dans son établissement. Les amoureux sont espionnés, découverts. M^e^ Creton va installer sa sœur dans la maison où Louise sera gardée à vue. C'est grâce à M^me^ Chappe et à une servante, que Louise s'échappe, et retrouve, malgré elle, Julien, qui l'emmène à Paris, où sera dressé un constat d'adultère.

Le sujet fit craindre à Flaubert que l'originalité de *Madame Bovary* ne fût par là éventée. Mais il put se rassurer assez vite (voir ses lettres à Bouilhet des 5 et 10 août 1854) : seul le schéma de l'adultère est commun aux deux œuvres. Si l'on oublie que Champfleury se veut réaliste, on s'amuse à ses caricatures : M. Bonneau, archéologue amateur, mesure les monuments avec son parapluie ; la séance de la Société racinienne est poussée jusqu'au ridicule, et la distribution des prix à la pension, et le procès que l'épicier a intenté à Julien. Les premières pages, la fuite éperdue du chevreuil, sont échevelées à souhait. On a envie de faire compliment à l'auteur de son imagination, ce qui l'eût offusqué. Impossible qu'il ait vu tout cela. C'est d'ailleurs quand il oublie ses préoccupations réalistes que Champfleury écrit

le mieux ou le moins mal. De ce côté, Flaubert n'avait évidemment rien à craindre.

En 1858-1859, feuilleton puis volume, paraît *Les Amoureux de Sainte-Périne :* l'action est située dans une maison de retraite où la vie n'est faite que de vétilles quotidiennes, d'amours ridicules, de petites jalousies.

Les romans de Champfleury sont toujours intéressants à lire parce que l'auteur y a mis de son tempérament [1]. Mais aucun n'atteint à la perfection des nouvelles qu'il écrivit avant de devenir le cornac de Courbet et le théoricien du réalisme. Dans *Chien-Caillou* (1847) il transposait la vie du rénovateur de l'eau-forte, Rodolphe Besdin. Compte rendu par Baudelaire : « l'histoire simplement, nettement, crûment racontée, ou plutôt enregistrée, d'un pauvre graveur, très original, mais tellement dénué de richesses qu'il vivait avec des carottes entre un lapin et une fille publique : et il faisait des chefs-d'œuvre. Voilà ce que Champfleury osa pour ses débuts : se contenter de la nature et avoir en elle une confiance illimitée. » Ici, la bohème est dépassée et la caricature, inexistante. Reste l'émotion, qui n'est pas la sentimentalité.

Les deux grands romans de Duranty paraissent en 1860 *(Le Malheur d'Henriette Gérard)* et 1862 *(La Cause du beau Guillaume).* Le premier est dédié à Champfleury, pour qui Duranty a exprimé son estime ailleurs, de même que Zola dira ce qu'il doit à Duranty. Entre la publication de la majeure partie de l'œuvre romanesque de Champfleury et celle de Duranty, il y eut, pour permettre de définir ce qui n'était pas réaliste plutôt que ce qui l'était, un événement : *Madame Bovary. Réalisme,* qui paraît pendant l'hiver 1856-1857 et qui est dirigé par

1. On trouvera des analyses dans *Le Romantisme II,* de la collection « Littérature française » en 16 volumes, p. 260-261. De même pour Duranty, p. 265-268.

Duranty, J. Assézat et H. Thulié, fait le point. Sous la plume du dernier on découvre un réalisme dur, radical. Le romancier doit imiter les naturalistes (les savants qui étudient l'histoire naturelle), lesquels ne reculent devant aucun spectacle de la réalité contemporaine. A l'œuvre de Flaubert est reprochée « l'obstination de la description ». Or, décrire, ce n'est pas montrer. Et ce que Flaubert s'honore de rechercher, le style, est précisément ce qui doit être proscrit : « Le style a des allures inégales, comme chez tout homme qui écrit *artistement* sans *sentir* : tantôt des pastiches, tantôt du lyrisme, rien de personnel. Je le répète : toujours *description* matérielle et jamais *impression.* » Enfin, l'étude des caractères doit être conduite en fonction des milieux et de l'état social. Thulié, tout en restant fidèle à l'origine du réalisme : peindre ce que l'on voit, restituer l'impression, annonce le naturalisme littéraire, d'origine scientifique et sociologique. Duranty n'a peut-être pas rempli tout ce programme. Du moins a-t-il donné deux œuvres étranges, amples, au rythme lent.

D'une famille de petite bourgeoisie de province, Henriette Gérard, jeune fille quelque peu orgueilleuse et exaltée, rencontre dans un bal Emile Germain, jeune homme de condition modeste, qui s'éprend d'elle ; elle de lui. Il ne pourra l'épouser, les situations étant par trop inégales. Les parents d'Henriette la marient à un riche vieillard. Emile se noie. Henriette est saisie d'une crise de fureur contre son mari et ses parents. La peur provoque chez le vieillard une attaque qui le laisse hémiplégique. Henriette rompt avec ses parents, mais, prise de pitié, consacre son temps à soigner son mari, qui meurt quelques mois plus tard. La voici veuve et riche : elle fera de nouveau un beau mariage. Conclusion : « Henriette pensait souvent, presque tous les soirs, à ce jeune homme mort pour elle ; mais elle comprenait aussi combien une grande

fortune, le changement de lieu, des occupations incessantes, adoucissent le chagrin. » Un style sec, dépouillé, de constat, traduisant une atmosphère grise et raréfiée. Duranty est à l'asymptote du réalisme pur.

Il a eu, il a ses admirateurs. Félix Fénéon a réédité *La Cause du beau Guillaume* en 1920 aux éditions de la Sirène ; Jean Paulhan, *Le Malheur d'Henriette Gérard* en 1942 chez Gallimard, avec une préface où l'on trouve ces excellentes formules : Duranty « garde sous les yeux, comme il peut, une personne qui l'émerveille. Il ne l'explique pas : il la conserve. Il n'en revient pas de la voir. » « Ni cynique ni détaché. Mais recueilli. »

Il y a chez Champfleury une bonne humeur communicative, un optimisme qu'une vie d'abord difficile a éprouvé et renforcé. Duranty est un bâtard, avec le sens péjoratif que le XIX^e siècle attache à ce mot. Il ne peint rien d'exceptionnel. Il dit sa désillusion. Ce qui, avec le don et la patience du style, le place près de Flaubert et de Fromentin.

Dans les rangs des réalistes mentionnons un écrivain de race, Charles Barbara, auteur de *L'Assassinat du Pont-Rouge* (1855), qui expose, lui, un cas exceptionnel. Mais l'exceptionnel est-il matière à réalisme [1] ?

Vers le réalisme scientifique

Champfleury et Duranty, c'est le réalisme de la sincérité dans l'art. Lorsque leurs contemporains les critiquent, ils les accusent d'écrire leurs œuvres à l'enseigne du daguerréotype (mot plus fréquemment employé qu' « appareil photographique »), pour leur reprocher d'être incapables de rivaliser avec les

1. Analyse de *L'Assassinat...* et d'un roman d'Ernest Feydeau, *Catherine d'Overmeire,* dans *Le Romantisme,* II de la coll. « Littérature française » en 16 volumes, p. 261-263. Par certains aspects de son œuvre Feydeau peut aussi passer pour un réaliste.

peintres, vrais artistes. Dans le blason des réalistes de la génération suivante et même dans celui de Flaubert, il faut inscrire un scalpel. Sous l'influence des sciences — physique, chimie, anatomie, etc. — les Goncourt et Zola s'attribuent l'objectivité du savant et le regard du médecin.

Les Goncourt

« Notre chemin littéraire est assez bizarre. Nous avons passé par l'histoire pour arriver au roman. Cela n'est guère l'usage. Et pourtant, nous avons agi très logiquement. Sur quoi écrit-on l'histoire ? Sur les documents. Et les documents du roman, c'est la vie... » (mai 1860). Les élèves de première ont disserté jadis sur une autre déclaration du *Journal* : « Les historiens sont les raconteurs du passé, les romanciers sont des raconteurs du présent » (24 octobre 1864). C'est, en effet, de l'histoire que viennent les Goncourt, une histoire, plutôt anecdotique, du XVIII^e^ siècle : Marie-Antoinette, Sophie Arnould, les maîtresses de Louis XV. Et de l'art — celui encore du XVIII^e^ siècle. Et de l'art qu'ils pratiquent, peinture puis gravure. Le goût du rare caractérise ces bourgeois récemment parvenus à la particule.

Bien plus tard, Edmond consignera les propos qu'au moment de mourir Jules lui tenait : « [...] la recherche du *vrai* en littérature, la résurrection de l'art du XVIII^e^ siècle, la victoire du japonisme : ce sont [...] les trois grands mouvements littéraires et artistiques de la seconde moitié du XIX^e^ siècle... et nous les aurons menés ces trois mouvements... nous, pauvres obscurs » (Préface de *Chérie*). Ce mourant parle comme un rhétoricien : en trois points. Donnons-lui raison. Mais Champfleury (à son attaque on perçoit clairement la difficulté qu'il y a à considérer les réalistes comme un groupe) reproche à « ces cocodès de lettres », à ces « animaux à sang-froid qui ne sentent ni ne ressentent aucune émotion », de

faire des « descriptions à la façon d'un clerc d'huissier se piquant de style ».

La recherche du vrai, le travail sur document, l'enquête, l'exemple de l'histoire, c'est bien ce qui caractérise — Alidor Delzant, puis, avec plus de détails, Robert Ricatte l'ont montré — leur œuvre romanesque, six romans publiés de 1860 à 1869 : *Les Hommes de lettres,* qui prendra le titre de *Charles Demailly, Sœur Philomène* (1861), peinture des milieux médicaux, *Renée Mauperin* (1864), peinture des milieux bourgeois, *Germinie Lacerteux* (1864), portrait d'une domestique qui mène une vie double, *Manette Salomon* (1867), peinture des milieux artistes, et *Madame Gervaisais* (1869), étude de psychologie religieuse ; on peut y joindre *La Fille Elisa* (1877), sur la prostitution, écrit par Edmond mais prévu par les deux frères, et le drame *Henriette Maréchal,* représenté au Théâtre-Français le 5 décembre 1865, puis interdit.

Il faut rendre hommage à leur documentation : ils ont versé dans leurs romans une partie de ce qu'ils savaient, de ce qu'ils apprenaient et consignaient à partir de 1851 dans leur *Journal :* leur vie, parfois celles de leurs connaissances, leurs lectures, des anecdotes, des médisances. Journal et romans sont écrits dans un style tarabiscoté qu'on appelle l' « écriture artiste », destinée à fixer les sensations rares ou fugitives.

Dans une note intime, Sainte-Beuve regrettait que les personnages normaux — peut-être épuisés par les portraits qu'on avait faits d'eux auparavant — disparussent et qu'il n'y eût plus que la « monographie des forcenés et des maniaques », « la description scientifique et nosologique ». Les romans des Goncourt sont, en effet, pour la plupart, les monographies de différentes formes de détraquement. Charles Demailly, écrivain persécuté par sa femme et par ses anciens amis de la petite presse, est étudié comme un cas qu'ils auraient découvert dans un

traité de psychopathologie : « ils jalonnent avec précision le chemin qui conduit Demailly de la raison à la folie » (R. Ricatte), ayant utilisé les travaux d'Esquirol et de Baillarger, tout en commettant l'erreur d'accumuler sur leur héros plusieurs variétés de maladies mentales qui étaient étudiées successivement dans le traité d'Esquirol. S'ils avaient pu, ils auraient renoncé au mot « roman ». « Etude » eût bien mieux convenu.

Germinie Lacerteux raconte l'histoire de leur domestique Rose restée pendant quinze années à leur service, transportée à l'hôpital, y mourant : alors, par les réclamations des créanciers, apparaît sa vie nocturne de débauche. Bouilhet chez Flaubert a raconté une histoire de sa jeunesse. Il était interne à l'hôpital de Rouen. Un autre interne, son ami, se pend. Une sœur était platoniquement attachée à celui-ci. Partant de cette anecdote qu'ils consignent dans leur *Journal,* ils procèdent à la documentation nécessaire, visitant les salles de l'hôpital de la Charité, jusqu'à l'écœurement *(Sœur Philomène).* Pour écrire *Madame Gervaisais* ils font le voyage de Rome ; ils interrogeront le docteur Robin à un dîner Magny afin de ne pas manquer la mort de leur héroïne. Ce respect de la réalité, joint à leur souci d'objectivité, n'éteint pas toujours leur émotion, qui naît de leur sympathie compréhensive pour les cas qu'ils étudient ou de leur identification à l'un de leurs personnages.

Il y a dans *Renée Mauperin* un charme mélancolique qui donne l'impression que les deux frères se sont livrés à cette création sans trop s'embarrasser de connaissances para- ou pseudo-scientifiques. Préfaçant la nouvelle édition en 1875, Edmond s'interrogeait : « *Renée Mauperin,* est-ce le vrai, est-ce le bon titre de ce livre ? *La Jeune Bourgeoisie,* le titre sous lequel mon frère et moi annonçions le roman avant qu'il fût terminé, ne définissait-il pas mieux l'analyse psychologique que nous tentions en

1864 de la jeunesse contemporaine ? » Renée est généreuse, authentique ainsi que l'on dira plus tard. Elle n'a pas été déformée par des formules toutes faites. Elle est, pour citer encore Edmond, « *la jeune fille moderne* telle que l'éducation artistique et garçonnière des trente dernières années l'ont faite » : primesautière, point bégueule, peu soucieuse de passer sous le joug conjugal pour affirmer ensuite une liberté qu'elle veut exprimer d'emblée. Son frère Henri est « *le jeune homme moderne* tel que le font au sortir du collège, depuis l'avènement du roi Louis-Philippe, la fortune des doctrinaires, le règne du parlementarisme ». Mêlé aux jeunes groupes où se recruteront les puissants du lendemain, homme comme il faut, n'ayant de convictions que leur affectation, il doit, pour sa carrière, être riche. La simple aisance de ses parents ne saurait lui suffire. Il est l'amant d'une femme ; il épousera la fille de celle-ci. Condition imposée par le père de Noémi : le futur sera noble. Henri Mauperin obtient le droit d'ajouter à son nom celui d'une terre que sa famille a dans la Haute-Marne : il sera Mauperin de Villacourt. Renée s'indigne de ce paraître. Un descendant des Villacourt existe encore : Renée lui fait parvenir le numéro du *Moniteur* autorisant le changement de nom. Villacourt, qui en prend connaissance trop tard et qui n'a pas la possibilité de se pourvoir en justice, provoque Henri en duel. Villacourt, touché, appuie « avec force ses deux pouces sur le double trou que la balle avait fait en lui labourant le ventre, puis il renifle ses pouces : « — Ça ne sent pas la m.... ! Je suis raté ! A votre place, monsieur ! » Et il tue Henri. Désespoir des parents. Désespoir de Renée, qui se sait à l'origine du meurtre. Elle mourra d'une maladie de cœur.

En filigrane du roman, nombre d'attaches à la réalité, et même le mot brutalement stoïcien de Villacourt. Derrière Renée se profile une jeune fille, amie du plus jeune des frères. Dans le refus que

Renée oppose au mariage ne faudrait-il pas voir celui de Jules et d'Edmond, qui craignent pour leur amitié ? Il est difficile d'être impassible. L'émotion, la nostalgie sont sensibles dans le style, moins affété que dans d'autres œuvres.

Zola

Il a commencé en élève de Musset et de Baudelaire, écrivant des milliers de vers et des *Contes à Ninon* (1864) où l'on peut retrouver le Musset des *Nouvelles*. Il est alors sentimental, humanitaire et anti-réaliste. Croirait-on que c'est lui qui écrit alors : « Je détourne les yeux du fumier pour les porter sur les roses, non parce que je nie l'utilité du fumier qui fait éclore mes belles fleurs, mais parce que je préfère les roses, si peu utiles pourtant ? » *La Confession de Claude* (1865) est bien une confession romantique. Le titre renvoie à Musset ; le sujet, les amours du poète et de la prostituée, à une thématique d'un certain romantisme et de la bohème. Mais les décors sont sordides et appartiennent aux classes pauvres, les seules dont l'auteur eût une connaissance. Zola se tourne alors vers le réalisme scientifique.

Thérèse Raquin (1867) a pour héroïne la fille d'un capitaine et d'une Arabe ; elle a été confiée à M^me^ Raquin, mère de Camille. Celui-ci, malingre et souffreteux, après quelques études épousera Thérèse. Et les Raquin iront habiter un sombre passage de la rive gauche où la mère a acheté un fonds de mercerie. Camille devient un petit fonctionnaire. Mariage de raison. Thérèse a besoin d'un homme. Camille lui présente Laurent. Adultère. Les amants veulent se débarrasser du mari. A l'occasion d'une partie de canotage, Laurent noie Camille sous les yeux de Thérèse consentante. On croit à un accident. L'un des modestes habitués des jeudis de M^me^ Raquin suggérera le mariage de Laurent et de Thérèse. Ce n'est pas le bonheur. La haine va naître

et se développer entre les deux complices devenus époux. Partout, ils retrouvent l'image, la présence de Camille. La vieille dame devient hémiplégique. Elle apprend la vérité, ajoutant son obstinée volonté de vengeance à l'obsession que la mort fait peser sur les amants criminels. Chacun médite la mort de l'autre. Ils finissent par partager le même verre de poison. Ajoutons que Thérèse, pour échapper à la hantise, a joué les messalines.

Dans la Préface de la deuxième édition (1868), Zola s'est expliqué : « Dans *Thérèse Raquin* j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. [...] L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi. On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. [...] Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. En un mot, je n'ai eu qu'un désir : étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur les cadavres. »

Au premier paragraphe voisinent les mots révélateurs : fatalités, brutes. Ils reviennent avec insistance dans l'œuvre. Tous les êtres humains de ce roman sont des brutes, c'est-à-dire des bêtes. Et ces bêtes sont soumises à la Fatalité. *Deus ex machina* : le Remords, non nommé, mais subtil, térébrant,

omniprésent. Les nouveaux mariés « sentaient bien qu'ils ne faisaient qu'augmenter leurs souffrances. Ils avaient beau se briser dans des étreintes terribles, ils criaient de douleur, ils se brûlaient et se meurtrissaient, mais ils ne pouvaient apaiser leurs nerfs épouvantés. Chaque embrassement ne donnait que plus d'acuité à leurs dégoûts. Tandis qu'ils échangeaient ces baisers affreux, ils étaient en proie à d'effrayantes hallucinations ; ils s'imaginaient que le noyé les tirait par les pieds et imprimait au lit de violentes secousses. »

Commentaire de Sainte-Beuve dans une lettre à Zola, qui a emprunté l'épigraphe de la deuxième édition à la fameuse devise déterministe de l'*Histoire de la littérature anglaise* de Taine : « Vous prenez une épigraphe que rien ne justifie dans le roman. Si le vice et la vertu ne sont que des produits comme le vitriol et le sucre, il s'ensuivrait qu'un crime expliqué et motivé comme celui que vous exposez n'est pas chose si miraculeuse et si monstrueuse, et on se demande dès lors pourquoi tout cet appareil de remords qui n'est qu'une transformation et une transposition du remords moral ordinaire, du remords chrétien, et une sorte d'enfer retourné. » Alors, où est la Science ? Où, le réalisme ? C'est la tragédie grecque ou shakespearienne dans le sordide décor d'un passage parisien, avec des relents de christianisme mal compris. Zola, malgré ses prétentions scientifiques, est « vite retourné à la conception romantique et mélodramatique du spectre qui hante la conscience des coupables » (P. Martino). Et le style n'arrange rien (« des lassitudes la prirent » ; « il lui venait des fatuités »), ni les descriptions ni les portraits. Taine : « Il y a un peu de tétanos dans le style et le sujet ; à force de changer les idées en images, vous arrivez souvent à la fantasmagorie, et, en pareille histoire, la fantasmagorie devient cauchemar. » Les auteurs du film dans lequel Simone Signoret incarnait Thérèse avaient sans doute eu

raison de transformer l'intrigue, de remplacer ces obscures et trop traditionnelles puissances par un simple marin qui fait chanter les criminels et qui sera tué dans un accident de motocyclette, avant d'avoir pu détruire le témoignage dont il les menaçait. Le hasard ramène le scénario à la nature, de laquelle le roman s'écartait. Mais le roman reste une œuvre forte et même fascinante.

De *Madeleine Férat* (1868), dédié à Manet, roman dont Zola a trouvé l'idée essentielle dans le *Traité* du Dr Lucas sur l'hérédité, on n'offrirait ici qu'un résumé caricatural. Ces deux romans sont des « monographies des manifestations anormales de la sensibilité » (P. Martino). Ce qui unit Zola aux Goncourt, avec qui il se lie en 1868. Pour dépasser le stade du roman d'analyse lui manque la grande fresque sociale. Dans la peinture des cas individuels, des couples, on peut juger que Duranty lui est bien supérieur. Mais en se bornant à décrire les lieux et les milieux que seuls il connaît il est fidèle à sa volonté d'objectivité. Lorsque Taine, en 1868, lui donne ce conseil : « Vous avez besoin d'élargir votre cadre et de balancer vos effets », Zola est près de le suivre : il élabore déjà le cycle des *Rougon-Macquart.* Il voit l'avenir : « Le groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir a assez de courage et d'activité pour produire des œuvres fortes, portant en elles leur défense » (Préface de *Thérèse Raquin*).

Nous ne prétendons pas avoir donné le dernier mot sur le réalisme, puisque le premier n'en fut jamais connu. Mais dans leur diversité et leurs hostilités il faut reconnaître à ces écrivains un grand appétit de la vérité, en un monde peu porté à la désirer. Leur tâche difficile est mieux apprécié par qui a lu Octave Feuillet et tant d'autres. Peut-être n'y a-t-il pas de réalisme. Si le naturalisme existe, c'est en raison moins de la science sur laquelle il affirme se fonder que de la personnalité puissante de

son chef. Celui-ci va entraîner le roman bien au-delà des limites qu'il se fixait : jusqu'à l'épopée.

Le roman-roman

Nous désignons ainsi le roman qui ne fonde pas d'abord le récit sur une théorie : pour l'opposer au roman à programme. Cette époque est, en effet, l'âge d'or du roman, dont le succès est assuré par un accord entre le public et les auteurs, contrairement à ce qui s'est passé au domaine de la poésie. Bonne conscience des créateurs, qui croient en ce qu'ils racontent. Bonne conscience des lecteurs, qui croient en ce qu'ils lisent. L'impossibilité de parcourir tout le pays de Romancie et même d'en cataloguer systématiquement les aspects rend injuste par la nécessité même d'un choix.

Si l'on écarte le roman historique illustré par Dumas et le roman « populaire » auquel Eugène Sue a attaché son nom (voir p. 39), il convient de citer, dans la mouvance de Balzac, Charles de Bernard (1804-1850), qui d'un talent vigoureux sait conter une histoire, décrire des mœurs, peindre des caractères : la province d'avant 1848, réservoir inépuisable, a trouvé en lui un observateur attentif et sans complaisance. *Gerfaut* (1838), portrait d'un homme qui porte justement son nom, *Le Gentilhomme campagnard* (1847), récit d'une élection, sont avec *La Femme de quarante ans* (posthume, 1853) des romans à ne pas négliger. Claude Tillier (1801-1844), lui, est l'homme d'un seul volume, *Mon oncle Benjamin* (1844), où cet instituteur anticlérical, qui a malgré lui porté l'uniforme pendant cinq ans et qui a été miné par la maladie, dit son amertume tout en rayonnant d'une chaleur généreuse. C'est encore la province qu'il décrit : le Nivernais.

La province donne aussi une garantie de crédibilité — qui tend vers le réalisme — à des œuvres aussi

différentes que *Dominique* de Fromentin et les romans de Barbey d'Aurevilly.

Dominique (1863) est d'apparence la très simple histoire de l'amour malheureux d'un jeune homme pour une jeune fille qui se marie et restera fidèle à son époux. Un amour contrarié, impossible, une tentation, un adieu définitif, et le temps, l'oubli. Tout et rien. La vie, la vie stylisée, autrement dit la vie d'un chacun, mais avec la plume d'un seul. Ce roman transpose un amour de jeunesse de Fromentin dans le cadre où il fut vécu : la région de La Rochelle. Le paysage est sans relief, tout en nuances. Sobre, le récit, sans un cri, sans une plainte excessive ; le drame n'est que suggéré : litote, classicisme. L'analyse psychologique, jointe à la volonté de revivre ce qui est à tout jamais perdu, constitue cette œuvre en l'un des plus beaux et discrets exemples du roman idéaliste moderne dans la lignée de *La Princesse de Clèves*.

Barbey d'Aurevilly, lui, apparaît écarlate en regard de Fromentin. Par les situations extrêmes, par les passions surhumaines, par les convictions aristocratiques, par l'expression toujours tendue. Il s'est d'abord cherché : des vers, un roman : *L'Amour impossible* (1841), un essai : *Du dandysme et de George Brummell* (1845), gagnant difficilement sa vie à travailler pour les journaux. Il trouve sa double voie au début de l'Empire, comme romancier et comme critique de tempérament. *Une vieille maîtresse* (1851) montre Ryno de Marigny, projection de l'auteur, entre sa maîtresse, la Vellini, à qui le lie un pacte de sang, et sa femme légitime, qu'il aime de toute la force de ses remords. Le roman fit scandale, d'autant que Barbey s'était converti. Les romans suivants : *L'Ensorcelée* (1854), *Le Chevalier Des Touches* (1864), *Un prêtre marié* (1865), ont pour cadre le pays même de Barbey, la région hantée de légendes et de superstitions qui s'étend entre Coutances et Saint-Sauveur-le-Vicomte, bourg où il

est né, avec la Lande de Lessay, et pour toile de fond historique la lutte de la chouannerie contre la Révolution, lutte dont le romancier voulait devenir le Walter Scott. Jeanne Madelaine de Feuardent a été contrainte d'épouser un paysan enrichi, Maître Le Hardouey. Ensorcelée par un berger que son mari a éconduit, elle tombe amoureuse de l'abbé de La Croix-Jugan, que les Bleus ont défiguré. Celui-ci ne se soucie pas d'elle, qui meurt noyée. Le berger qui assiste à la découverte du corps y plonge son couteau et boit le sang de la victime, dont il coupe les beaux cheveux. Le fermier demande aux bergers de jeter un sort à l'abbé ; ils refusent, leurs sorts ne pouvant rien contre lui. Maître Le Hardouey, le veuf, tue l'abbé d'une balle dans la tête, au moment où il célèbre la messe. On raconte que La Croix-Jugan revient dire la messe dans l'église abandonnée.

Barbey illustrera encore le roman en 1882 avec *Une histoire sans nom,* histoire d'un viol, mélodramatique mais grandiose — couleur de sang, odeur de soufre —, que suit le bref récit, atroce et beau, d'un inceste : *Une page d'histoire.*

Pour les lecteurs de la fin du XX^e^ siècle, l'œuvre la plus étonnante est sans doute son recueil de nouvelles, *Les Diaboliques* (1874) — rien à voir avec le film de Clouzot —, où, comme il arrive à Balzac, le génie est d'autant plus visible qu'il a été obligé de s'inscrire dans un cadre restreint. Barbey y est le Sade du XIX^e^ siècle, un Sade chrétien. La plus ancienne de ces nouvelles, la plus moderne aussi, a été refusée par la *Revue des Deux Mondes* en 1849 et publiée en 1850 dans *La Mode,* périodique légitimiste : *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* est un chef-d'œuvre du suspense et de l'indétermination. Elle ne conclut pas ; elle oblige le lecteur à hasarder une conclusion. Dans cette petite ville de la Manche où l'aristocratie procède à ses liturgies surannées et méprisantes arrive un Ecossais, Marmor de Karkoël,

le bien prénommé, qui repartira ensuite pour l'Inde. Personne ne se rend compte qu'il est l'amant de la froide et moqueuse comtesse de Stasseville, de qui la fille Herminie, elle aussi éprise de Marmor, meurt empoisonnée après une maladie de langueur. La comtesse meurt elle aussi. Dans la jardinière de son salon qu'asphyxient des résédas, on découvre... « le cadavre d'un enfant qui avait vécu ». De qui est l'enfant ? Qui a tué ? Impossible d'aller plus loin dans l'horreur, la dissimulation, l'incertitude : c'est bien ce que Barbey a appelé « le fantastique de la réalité ».

Depuis *Le Diable amoureux* de Cazotte, le récit connaît en France une tradition du fantastique, qui s'est nourrie d'Hoffmann sous la monarchie de Juillet, de Poe sous le second Empire. L'un des premiers contes fantastiques de Gautier contient une référence explicite à l'Allemand : *Onuphrius ou les Vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* (1832 et 1833). Mais Gautier a su imprimer une marque française aux récits fantastiques qui jalonnent sa vie jusqu'à *Spirite* et à *Mademoiselle Daphné* (1866) et qui ont tantôt la dimension d'une nouvelle, tantôt celle d'un roman. Il revient surtout à Marc Eigeldinger d'avoir mis en valeur cette partie de l'œuvre de Gautier, d'avoir montré que le galérien du feuilleton, l'auteur grossier des *Lettres à la Présidente,* l'invétéré tutoyeur, était habité d'une inquiétude métaphysique : l'obsession de la mort, la hantise de ce qui est au-delà et qui est peut-être l'Au-delà. Avec Gautier — comme avec Nerval bien entendu, dont *La Main de gloire* est un chef-d'œuvre — le fantastique a cessé d'être un procédé littéraire, et l'on comprend que la goguenardise appuyée soit celle d'un carabin qui côtoie à chaque instant la camarde, par temps d'épidémie bourgeoise. Gautier avait certainement moins de mal à écrire *Le Pied de momie* (1840), *Arria Marcella*

(1852), *Jettatura* et *Avatar* (1857) qu'à mettre sur pied *Le Capitaine Fracasse* dont la joyeuse conception remonte à 1834-1835 et la laborieuse naissance à 1863.

L'IMPOSSIBLE SYNTHÈSE

L'application de ce titre est double. Il concerne tout d'abord l'espoir, entretenu par les plus significatifs des romantiques français, de parvenir à concilier les forces contradictoires qui traversent leur époque et partagent leur être, afin d'aider leurs contemporains à surmonter leur désarroi dans un monde en pleine transformation. Mais on pourra l'appliquer également à l'effort tenté par les auteurs de ce volume pour donner du romantisme des années 1820-1869 une vue qui ne soit pas une succession de monographies. La visée de la synthèse et l'impossibilité de la réaliser correspondent à une situation historique qu'on ne saurait décrire avec exactitude sans prendre en charge ces deux données.

L'espoir de parvenir à une vision unifiée du cosmos et de son évolution était favorisée, on l'a vu, par le mouvement des sciences (p. 10) et par des philosophies de l'histoire venues d'Allemagne (p. 103). En France même, l'éclectisme de Victor Cousin, qui superpose au spiritualisme écossais de Reid des éléments tirés de Kant, de Hegel, de Schelling, a porté, pendant un certain temps, les espoirs d'une totalisation de tous les systèmes et de constitution d'une science de l'homme qui serait en même temps une science de l'univers, puisque, comme l'écrit Cousin, « l'homme est un univers en abrégé ». Mais à mesure que ses positions officielles d'inspecteur général, de président du jury d'agrégation et de ministre de l'Instruction publique le mettaient à même d'exercer une véritable dictature sur l'enseignement de la philosophie, sa pensée se révélait soucieuse de préserver les valeurs éternelles

bien plutôt que tournée vers l'avenir. Ce n'est donc pas dans le domaine philosophique, comme en Allemagne, mais dans le domaine littéraire que s'est manifesté le mieux le besoin de synthèse du romantisme, et cela grâce à deux facteurs qui se sont renforcés mutuellement : l'essor de l'épopée et la reviviscence de la pensée mythique. Beaucoup d'écrivains ont senti que seule l'épopée permettait de prolonger, en deçà et au-delà de la période historique, les schémas évolutifs tracés par les historiens, et de les intégrer dans une vision du monde où les exigences religieuses de l'homme moderne pussent trouver leur compte. Pour cela il fallait assouplir les cadres de l'épopée traditionnelle (voir p. 229) Celles du XIX^e^ siècle seront souvent écrites en prose, comme déjà *Les Martyrs* de Chateaubriand, et non pas divisées en une vingtaine de chants, à l'instar de l'*Iliade* et de l'*Enéide,* mais en un nombre très variable de « triades » (la *Vision d'Hébal* de Ballanche), de « livres » (l'*Orphée* du même), de « journées » (l'*Ahasvérus* de Quinet), d' « époques » ou de « visions » (*Jocelyn* et *La Chute d'un ange* de Lamartine). Il fallait aussi en finir avec les formules stéréotypées du merveilleux, païen ou chrétien, qui consistaient à faire intervenir à point nommé dans l'action des êtres surnaturels. Non pas que le sens du divin dût être éliminé. « L'épopée, sans doute — écrit Edgar Quinet — doit être pleine de Dieu ; on ne peut y faire un pas sans y sentir la présence céleste. Mais en quoi la scolastique s'abusait, c'était de croire que cette présence réelle dût nécessairement se manifester, comme chez les anciens, par un personnage palpable. [...] Ce que je demande c'est que les faits se passent au sein de la pensée divine, que cette pensée soit, pour ainsi dire, le lieu des événements. Voilà la première et unique loi du merveilleux » (Préface de *Napoléon,* 1836). L'épopée de l'avenir sera, comme l'annonce Ballanche dès 1818, « l'histoire du genre humain dans

les différents âges de la société. » Mais elle sera aussi — et il n'y a là, pour les romantiques, aucune contradiction — « l'action de Dieu rendue sensible », selon la formule d'un ami de Lamartine, L. de Carné. Le héros épique étant ainsi appelé à symboliser l'humanité tout entière, on pouvait soit choisir un personnage qu'un décret transcendant condamne à traverser les siècles, comme le Juif errant chez Quinet ou l'ange déchu chez Lamartine, soit prendre pour héros des personnages de la mythologie qui peuvent être considérés comme les symboles des attitudes s'offrant à l'homme pour résoudre les problèmes de sa destinée : le sacrifice, avec l'Antigone de Ballanche, la poésie et l'initiation avec son Orphée, la création de nouvelles formes religieuses avec le Prométhée de Quinet, etc. Quant au sens transcendant de la pensée divine que les uns et les autres sont chargés d'accomplir, il peut être délivré soit par des discours initiatiques, comme dans *Orphée* et *La Vision d'Hébal* de Ballanche, soit par la lecture d'un livre sacré, comme le « livre primitif » dans *La Chute d'un ange* ou l'Evangile dans *Jocelyn*. L'intervention de personnages surnaturels n'est d'ailleurs pas forcément exclue. Dieu, Jésus-Christ, Satan sont présents dans *Ahasvérus,* et les divinités de l'Olympe jouent leur rôle, ainsi qu'il est naturel, dans le *Prométhée* de Quinet et dans la *Psyché* de Laprade, mais leur caractère symbolique est alors nettement marqué, ainsi que leur liaison avec l'esprit d'une époque dont on sent qu'ils constituent, conformément aux idées de Quinet dans *L'Esprit des religions,* l'expression la plus fidèle.

Conçue de la sorte, l'épopée embrasse un domaine immense. Non seulement elle retrace, en s'appuyant sur les données de l'histoire et de l'archéologie, la succession des civilisations et les vicissitudes du progrès humain, mais elle intègre tous les apports de l'histoire des religions relatifs à la représentation que les hommes se font des forces qui

mènent le monde, et elle jette un pont entre les croyances les plus primitives et les visions les plus utopiques de l'avenir. Cela étant, on peut se demander pourquoi le genre épique n'a produit, en attendant le Victor Hugo de l'exil, aucun des chefs-d'œuvre incontestables que la grandeur de ses ambitions et leur adaptation aux besoins de l'époque permettaient d'espérer. En dehors du manque de génie des auteurs, qu'on est tenté d'invoquer dans le cas de Ballanche, de Quinet ou de Soumet, ce qui frappe, même chez les plus doués, c'est une certaine inadaptation du style au sujet, un manque de prise du langage sur la vie. Il est significatif que les deux véritables épopées de la première moitié du XIX^e^ siècle soient *La Comédie humaine* et l'*Histoire de France* de Michelet, où le passage de la réalité au mythe ne s'opère pas en ressuscitant des symboles laborieusement réinterprétés, mais en extrayant de la réalité elle-même les grandes images qui éclairent le cheminement de l'homme à travers son histoire. Car c'est, en fin de compte, la faculté de redonner vie à des mythes anciens ou de créer des mythes nouveaux qui devait permettre à la littérature romantique de tenter ces grandes synthèses que la philosophie et la religion se révélaient incapables d'opérer. Nous avons déjà parlé (voir p. 142) des espoirs mis par certains dans la « palingénésie » des mythes. Celle-ci leur a permis d'exprimer leur « vision du monde » dans ce qu'elle avait de plus personnel et de plus actuel. La fascination devant la grandeur du mal absolu, le refus d'une morale oppressive, la sympathie envers les peuples qui luttent pour leur liberté s'expriment à travers la figure de Satan ; Prométhée et le Juif errant représentent, aux yeux de Quinet, l'insatisfaction de l'homme, son refus de s'arrêter à une vérité partielle, d'accepter un dogme figé ; Ballanche communique à son Orphée sa confiance dans les poètes et

les initiés pour aider l'humanité à franchir la phase critique de son histoire que la Révolution a ouverte.

Mais la création des mythes n'est pas close. Ils peuvent être forgés de toutes pièces, comme le personnage de Mob dans *Ahasvérus,* incarnant un scepticisme et une haine de la vie qui sont l'envers de l'idéalisme romantique, ou celui d'Idaméel dans *La Divine Epopée* de Soumet, type de surhomme enivré par les pouvoirs de la science. Ils peuvent aussi être empruntés à l'histoire : c'est le cas de Napoléon, on l'a vu (p. 119), mais aussi de Jeanne d'Arc dans le tome V de l'*Histoire de France* de Michelet, qui applique à la bergère lorraine une typologie fortement chargée de résonances religieuses : « Celle-ci, en qui le peuple meurt pour le peuple, sera la dernière figure du Christ au Moyen Age », écrit-il. Dans les tomes suivants de son grand ouvrage, cette incarnation du peuple français en des personnages qui en résument l'âme et qui sont chargés d'affronter les forces contraires à son développement sera présentée sous la forme d'un mythe en perpétuel devenir, auquel l'imagination visionnaire de Michelet, son lyrisme impétueux et son sens des symboles donnent une vie intense.

Car en définitive — et c'est ce qui explique l'échec relatif d'un Ballanche ou d'un Quinet — la création mythique est affaire de vision beaucoup plus que d'érudition. Dans les premières œuvres de Victor Hugo, Pierre Albouy discerne un anthropomorphisme natif, un pouvoir d'animer et de dramatiser des éléments du monde réel érigés en symboles qui s'épanouira pleinement dans les œuvres de l'exil. Chez Balzac, les « types individualisés » ne sont pas seulement des représentants objectifs des « espèces sociales ». Il arrive qu'ils incarnent avec une telle puissance les forces destructives ou (moins souvent) constructives de l'univers social, que les cauchemars et les espoirs d'un monde en pleine mutation viennent s'y inscrire avec un étrange relief. Vautrin n'est

pas seulement le type du forçat, c'est aussi le mythe du surhomme engendré par la rupture des liens sociaux et l'âpreté de la lutte pour la vie. Les Treize forment, pour le bien comme pour le mal, une de ces associations secrètes et toutes-puissantes dont le rêve compensatoire se développe dans une société où l'individu se sent isolé et sans prise sur ses conditions d'existence. Un lieu comme le bagne ou la maison de jeu, une ville comme Paris (surtout lorsque la révolution de 1830 l'a auréolée d'un prestige quasi divin) peuvent devenir des mythes où, grâce à l'imagination visionnaire d'un romancier et d'un poète, une société trouve les images qui lui permettent de se délivrer de ses angoisses et d'affronter, pour ainsi dire physiquement, ses problèmes. Et ce n'est pas l'un des moindres titres de gloire du romantisme que d'avoir ainsi appris à l'homme à penser avec son corps.

De cette recherche d'une synthèse qui rendrait compte de la totalité du cosmos et du psychisme, il y a d'autres exemples, — certains sont moins connus et cependant tout aussi probants. On a déjà rencontré l'*Essai sur l'inégalité* (p. 193) et *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise* (p. 179). Mais il ne faut oublier ni *Terre et Ciel* de Jean Reynaud (1854) — au titre significatif ! —, ni *Merlin l'enchanteur* de Quinet (1860), ni *La Grève de Samarez* de Pierre Leroux (1863, 1865) [1], ni *La Bible de l'Humanité* de Michelet (1864).

Chacun de ces immenses livres se présente comme une somme. Ce mot évoque l'œuvre de saint Thomas d'Aquin. Mais le philosophe et théologien appartenait à une époque où le monde et l'homme et... Dieu pouvaient être pensés. Le mitan du XIX^e^ siècle est souvent rongé par le scepticisme. L'analyse détruit la synthèse. L'épopée reposait

1. Voir les résumés dans *Le Romantisme II* de la collection « Littérature française » en 16 volumes, p. 372 sq.

sinon sur une foi, du moins sur un accord profond entre le créateur et l'auditeur ou le lecteur. Le XIX^e siècle voit l'harmonie se déliter sous l'effet corrosif de l'ironie. Le monde se fragmente. Le fragment littéraire reflète cet éclatement du monde (voir p. 230).

Les sommes, les fragments ; la synthèse, l'analyse ; la foi, l'ironie, — tel est ce milieu du XIX^e siècle qui se souvient d'un monde ancien sans deviner les richesses d'un monde nouveau, mais sans renoncer à l'espoir de reconstituer l'Unité.

TROISIÈME PARTIE

LES GRANDS ÉCRIVAINS

CHAPITRE I

CHATEAUBRIAND APRÈS 1820

EN 1820, Chateaubriand a cinquante-deux ans, et il lui reste encore vingt-huit années à vivre[1]. Jusqu'en 1834, il paraît avoir renoncé à la littérature, tout absorbé qu'il est par l'édification d'une carrière politique enfin digne de lui : ambassadeur à Londres en 1822, ministre des Affaires étrangères en 1823, ambassadeur en Italie en 1828, défenseur chevaleresque de la légitimité abattue et finalement homme de confiance de la romanesque duchesse de Berry de juillet 1830 à octobre 1833. Mais en février 1834 commence, chez M^me^ Récamier, une série de lectures des *Mémoires d'outre-tombe,* devant un public trié sur le volet. Sainte-Beuve atteste en termes admiratifs non seulement la permanence, mais le renouvellement d'un génie littéraire qu'on avait pu croire éteint : « Le poète, comme René, a ressaisi solitude et puissance ; il est rentré dans sa libre personnalité, dans mille contradictions heureuses. Sa nature originelle y reprend le dessus, y tient le dé, si j'ose dire [...] les rayons du couchant rejoignent l'aurore. » Cette

1. Sur Chateaubriand avant 1820 voir M. Delon, R. Mauzi, S. Menant, *De l' « Encyclopédie » aux « Méditations »*, t. 6 de « Littérature française/Poche », Arthaud, p. 245-247.

impression est entièrement justifiée. Il ne fait de doute pour personne aujourd'hui que les *Mémoires d'outre-tombe* sont le chef-d'œuvre de Chateaubriand.

C'est à les mettre au point et à les achever qu'il consacre les quinze dernières années de sa vie. En 1834, il n'en a rédigé d'une manière à peu près définitive que ce qui concerne les trente premières années (1768-1800) et ce qui correspond à ses récents voyages de 1833 à Prague et à Venise, entrepris pour plaider la cause de la duchesse de Berry auprès de Charles X exilé. Dans la partie intermédiaire (1800-1833), la rédaction a été poussée assez loin pour certains livres ou chapitres; d'autres passages sont encore à l'état de notes fragmentaires ou d'esquisses. La mise à jour se poursuivra jusqu'au 16 novembre 1841 et sera complétée, jusqu'à la veille de la mort de Chateaubriand, par bien des retouches de détail.

Depuis le moment où il s'est attaqué à la rédaction de ses *Mémoires,* en 1809, son dessein n'a pas cessé de s'élargir : « J'écris principalement pour me rendre compte de moi-même à moi-même, déclarait-il alors, [...] je veux, avant de mourir, expliquer mon inexplicable cœur... » La Préface testamentaire, publiée en 1834 dans la *Revue des Deux Mondes,* révèle une ambition autrement vaste : « Si j'étais destiné à vivre, je représenterais dans ma personne, représentée dans mes *Mémoires,* l'épopée de mon temps ». Le miracle, c'est que les deux desseins, loin de se nuire, se renforcent l'un l'autre.

Cela tient tout d'abord à ce que jamais le temps historique et le temps intérieur n'avaient été pareillement associés dans la conscience d'un écrivain romantique. Mais Chateaubriand ne tire du rapprochement entre le passé et l'avenir du monde, comme du rapprochement entre son passé et son avenir personnels, que le sentiment d'un vide faisant écho à un autre vide, d'un néant venant recouvrir exacte-

ment ce qui présentait les apparences de l'être et démontrer ainsi son essentielle inanité. « Le monde actuel, écrit-il à la fin des *Mémoires,* [...] semble placé entre deux impossibilités, l'impossibilité du passé, l'impossibilité de l'avenir. » Là se trouve la clef de son attitude politique. Son attachement aux Bourbons ne se nourrit d'aucune illusion sur leur capacité de reprendre en main les destinées de la France. « L'Europe court à la démocratie », prophétise-t-il dès 1834, dans un extrait des *Mémoires* intitulé « L'Avenir du monde ». Mais, cet avenir, il l'envisage sous la forme « d'une société-ruche où chaque individu ne sera plus qu'une abeille, une roue dans une machine, un atome dans la matière organisée ». Peut-être plus tard... Mais ce plus tard ne lui est de rien ; il n'y touche par aucune de ses fibres.

Les *Mémoires d'outre-tombe* sont donc tout autre chose qu'un journal intime ou que le récit recomposé d'une vie étroitement mêlée à l'histoire. C'est à la fois le procès-verbal et l'instrument d'une extraordinaire autodestruction, où la superposition constante des lieux et des époques, jointe au caractère posthume que revêt par anticipation le message délivré, aboutit à transférer dans le domaine du verbe toutes les résonances d'une existence en train de s'abolir : « Ma mémoire oppose sans cesse mes voyages à mes voyages, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts, et ma vie détruit ma vie. Même chose m'arrive à l'égard des sociétés et des hommes. » Qu'elle soit obtenue en rapprochant la permanence d'un paysage comme celui du Gothard à l'abolition d'une grandeur humaine, comme celle de la monarchie légitime, ou en opposant la liberté toujours neuve de l'hirondelle à la pesanteur du « pauvre oiseau mué » que René est devenu, cette célébration du néant entretient à travers toute l'œuvre la vibration d'un écho à la fois

amplifiant et décroissant, comme le confirment les remarquables analyses stylistiques qu'a données Jean Mourot.

Mais comment se fait-il que le monde, ainsi délesté de son être-là, par rétrospection ou anticipation, se mette à exister, par la vertu du langage qui lui dénie toute consistance, d'une façon beaucoup plus intense que s'il était l'objet d'une contemplation assurée de sa solidité ? Une phrase de Chateaubriand nous donne peut-être le secret de cette transfusion de vie : « j'idéalise les personnages réels et personnifie les songes », dit-il en constatant l'absence des martinets et de la « petite hotteuse » qui l'avaient charmé lors de son premier passage à Hohlfedl. « Une petite fille et un oiseau grossissent aujourd'hui la foule des êtres de ma création, dont mon imagination est peuplée, comme ces éphémères qui se jouent dans un rayon de soleil. » Quelques-unes des plus belles pages des derniers livres des *Mémoires* sont ainsi des rêveries nées de l'évanescence des formes ou de l'apparente insignifiance de l'être qui en est le prétexte : l'invocation à Cynthie, les images à la fois irréelles et sensuelles que font lever tant de figures féminines entrevues, le dialogue avec la lune qui prolonge ce paysage d'estampe japonaise : « des vapeurs erraient dans les vallées, le jour défaillait, et le ciel, à l'ouest, était couleur de fleurs de pêcher ; les horizons baissaient presque à toucher la terre ».

Mais il y a autre chose encore, qui nous émeut plus profondément peut-être : c'est la fraîcheur presque enfantine de certaines impressions fugitives qui se détachent de cette méditation sur fond de néant ; c'est la gaminerie avec laquelle René vieillissant congédie le personnage important qu'il s'efforce de jouer et accepte les suggestions parfois saugrenues de l'instant qui passe. A Ferney, il s'attendrit sur « un filet d'eau de sept à huit pouces de profondeur » dont Voltaire a sans doute ignoré

l'existence. A Waldmünchen, il observe attentivement un verrat recouvrant une truie de brins de mousse pour lui faire sa cour. A Schlau, au retour de son deuxième voyage à Prague, il achète un accordéon au maître de poste : « Toute la nuit, je fis jouer le soufflet dont le son emportait pour moi le souvenir du monde ».

Tel est donc le paradoxe : plus il sonde la vanité des agitations humaines, plus il vérifie la supériorité des songes et surtout des songes anciens sur la réalité, et plus, dans le même temps, Chateaubriand se montre capable de jeter sur cette même réalité un regard vif, incisif, merveilleusement irrévérent quand il s'agit de réalités sociales et de grandeurs établies. Ce sont alors des portraits féroces comme celui de Louis-Philippe : « Philippe est un sergent de ville : l'Europe peut lui cracher au visage ; il s'essuie, remercie et montre sa patente de roi » ; ce sont des réflexions d'une brutalité lapidaire sur le problème social : « Essayez de persuader au pauvre, lorsqu'il saura bien lire et ne croira plus, lorsqu'il possédera la même instruction que vous, essayez de lui persuader qu'il doit se soumettre à toutes les privations, tandis que son voisin possède mille fois le superflu : pour dernière ressource il vous faudra le tuer » ; ce sont aussi quelques-uns de ces passages — trop rares dans les *Mémoires* — où il se montre sans fard, par exemple lorsqu'il évoque les tortures combinées du manque d'argent et d'une vie conjugale manquée : « Deux créatures qui ne se conviennent pas pourraient aller chacune de son côté ; eh bien ! faute de quelques pistoles, il faut qu'elles restent là en face l'une de l'autre à se bouder, à se maugréer, à s'aigrir l'humeur, à s'avaler la langue d'ennui, à se manger l'âme et le blanc des yeux... » Cette franchise, cette liberté de coup d'œil, cette attention au réel sont-elles le fruit du détachement que Chateaubriand affiche tout au long de ses *Mémoires,* et avec une insistance croissante à mesure qu'il les conduit vers

leur terme ? Ou n'est-ce pas plutôt ce détachement qui est l'envers et la couverture d'un attachement passionné, presque sauvage à la vie, et d'autant plus douloureusement éprouvé que les forces vitales décroissent, que le corps porte les stigmates de l'âge, et que la probabilité du bonheur disparaît ? Les derniers livres des *Mémoires* contiennent quelques aveux de cette tyrannie du désir qui, dans sa rage d'être insatisfait et condamné à le rester, se retourne contre la vie et devient désir de destruction. A Altdorf, au milieu d'un orage, il rappelle à lui la Sylphide de ses rêves d'adolescent : « Viens t'asseoir sur mes genoux ; n'aie pas peur de mes cheveux, caresse-les de tes doigts de fée ou d'ombre ; qu'ils rebrunissent sous tes baisers [...]. Viens, nous monterons encore ensemble sur nos nuages ; nous irons avec la foudre sillonner, illuminer, embraser les précipices où je passerai demain. Viens ! emporte-moi comme autrefois, mais ne me rapporte plus. » Mais c'est dans la mystérieuse « Confession délirante » — quels que soient la date et la ou les destinataires de ces fragments — que s'exprime de la manière la plus étonnante ce renversement de l'appétit de bonheur en haine de la vie : « Je t'adore, mais dans un moment j'aimerai plus que toi le bruit du vent dans ces roches, un nuage qui vole, une feuille qui tombe. Puis je prierai Dieu avec larmes, puis j'invoquerai le Néant. Veux-tu me combler de délices ? Fais une chose. Sois à moi, puis laisse-moi te percer le cœur et boire tout ton sang. »

Il n'est que de se reporter de là aux dernières pages de la *Vie de Rancé* pour comprendre que dans cette œuvre ultime (1844), entreprise, nous dit-il, pour obéir aux conseils de son directeur de conscience, Chateaubriand a enfermé, mieux encore peut-être que dans les *Mémoires*, le secret de ses années déclinantes : « Les hommes qui ont vieilli dans le désordre pensent que quand l'heure sera

venue, ils pourront facilement renvoyer de jeunes Grâces à leur destinée, comme on renvoie des esclaves. C'est une erreur ; on ne se dégage pas à volonté des songes ; on se débat douloureusement contre un chaos où le ciel et l'enfer, la haine et l'amour, l'indifférence et la passion se mêlent dans une confusion effroyable. » Le fondateur de la Trappe a beau éveiller chez René une sympathie médiocre (« Cette vie ne satisfait pas, il y manque le printemps »), il retrouve ou il projette quelque chose de lui-même dans cette « haine passionnée de la vie », dans cette manière impétueuse de la décrier et de l'humilier parce qu'elle promet plus qu'elle ne peut tenir. Et il écrit alors son livre le plus étrange, le plus fascinant, le plus libéré de toute rhétorique et de tout conformisme : une continuelle surimpression du peintre et du modèle, un discours brisé aux angles duquel viennent s'accrocher des souvenirs, des confidences, des allusions parfois à peine intelligibles, des images d'une discontinuité et d'une gratuité presque surréelles, comme ces notations à propos de Retz : « Il vit à Saragosse un prêtre qui se promenait seul, parce qu'il avait enterré son dernier paroissien pestiféré. A Valence, les orangers formaient les palissades des grands chemins. Retz respirait l'air qu'avait respiré Vanozzia. Embarqué pour l'Italie, à Maïorque, le vice-roi le reçut : il entendit des filles pieuses à la grille d'un couvent, troupe de longues cigognes blanches qui chantaient. »

Amour de la vie, aspiration au néant. Ce ne sont pas là, comme chez certains, les deux phases successives d'une existence, mais les deux faces d'une expérience unique, qui est peut-être l'expérience-clef du romantisme : fonder la plénitude de l'art sur le vide que creuse la blessure d'exister. Les dernières œuvres de Chateaubriand conduisent cette expérience à un point de perfection qui fait songer à Poussin — cité dans la *Vie de Rancé,* n'en doutons

pas, pour nous inviter à faire nous-mêmes le rapprochement : « Souvent les hommes de génie ont annoncé leur fin par des chefs-d'œuvre : c'est leur âme qui s'envole. »

CHAPITRE II

LAMARTINE

AU moment où Lamartine, âgé de trente ans, publie ses *Méditations poétiques* (1820) beaucoup de choses paraissent le rattacher au passé : sa famille, de petite noblesse terrienne, où la fidélité aux traditions de l'Ancien Régime s'allie à un mode de vie patriarcal et quasi paysan ; l'éducation que lui ont donnée une mère sensible, intelligente, profondément chrétienne, puis les Pères de la Foi de Belley ; ses études terminées, un noble désœuvrement, auquel le contraint le refus de servir l'usurpateur, et qui lui permet de s'imprégner, aux dépens de sa foi, de la philosophie et de la poésie du XVIII[e] siècle.

C'est cette poésie, celle des Voltaire, des Bertin, des Parny, qu'il imite dans les épîtres, les élégies, les fragments d'épopées ou de tragédies sur lesquels, jeune amateur bien doué, il se fait la main. Certains de ces essais figurent dans les *Méditations* et n'y font pas tache, car l'ensemble du recueil, où se déploie — avec modération, il est vrai — toute la gamme des tropes néo-classiques, ne révolutionne pas le langage poétique et ne renouvelle guère les thèmes mis à la mode à la fin du siècle précédent : souvenirs d'amours brisées, évocations mélancoliques de la

solitude, de l'automne, de la nature consolatrice, de la fuite du temps, de la mort.

Comment se fait-il, alors, que les contemporains aient éprouvé une telle impression de nouveauté en lisant ce livre si conforme, à bien des égards, à leur « horizon d'attente » ? Il est possible que la bonne réponse soit le jugement laconique de Talleyrand : « Il y a là un homme », c'est-à-dire une expérience vécue. Non pas tellement à cause du caractère autobiographique de certains poèmes. Lamartine, qui accentuera plus tard par ses commentaires cet aspect de son œuvre, a plutôt tendance à effacer, en 1820, la particularité des lieux et des personnes : le paysage de « L'Isolement » rassemble des éléments qu'on ne voit de nulle colline du Mâconnais, et les figures de femmes évoquées le sont d'une manière si vague que les érudits s'embarrassent souvent bien inutilement pour les identifier.

L'accent vécu des *Méditations,* que les contemporains étaient particulièrement aptes à percevoir, tient à ce qu'elles traduisent une quête — hésitante, douloureuse — où l'amour, la religion et le sentiment de vide, de vieillissement précoce né des circonstances historiques que nous avons mentionnées se mêlent de la façon la plus intime et la plus vraie. Certes, l'idéalisation de la femme aimée est un thème traditionnel. Mais pour Lamartine, qui a connu les tyrannies dégradantes de la chair (« jusqu'à vingt-sept ans, avouera-t-il à Victor Hugo, ma vie n'a été qu'un tissu de dévergondages »), qui a appris la mort de l'ouvrière napolitaine dont l'amour sincère avait éclairé son premier séjour en Italie, qui a suivi, avec Julie Charles, les étapes dramatiques de la transfiguration d'un banal adultère en attachement mystique par la maladie et la mort, cette idéalisation, qui fait de la femme aimée une Idée au sens platonicien, un fantôme, un ange, un intercesseur, est à la fois une postulation impérieuse de la sensibilité et une porte ouverte vers le salut.

De même la quête de la foi n'est pas seulement un thème sur lequel Lamartine s'attarde pour complaire au milieu « trône et autel » dont il escompte les suffrages — bien que ce calcul ne soit sans doute pas étranger à cette insistance. Mais le besoin de croire à l'union éternelle des âmes que la mort a séparées, la lutte avec la voix intérieure qui lui dit, en écho à celle de Byron, que Dieu se joue de lui, les hésitations au bord de la conversion, le sentiment de déchéance qu'il retire de sa liaison, exactement contemporaine, avec l'insatiable Léna de Larche, tout ce drame personnel consonne avec celui de toute une génération, celle-là même pour laquelle Lamennais a écrit l'*Essai sur l'indifférence.*

Cette riche expérience humaine qu'on perçoit à travers les *Méditations* n'en ferait cependant qu'un témoignage intéressant sur l'époque si elle ne donnait pas naissance à des images et à une musique. Comme tout grand poète, Lamartine prend possession de l'espace et du temps d'une manière qui n'appartient qu'à lui et il donne du monde extérieur une image dont tous les éléments traduisent les mouvements profonds d'une âme. Aspiration à une expansion indéfinie qui vaporise les contours, qui tamise les lumières et les sons de manière à faire évanouir l'être-là trop concret des objets et des personnes dans l'unité indistincte d'une impression spirituelle ; recherche symétrique d'un ancrage, d'un lieu où se souvenir, d'un vallon où « fixer [ses] pas », d'une saison où exprimer la quintessence, la dernière « goutte de miel » d'une vie ; jeux de reflets et d'échos par lesquels se consomme, comme dans « Ischia », « Chant d'Amour » et « Adieux à la mer », le mariage entre le ciel, la terre, la mer et l'âme humaine ; bercements de flots et de barques qui réunissent en une même expérience l'ouverture sur le monde et la protection d'un univers maternel : telles sont, dès les *Méditations,* quelques-unes des principales manifestations de l'être lamartinien, por-

tées, dans les meilleures pièces, par une musique du vers dont on n'avait pas entendu l'équivalent depuis Racine et La Fontaine, mais avec une sorte de continuité dans l'écoulement sonore et de fluidité dans le rythme qui font date dans l'histoire de la poésie française.

Les *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) frappent d'abord par la maturation et la diversification de cette qualité musicale. Jamais poète français, y compris Victor Hugo, n'avait déployé cette virtuosité rythmique, déjà perceptible dans « Les Préludes » des *Nouvelles Méditations* (1823), cette « sonate de poésie ». Et les combinaisons les plus diverses de rythmes et de strophes sont appelées par le mouvement de la pensée, par la tonalité de l'émotion, faisant affleurer, en un ruissellement continu, quoique sans cesse contrôlé, cette nappe profonde de poésie qui baigne la conscience du poète.

Sur le plan thématique, ces *Harmonies* sont tout d'abord des « harmonies de la nature », dans le sens où Bernardin de Saint-Pierre avait déjà employé le terme et où le courant nourri d'occultisme dont nous avons parlé l'avait enrichi. L'idée d'un accord des éléments entre eux et avec l'âme humaine, d'un langage des sons et des couleurs, d'une parole divine inscrite dans la matière y est partout présente et y donne naissance à une poésie cosmique qui annonce celle des *Contemplations.*

L'harmonie est aussi celle d'une existence apparemment comblée. Préservé des égarements de la chair par un mariage qui a été conclu pour cela même, père d'une petite fille, diplomate au brillant avenir en Italie, Lamartine fait entendre, dans les *Harmonies,* le chant d'une âme qui connaît le prix d'une paix chèrement conquise, qui se retrempe avec émotion dans les humbles réalités de son enfance (cf. « Milly ou la terre natale »), et qui trouve dans ce contact avec les racines de son être de quoi surmonter l'angoisse de vieillir. Pourtant, ce

qui fait surtout le prix de cette action de grâces, c'est de sentir ce bonheur fragile et combattu par des courants qui donnent à l'ensemble du recueil le frémissement d'un navire prêt à prendre le large. Si sa foi s'exprime spontanément et magnifiquement au contact de la nature, il ne cache pas les obstacles que dressent devant elle les expressions humaines de la religion : intolérance et appétit de puissance des chrétiens, dégénérescence de la parole de Dieu, que « l'imposture a ternie », et de l'Eglise, dont Lamartine envisage, dans l' « Hymne au Christ », l'écroulement comme possible. A quoi s'ajoute le retour lancinant du thème, si présent dans les *Méditations,* d'un Dieu cruel qui s'acharne contre sa créature, d'un Dieu inaccessible, qui se cache derrière des emblèmes toujours imparfaits. A la sérénité du cantique qui récapitule les conquêtes d'une existence et les splendeurs de la création se mêle l'inquiétude d'une âme en marche.

Cette marche, deux événements vont l'accélérer. Le premier est l'inauguration d'une carrière politique, dont le projet avait mûri dans les dernières années de la Restauration ; le second est la mort de sa fille Julia, survenue en 1832, au cours d'un voyage en Orient que le poète avait entrepris avec l'espoir de raffermir sa foi, et dont il rapporte la certitude que le Dieu auquel il faut croire n'est pas celui qui ressuscite les enfants, mais celui qui éclaire la raison et accompagne l'humanité dans son progrès.

La révolution de 1830 n'encourage pas seulement Lamartine à tenter une carrière politique. Elle lui donne l'occasion de s'essayer à une forme de poésie plus haute, plus capable, selon lui, de refléter toute l'envergure de son esprit que la poésie lyrique. Dans la « Réponse à Némésis » (1831), il revendique son droit à mêler sa voix à celle des chantres de la liberté ; dans l' « Ode sur les révolutions » (1832), il se définit comme un partisan résolu du progrès humain, et il explique, dans *Les Destinées de la*

poésie (1834), ce que doit être une poésie conforme aux nécessités de l'heure : à la fois « philosophique, religieuse, politique, sociale », et « intime surtout, méditative, grave », capable enfin de toucher le cœur du peuple et de parler à des âmes simples. Or un projet, né dans une sorte d'illumination en 1821, lui fournissait un cadre adapté à ses ambitions : il s'agissait d'une immense épopée retraçant les destinées de l'humanité, incarnées en quelques-uns de ses membres. Son adhésion à une idéologie catholique et conservatrice ne lui avait pas permis de le développer avec une audace suffisante, mais son évolution vers des vues progressistes lui permettait désormais de lui donner un sens nouveau et conforme aux besoins du moment. C'est dans *Jocelyn* (1836) et dans *La Chute d'un ange* (1838) qu'il tenta de le réaliser.

En fait, l'idée de faire du héros de *Jocelyn* une des réincarnations de l'ange déchu représentant les étapes successives de l'évolution de l'humanité ne s'était pas présentée immédiatement à Lamartine. Son intention première était d'écrire un « poemetto », un « journal du curé », inspiré par l'existence résignée de son ami l'abbé Dumont, curé de Milly. De là l'importance, dans *Jocelyn,* d'une poésie intimiste, où les réalités familières pèsent d'un grand poids. Le style descriptif et pédestre, parfois proche de celui de Delille, dans lequel elles sont évoquées en rendent la saveur difficilement perceptible pour le lecteur moderne, mais on y devine, dans les meilleurs moments, une tendresse subtile, une proximité de terrien avec les animaux et les choses, une nostalgie de l'enracinement et du refuge répondant aux sollicitations les plus profondes de l'inconscient lamartinien.

Il n'en était, bien entendu, que plus difficile d'intégrer cette idylle champêtre dans un projet épique où devait passer le souffle de l'histoire. Celui-ci est représenté par les bouleversements

qu'apporte dans la vie du héros, séminariste sans vraie vocation, la tourmente révolutionnaire : vie cachée de proscrit, rencontre de l'amour, obligation d'accepter secrètement l'ordination pour assurer la continuité de l'Eglise. En renonçant à l'amour humain pour accomplir, comme curé d'une paroisse perdue, une tâche civilisatrice, Jocelyn illustrait le thème que Lamartine avait choisi pour son grand poème épique : la spiritualisation progressive de l'humanité par la souffrance et par l'application d'une morale évangélique débarrassée de toute allégeance trop précise au dogme chrétien. Mais l'auteur, dans son désir de conquérir les suffrages populaires, éprouva le besoin de dramatiser son intrigue en recourant aux procédés du romanesque le plus conventionnel. La jeune fille que rencontre le séminariste est déguisée en garçon, et il vit plusieurs mois avec elle sans soupçonner son véritable sexe ; l'ordination est imposée au jeune homme par l'évêque dans une scène d'un pathétique éloigné de toute vraisemblance. La part faite au hasard souligne ainsi la passivité du personnage dans un sens parfaitement contraire au génie de l'épopée. Victime d'un véritable viol moral et prêtre malgré lui, Jocelyn n'est pas le héros du sacrifice volontaire, mais de la fidélité résignée. Ses dispositions sont le reflet de l'état d'âme de Lamartine à son retour d'Orient : une douleur infinie et une acceptation sans amour.

La Chute d'un ange, qui nous ramène à la première incarnation de celui-ci et aux circonstances de sa chute, ne souffre pas du même mélange entre épopée et intimisme. Face aux malheurs qui se sont abattus sur lui et les siens, Cédar, l'ange puni pour avoir aimé une femme, fait éclater l'imprécation que Lamartine sent périodiquement monter du fond de son être, et meurt d'une mort grandiose, au milieu du bûcher qu'il a lui-même allumé. Batailles, rapts, chasses à l'homme, tortures dans une extraordinaire cité concentrationnaire, poursuites, ascensions, éva-

sion dans un navire aérien se succèdent sans discontinuer. Il y a là les éléments d'un bon roman d'aventures et une magnification de l'effort humain qui ramènent l'épopée à ses origines premières. Des paysages d'une beauté primitive et un enseignement philosophique communiqué, dans la « Huitième Vision », par une suite de vers gnomiques d'une grande plénitude, pourraient donner à cette action un cadre digne d'elle. Pourraient seulement... car les incorrections et les platitudes, fruit d'un travail trop rapide, ainsi que les facilités d'une écriture néo-classique fâcheusement propice au remplissage, font de la lecture de ces huit mille vers une tâche que peu de nos contemporains auront le courage d'entreprendre, même sur la promesse de trouvailles peu banales.

L'insuccès total de *La Chute d'un ange* et les contraintes croissantes de la vie politique ont amené Lamartine à abandonner la poésie, volontairement et de façon à peu près définitive, après les *Recueillements* (1839), qui n'apportent, à vrai dire, rien de fondamentalement nouveau à son œuvre. Seuls les lecteurs du *Cours familier de littérature* purent constater, en y trouvant « Le Désert » et « La Vigne et la maison », à quel point la source de poésie qui avait envahi la littérature française le jour où furent publiées les *Méditations* était restée intacte.

En revanche, son œuvre en prose se développa avec une grande abondance, surtout après son renoncement à la vie publique en 1849, et cela pour deux raisons complémentaires : le désir d'être lu par le peuple et le besoin de faire face à un accroissement catastrophique de ses dettes.

Le caractère de littérature alimentaire, déjà fort sensible dans l'*Histoire des Girondins,* entache beaucoup plus gravement ces « travaux forcés littéraires » (l'expression est de Lamartine lui-même) que furent ses *Histoires* de la Turquie et de la Russie (1854-1855) ou sa *Vie des grands hommes* (1855-

1856). Mais le souci d'atteindre un vaste public populaire n'eut pas seulement des inconvénients. Convaincu d'avoir une œuvre d'éducation et de moralisation à poursuivre et désireux de renouer le dialogue avec le prolétariat que l'échec de la seconde République a interrompu, Lamartine adopte, dans *Le Conseiller du peuple* (1849-1851), dans *Le Civilisateur* (1852-1854), dans le *Cours familier de littérature* surtout (1856-1869), un ton qui lui permet d'aborder (avec un bonheur à vrai dire très inégal) les sujets les plus divers. Sa spontanéité, son manque d'apprêt, sa confiance dans le lecteur ont beaucoup de charme, soit qu'il l'entretienne de ses découvertes littéraires (qui peuvent être aussi bien Homère que Mistral), soit qu'il lui fasse les confidences que ne peuvent plus recevoir ses amis disparus.

C'est aussi au public populaire que Lamartine pense en écrivant le récit plus que romancé de ses amours avec Antoniella (*Graziella,* publié d'abord dans *Les Confidences* en 1849), et avec Julie Charles (*Raphaël,* 1849), ainsi que ces histoires édifiantes de servante au grand cœur (*Geneviève,* 1850) et d'ouvrier philosophe (*Le Tailleur de pierres de Saint-Point,* 1851) par lesquelles il s'efforce de rivaliser avec les romans rustiques de George Sand. Si leur valeur romanesque reste mince, les passages n'y sont pas rares où le brusque surgissement d'un « temps retrouvé » donne à cette prose quelque chose de l'éclat douloureux et nostalgique dans lequel baigne le dernier poème de Lamartine :

> Toi qui fis la mémoire, est-ce pour qu'on [oublie ?...
> Non, c'est pour rendre au temps à la fin tous [ses jours,
> Pour faire confluer, là-bas, en un seul cours,
> Le passé, l'avenir, ces deux moitiés de vie.
>
> (*La Vigne et la maison*)

CHAPITRE III

VIGNY

LES circonstances historiques et familiales ont pesé d'un grand poids dans l'élaboration de la pensée de Vigny. Toute une thématique doloriste, insistant sur la poésie de l'échec et sur la grandeur de la souffrance imméritée, a ses racines dans les malheurs subis par les siens, dans l'isolement, durant la Révolution et l'Empire, d'une famille de noblesse nettement plus ancienne que celle de Lamartine, mais moins bien pourvue en terres et en argent. Isolement d'autant plus durement ressenti par l'enfant que, né en 1797, il fait ses études à Paris dans le bruit des victoires de l'Empereur et ne reste pas plus insensible que ses condisciples à l'éblouissement de la gloire des armes.

En outre, seul survivant de quatre garçons, il est entouré par une mère énergique d'une affection envahissante, qui le sépare des camarades de son âge et fait peser sur lui la menace perpétuelle d'une désapprobation entraînant le retrait de son amour. Lorsqu'il est incorporé en 1814, comme sous-lieutenant, dans les Gardes rouges de la Maison du roi, elle rédige pour lui une liste de conseils moraux et lui donne un exemplaire de l'*Imitation* avec cette dédicace inquiétante : « A Alfred, son unique amie. » Durant toute sa vie, Vigny éprouvera un intense besoin de protection, le sentiment de vivre dans le

monde comme dans un désert, exposé à toutes sortes d'agressions et de souillures, en même temps qu'un profond ressentiment contre l'autorité, dont il a intériorisé l'image en celle d'un juge qui fouille sa conscience et lui interdit le bonheur. De là, dans son œuvre, cette multitude de figures de tyrans, qui s'appelleront le Père Joseph, Robespierre, Napoléon, le Lord-Maire, Dieu, la foule, la Nature, et, dans sa vie, tous les éléments d'une névrose d'abandon, de persécution et d'échec, que renforcent sa nature chétive, ses allures féminines, et les succès littéraires de ses rivaux immédiats, Victor Hugo et Lamartine. Mais son besoin de protection empêche ce ressentiment d'aller jusqu'à la révolte active. Les pouvoirs politiques, quels qu'ils soient, trouveront toujours en lui un soutien parfois distant et résigné, mais toujours sincère, du moment que l'ordre public lui paraîtra garanti.

Pour lutter contre cet esseulement et cette défiance de ses semblables, Vigny se construit un univers intérieur où il trouve la force, la sécurité, la tendresse, la présence au monde et l'influence sur l'avenir que l'expérience de la vie paraît lui refuser. Quelques grandes images en exprimeront la richesse et la fécondité : sphère de cristal, au centre de laquelle rayonne, protégée de toute contamination du monde extérieur, la pensée du poète ; diamant où se cristallise, avec une dureté et une pureté qui le rendent inaltérable, la totalité de son expérience, coextensive à celle de toute l'humanité ; perle sur laquelle se sont déposées à jamais, avec leurs nuances les plus fugitives, toutes les irisations de la vie. Mais cette puissante conception de la poésie ne se dégage que progressivement d'une œuvre où se peignent tout d'abord, en des couleurs héritées du XVIII^e siècle, le rêve d'un paradis qui concilie la pureté des sentiments et des lignes avec une sensualité omniprésente, et la hantise d'un enfer qui

résume toutes les menaces et toutes les violences d'un monde impitoyable.

On est surtout frappé, en lisant le premier recueil de Vigny, les *Poèmes* de 1822, par la manière dont la découverte de l'œuvre de Chénier lui permet de donner forme, non sans mièvrerie, à son idéal d'une beauté souple et fragile, et d'extérioriser cette sensualité fortement réprimée par l'éducation maternelle. Il y a pourtant dans certains de ces poèmes une note beaucoup plus virile, qui se confirme dans les *Poèmes antiques et modernes* de 1826 et dans l'édition des *Poèmes* de 1829. « Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, écrit Vigny dans la préface de ce dernier recueil, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles presque toujours une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique. » Il y a là, illustrée dès 1822 par des poèmes comme « La Prison » et « La Fille de Jephté », une conception du symbole qui ne variera pas, pour l'essentiel, durant toute la carrière de Vigny. Il ne s'agit pas, comme chez la plupart des romantiques, de tracer un trait d'union entre l'univers de l'homme et un univers transcendant, mais de refléter, dans une figure, un geste ou une aventure appartenant à la sphère humaine, une portion plus ou moins vaste de cette même sphère. « Moïse » illustre la solitude de l'homme de génie, « La Mort du loup » la résignation stoïque en face de la souffrance et de la mort. Même lorsque le titre du poème renvoie à un objet matériel, comme « La Flûte » ou « La Maison du berger », cet objet n'a de sens que par l'action humaine qui s'y inscrit. Ce qui régit la relation entre le symbolisant et le symbolisé n'est donc pas une participation de nature mystique, mais une illustration de nature rationnelle.

La philosophie qui s'exprime à travers ces symboles dans les poèmes antérieurs à 1830 se résume, pour l'essentiel, en une protestation contre la fini-

tude et le malheur de la créature humaine qui doit beaucoup à Byron. Le captif au masque de fer de « La Prison », la jeune fille innocente de « La Fille de Jephté », les deux bergers au cœur pur du « Déluge » sont non seulement des victimes qui clament l'injustice de leur sort, mais encore des accusateurs qui désignent ouvertement le responsable de leur infortune, ce « Dieu de vengeance », auquel Jephté doit immoler sa fille comme rançon de sa victoire. Plus profonde encore est la déréliction de l'homme de génie : séparé des siens par sa supériorité même, Moïse se verra interdire l'entrée dans la terre promise.

Malgré leurs formes surannées, leurs fausses élégances et leurs maladresses, les *Poèmes antiques et modernes* traduisent avec vigueur la situation paradoxale de Vigny. S'identifiant par tradition et par sens de l'honneur à la noblesse, il ne peut partager les valeurs qu'elle défend dans le présent ni sur le plan politique ni sur le plan religieux : la royauté est incapable de reconnaître ses sacrifices (cf. « Le Trappiste »), et le Dieu qu'elle révère choisit mystérieusement ses victimes parmi les meilleurs des hommes.

Ces contradictions et ces incertitudes prennent un relief particulier dans *Eloa* (1824). Vigny avait d'abord commencé à écrire, sur la même donnée (un ange séduit par Satan et condamné à partager son malheur), un *Satan* où il avait développé surtout les arguments très byroniens par lesquels le démon justifiait sa révolte : la création, c'est-à-dire l'acte même de joindre la matière à l'esprit, rendue responsable de la souffrance, de l'ignorance et de la fragilité humaine ; le monde passionnel représenté comme un refuge où l'homme cherche l'oubli et la consolation de son malheur d'exister. Mais ces pensées étaient trop incompatibles avec l'idéologie à laquelle Vigny faisait encore profession d'adhérer pour qu'il osât les publier. En outre, à mesure que se

dessinait la figure d'Eloa, l'ange de la pitié, il se sentait porté à accentuer sa situation de victime (et aussi, hélas ! à prodiguer autour d'elle les couleurs sirupeuses où il avait la faiblesse de se complaire). D'où la conclusion assez conformiste et équivoque du poème : cédant aux séductions de Satan, Eloa est entraînée dans sa chute. Cette catastrophe met en évidence un autre thème, issu des situations conflictuelles où la conscience du poète se débat : la présence, dans l'amour sexuel, d'un fond de violence et de culpabilité qui en rendent l'approche redoutable. Mais, ne pouvant s'en tenir à ce dénouement, Vigny travaillera toute sa vie au projet d'un *Satan sauvé,* où le dévouement de l'ange devait attendrir le cœur du révolté et provoquer la remontée de celui-ci vers la lumière.

Son désenchantement précoce et le manichéisme moral par lequel il le justifie, il les exprime également, à la même époque, dans un roman historique, *Cinq-Mars* (1826). Les déformations qu'il y inflige à l'histoire, les noirceurs qu'il accumule dans la personne de Richelieu et du Père Joseph, les pièges mélodramatiques dont il entoure ses héros expriment le désarroi d'une aristocratie qui voit ses valeurs chevaleresques sacrifiées à la raison d'Etat, qui désespère d'un avenir pris en main par les politiciens sans scrupules, et qui projette dans une féodalité mythique l'image d'un monde où l'honneur et le bonheur se donnaient la main.

La révolution de 1830 ne fait qu'apporter à Vigny des raisons supplémentaires de se fortifier dans son attitude de retrait. Le personnage du Docteur Noir, qui apparaît dans son œuvre à partir de 1832, incarne, dans son dialogue avec l'idéaliste Stello, cette voix intérieure qui tente de le soustraire à la fois aux craintes enfantines issues d'une surestimation de l'autorité et aux déceptions provenant d'une confiance naïve dans ses rêves de croyant, d'amant ou de poète. A l'abri de cette ceinture protectrice,

qui l'aide à tirer enseignement de ses déceptions publiques et privées, Vigny s'achemine ainsi vers l'élaboration d'une sagesse qu'il enferme dans le cristal inaltérable du symbole et qui transmue les richesses fragiles de son univers intérieur en une Pensée offerte à tous et capable de traverser les siècles. Ce cheminement difficile et contrarié vers les sommets où règne l'Esprit pur s'inscrit à la fois dans des œuvres en prose, dont deux, *Stello* (1832) et *Servitude et Grandeur militaires* (1835), ont été publiées, et dont d'autres, *Daphné, L'Almeh, Les Français au Canada,* sont restées à l'état d'ébauches ou de projets, dans un drame, *Chatterton* (1835), dans des poèmes qui sont publiés par la *Revue des Deux Mondes* à partir de 1843 et ne paraîtront en recueil qu'après la mort de Vigny sous le titre *Les Destinées* (1864), enfin dans un journal, généralement appelé *Journal d'un poète,* d'après le titre que lui avait donné son premier éditeur, Louis Ratisbonne. Comme ces œuvres manifestent des préoccupations identiques, nous essaierons de les embrasser d'un coup d'œil d'ensemble.

Parmi les illusions et les tentations contre lesquelles Vigny éprouve le besoin de se prémunir, celles qui tiennent à la politique sont assurément les moins redoutables. Profondément sceptique aussi bien à l'égard de l'idée monarchique, qui lui paraît dépassée, qu'à l'égard d'un régime fondé sur l'élection, dont il n'attend que corruption et médiocrité, il oppose, dans « La Maison du berger » et « Les Oracles », la parole éphémère, sophistiquée et autodestructrice du politicien à ce « cristal, rempart des grandes âmes », qu'est la parole du poète et du penseur, destinée à illuminer « les pas lents et tardifs de l'humaine raison ». C'est dire que « l'épopée de la désillusion », dont *Stello* et *Servitude et Grandeur militaires* constituent les deux volets, n'est qu'une étape provisoire, un traitement de choc destiné à la fois à dénoncer les vains remèdes contre le malheur

des temps et à exalter les valeurs que l'échec lui-même ne laisse pas de nourrir. Parmi celles-ci, l'Honneur, propre éminemment à la condition du soldat, que les régimes modernes condamnent à exécuter passivement des actions odieuses ou inutilement dangereuses, représente la seule religion encore respectable, « une Religion mâle, sans symbole et sans images, sans dogme et sans cérémonies ». Seuls les fidèles de cette religion, capables de se dévouer sans attendre aucune récompense, comme la princesse polonaise de « Wanda », sont capables de résister efficacement aux fatalités politiques, dont le poète, attentif « au premier rayon blanc qui précède l'aurore », entrevoit dans un très lointain avenir la possible défaite.

Les pièges et les illusions de l'amour représentent un danger autrement proche de l'existence quotidienne de Vigny. Ayant aimé pendant sept ans, d'un amour violent et d'ailleurs partagé, la femme la moins faite pour s'accorder avec sa nature contemplative, l'actrice Marie Dorval, Vigny a eu l'impression d'être victime d'une trahison perpétuelle non seulement de sa propre personne, mais de tout ce que l'Homme demande à l'amour, c'est-à-dire l'assouvissement d'un rêve de repos, de douceur et de protection qui a son origine dans les caresses maternelles. « La Colère de Samson », ébauchée immédiatement après leur rupture, qui eut lieu en septembre 1838, transforme en une guerre des sexes l'écroulement de ce rêve narcissique, et Vigny évitera désormais de demander à ses nombreuses conquêtes féminines la compréhension totale dont Marie Dorval n'a pas su le combler. Mais « La Maison du berger » prouve qu'il n'a pas cessé de considérer la femme comme un miroir et un refuge. Refuge qui, paradoxalement, « vibre et résonne au cri de l'opprimé » et arme le bras de l'homme contre l'injustice, miroir qui ne reflète pas seulement le regard de l'amant, mais la création tout entière,

animée, purifiée et spiritualisée par l'être fragile et menacé en qui elle se répercute :

> Eva, j'aimerai tout dans les choses créées,
> Je les contemplerai dans ton regard rêveur
> Qui partout répandra ses flammes colorées,
> Son repos gracieux, sa magique saveur...

Mais c'est contre les illusions de l'espérance elle-même, sous son aspect le plus radical, c'est-à-dire sous son aspect religieux, que Vigny a mené le combat le plus dur. Il y a apporté toute l'inquiétude d'une âme en qui le désir de croire survécut longtemps à la perte de la foi, et tous les scrupules d'un esprit qui ne devait jamais se résigner à donner des armes au matérialisme athée. Chaque fois que le désir de croire a failli l'emporter — à la veille de 1830, lorsqu'il projette d'écrire des *Elévations* pour prendre l'âme « sur la terre et la déposer aux pieds de Dieu », et après la mort de sa mère, en 1837 —, il a eu l'impression que Dieu se dérobait, et cette fin de non-recevoir l'a rejeté plus brutalement vers une attitude stoïcienne, vers la dénonciation de l'espérance comme « la plus grande de nos folies », vers la méditation de l'image de la prison, où les hommes se trouvent enfermés « ignorant la faute et le procès » et ne disposant que de la puissance du travail pour oublier leur « ignorance éternelle ». Cet idéal d'impassibilité énergique et active, de résignation silencieuse et hautaine, il l'a magnifiquement exprimé, dès la fin de 1838, dans « La Mort du loup », et « La Colère de Samson » comme « La Maison du berger » montrent qu'il a décidé, à peu près à la même époque, de transférer sur la créature (hélas ! parfois indigne de cette confiance) toutes les puissances d'amour auxquelles Dieu ne peut désormais plus prétendre.

Mais l'attitude athée (ou plutôt anti-théiste) que Vigny adopte ne diminue en rien son besoin de certitude métaphysique. Ce que le Christ du « Mont des Oliviers » demande à Dieu, c'est de lui permettre d'achever sa mission en dissipant les doutes qui, non résolus, permettront les pires falsifications de sa doctrine, et tout se passe comme si Dieu, sommé de répondre, refusait la dernière chance de se révéler comme un Dieu ami des hommes. En outre, Vigny éprouve fortement le souci de ne pas tarir, en détruisant les symboles religieux, les réserves d'enthousiasme, de ferveur et de désintéressement qu'ils ont ouverts à l'humanité à un moment de son histoire. C'est là tout le sujet de *Daphné,* dont il atténue ou accentue le caractère anti-chrétien selon que la menace du socialisme matérialiste lui paraît se rapprocher ou s'éloigner. Ce qui importe avant tout, c'est d'enfermer les vérités utiles pour l'avenir, loin des regards du vulgaire, dans des symboles poétiques qui ne risquent pas, comme les symboles religieux, d'être l'objet d'une idolâtrie.

C'est à travers ces symboles qu'il communique, tel le capitaine de « La Bouteille à la mer », son ultime message, auquel il donne un nom : atticisme. « L'atticisme est l'amour de toute beauté. » Mais la beauté ne se sépare pas, pour Vigny, de la justesse de la pensée et de la dignité morale. Cette dignité implique que l'homme connaisse ses limites, et ne les attribue pas, comme le montre l'apologue de « La Flûte », à l'infirmité de son vouloir, mais au mariage contre nature entre matière et esprit auquel il a été injustement condamné. Contre un christianisme qui accepte ce mariage et rejette la culpabilité sur l'homme, aggravant ainsi le poids des antiques Destinées, un seul salut : prendre le parti de l' « Esprit pur ». Participer aux luttes politiques, céder aux mirages de l'amour humain, accepter l'esclavage

religieux, autant de trahisons de ce culte de l'Esprit, dont Vigny, six mois avant sa mort, oppose sereinement l'inépuisable fécondité à la vaine noblesse qui faisait l'orgueil de ses ancêtres.

CHAPITRE IV

MUSSET

IL a été longtemps admiré pour les raisons mêmes qui expliquent la désaffection de nos contemporains envers une grande partie de son œuvre : la sagesse de son imagination, qui fuit l'étrangeté et demeure peu sensible au mystère du monde, les tendances classiques de sa poétique, une fois dépassées les incartades du romantisme flamboyant, son refus de se mêler aux luttes politiques et de jouer les prophètes ou les conducteurs de peuples.

Impossible, cependant, de lui refuser le titre d' « enfant du siècle » dont il s'est décoré. Certes, il n'a pas connu les rigueurs de la lutte pour la vie, ni les difficultés d'adaptation aux temps nouveaux qui ont éprouvé un certain nombre de ses aînés. D'une famille juste assez aristocratique pour qu'il fasse bonne figure au Jockey Club, mais dont le train de vie et les idées s'accommodent facilement du régime du Roi-citoyen, il a pu, après d'assez brillantes études, embrasser la carrière littéraire sans rencontrer de la part de son père, fin lettré et éditeur des œuvres de Rousseau, autre chose qu'une opposition de principe. Avec cela, des débuts aussi précoces que prometteurs dans le monde des lettres. Introduit à dix-neuf ans dans l'entourage de Victor Hugo par

son condisciple Paul Foucher, beau-frère du poète, il adopte avec une déconcertante facilité les tours de main et les audaces de versification qui y sont à l'honneur, ainsi que l'exotisme de convention, la vigueur descriptive, le goût pour les sombres histoires de passion et de vengeance qui paraissent, dans la France de cette époque, inséparables de la notion de romantisme. Les *Contes d'Espagne et d'Italie,* qui paraissent en 1830 avec un succès honorable, portent la marque de cette aisance et de cette audace conquérante.

Pourtant, cet adolescent plein de promesses porte en lui une secrète fêlure, dont les effets se manifesteront dix ans plus tard dans les vers déchirants de *Tristesse* ou dans les aveux désespérés du *Poète déchu* et frapperont tous ceux qui l'abordent pour la première fois à cette époque. Charles de Moüy remarque chez lui « une mélancolie pénible, je ne sais quoi de maladif, de sombre, de fatigué... quelque chose aussi du désespoir du naufragé ». « Un spectre plutôt qu'un homme [...], une ruine prématurée », note de son côté Céleste Mogador, qui le rencontre en 1841 dans une maison close où elle est pensionnaire. Les circonstances apparemment favorables que nous avons évoquées ont joué, en fait, dans un sens funeste. La multiplicité de ses dons, la plasticité de son génie sont l'envers d'une profonde incertitude sur son identité véritable. Incertitude aggravée, comme le souligne sans ambiguïté la *Confession d'un enfant du siècle,* par la situation politique d'une société qui ne présente à ses rêves de gloire, de liberté et d'accomplissement humain qu'un monde de faux-semblants et de fantômes, et qui ne lui offre aucun *projet* lui permettant de se définir. « Je serai un homme, mais non une espèce d'homme particulière », écrit-il à son frère Paul.

Son appartenance à l'aristocratie devient ainsi, même sur le plan littéraire, la justification d'un refus

de l'engagement qu'il proclame insolemment dès juillet 1830 dans *Les Secrètes Pensées de Raphaël, gentilhomme français.* A cette déclaration de neutralité, où l'évocation d'une tradition française faite de douceur et d'harmonie s'allie à la nostalgie d'une existence vouée au culte de la beauté et du plaisir, « Les Vœux stériles » (octobre 1830) ajoutent le sentiment de frustration et d'exil d'un homme en qui les journées de Juillet ont confirmé à la fois l'humiliation de se découvrir impropre à l'action et la certitude que, dans le monde tel qu'il est, toute action est non seulement inutile, mais mauvaise :

Agis ! jette ta lyre ; au combat, au combat !
Ombre des temps passés, tu n'es pas de cet âge.
Entend-on le nocher chanter pendant l'orage ?
A l'action ! au mal !...

Ce mal, à la fois externe et interne, il lui reste la ressource de le dénoncer, de le faire éclater en le poussant, pour son propre compte, jusqu'à ses dernières conséquences :

Si loin que la haine
De cette destinée aveugle et sans pudeur
Ira, j'y veux aller. — J'aurai du moins le cœur
De la mener si bas que la honte l'en prenne.

Il y a là une politique du pire qui donne sans doute son véritable sens à cette expérience mal définie et omniprésente dans son existence que Musset appelle la débauche. Celle-ci — quand on a fait la part de la faiblesse de caractère, de l'entraînement des amis et des déceptions amoureuses, qu'il invoque souvent comme excuses — se présente chez lui comme répondant à un appétit de connaissance, comme le seul moyen dont il dispose pour appréhender la vérité : « Ils fouillent le monde comme les espions de Dieu, leurs pensées s'aiguisent en flèches et il leur naît un

lynx dans les entrailles », écrit-il de ses pareils dans la *Confession.* Connaissance du monde, mais aussi et surtout connaissance de soi, atteinte par un perpétuel dépassement à rebours qui constitue, dans ce monde où il n'est pas possible d'assumer son identité, la seule forme de destin personnel.

Cette expérience du vide, qui ne permet pas à l'homme d'autre accomplissement qu'une sorte de suicide moral, est intimement liée, d'un lien d'engendrement réciproque, à une image de l'amour, seule capable de combler ce vide, mais chargée d'un tel absolu qu'elle n'a aucune chance de se réaliser dans cette vie. Tout le monde sent que le Cœlio et l'Octave des *Caprices de Marianne,* l'amoureux et le libertin, représentent l'un et l'autre Musset, mais il faut bien comprendre qu'il ne s'agit pas de deux tendances antagonistes de sa nature. Comme les deux postulations simultanées de Baudelaire vers Dieu et vers Satan, ce sont là les deux faces d'une même expérience. Expérience profondément marquée de masochisme, comme le montre l'histoire de la liaison de Musset avec George Sand, où les « torts » des deux amants apparaissent moins déterminants — du moins du côté de Musset — que la recherche inconsciente de l'échec et de la souffrance.

La plupart des œuvres composées entre « Les Vœux stériles » et le drame de Venise contiennent en effet le pressentiment ou la préfiguration de ce qui va se passer dans cet hiver de 1833-1834. Quelles que soient leurs différences individuelles, les héros que Musset invente durant cette période, le Don Juan de *Namouna,* le Franck de *La Coupe et les Lèvres,* l'Octave des *Caprices de Marianne,* Rolla, Fantasio ont tous en commun une incapacité d'être heureux qui provient moins d'une expérience décevante de la vie que d'un appétit d'absolu que la vie ne saurait satisfaire. Ce qui fait le malheur de ces héros, c'est que, tout en ayant trop bien profité de la

leçon de ces « analyseurs », de ces « persévérants sophistes » qui ont dépeuplé le ciel et stérilisé l'espérance humaine, tout en ayant intériorisé le « hideux sourire » de Voltaire, ils n'ont pas assimilé la sagesse désespérée de ces mauvais maîtres. Ils gardent au fond d'eux-mêmes le rêve d'un amour plus grand que la vie et ses bassesses — plus grand aussi, hélas, que les êtres qui pourraient l'incarner :

Aimer est le grand point, qu'importe la maîtresse ?
Qu'importe le flacon, pourvu qu'on ait l'ivresse ?
Faites-vous de ce monde un songe sans réveil.

Mais le réveil est d'autant plus inévitable que le flacon, comme le montre une jolie scène des *Caprices de Marianne*, prétend à une existence autonome. Il est donc dans la nature de la femme et presque dans sa vocation de détruire le songe qui risque de la réduire à un pur reflet : *On ne badine pas avec l'amour, Les Caprices de Marianne, André del Sarto* et le *Roman par lettres* en apportent la preuve. Destruction d'autant plus inévitable que surgit un autre obstacle : la présence d'un passé qui ternit la pureté de l'amour au moment où il paraissait sur le point de se réaliser. Tantôt ce passé est intériorisé, il fait corps avec le personnage, qui se découvre à cause de lui incapable d'aimer (Rolla, Octave, Fantasio, le héros du *Roman par lettres*), tantôt il prend la figure d'un tiers : c'est la courtisane Belcolor, qui poignarde la pure Deidamia au moment où Franck s'apprête à célébrer ses noces avec elle ; c'est Rosette, dont la mort sépare Perdican et Camille au moment où ils ont pris conscience de leur amour.

On ne peut qu'admirer la manière dont tous ces éléments entrent en jeu dans la liaison entre Musset et George Sand. L'échec, inscrit, pour ainsi dire, dans le choix réciproque des partenaires, dans l'incompatibilité de leurs rythmes de vie et de leurs

conceptions de l'existence, y est transformé par Musset à la fois en une source d'auto-accusation et en un moyen de faire remonter son amour dans les contrées du rêve, d'où la vie quotidienne l'avait délogé, tandis que la souffrance et le souvenir opèrent le miracle que l'union des cœurs et des corps avait été impuissante à produire : l'unification de son être autour d'une image positive, l'ouverture de cette source de larmes qui lui donne la certitude de pouvoir faire parler son cœur et d'accéder par là même à une poésie authentique.

De cette récupération de soi-même dans la culpabilité et la souffrance purificatrice les *Nuits* nous offrent le reflet stylisé. Reflet stylisé et d'une portée qui dépasse de loin l'anecdote personnelle, car la courbe qu'elles dessinent, de la douleur prostrée (« Nuit de mai ») à la résignation et au pardon (« Nuit d'octobre »), en passant par l'angoisse de la solitude (« Nuit de décembre ») et l'exaltation d'un vouloir-vivre imprudent (« Nuit d'août »), ne correspond que de très loin au rythme de l'existence de Musset en ces années 1835-1837, où le retour aux distractions mondaines, de nouvelles intrigues sentimentales, notamment avec M^me^ Jaubert et Aimée d'Alton, enfin une production littéraire assez intense et souvent fort légère (*Le Chandelier* en 1835, *Il ne faut jurer de rien* en 1836 ; *Un Caprice* et *Emmeline* en 1837) estompent le souvenir de George Sand (qui se mêle d'ailleurs dans les *Nuits* à celui d'autres femmes).

A ce parti pris de styliser et d'épurer son expérience, qui se manifeste par tout un jeu de symétries dans la structure des poèmes, correspond, sur le plan de la forme, un classicisme de plus en plus affirmé : répudiation de la rime riche et des audaces rythmiques, choix d'un cadre presque impersonnel, absence de toute évocation physique de la femme aimée. Musset saisit en outre toutes les occasions pour affirmer son goût d'une beauté simple, forte,

éternelle, telle que surent la favoriser la démocratie athénienne, l'Italie de la Renaissance et le siècle de Louis XIV. Il se lie de plus en plus avec Rachel, il exalte l'art viril de Molière (« Une soirée perdue »), il évoque avec attendrissement les grâces surannées de Versailles au XVIII^e siècle (« Trois marches de marbre rose »). De cette évolution de son esthétique résulte beaucoup d'harmonie et de limpidité dans les poèmes qui ont longtemps assuré sa survie, mais aussi un certain manque d'épaisseur, qui éloigne de lui une grande partie de nos contemporains, habitués à plus de concentration et de mystère. Aussi bien n'est-ce sans doute pas l'expression lyrique, mais le théâtre qui lui permet le mieux d'exprimer sa nature insaisissable et le perpétuel porte-à-faux qui fait le drame de sa vie, en créant un langage d'une originalité irréductible.

La forme théâtrale est en effet la plus propre à exprimer ce qu'ont de problématique les rapports interhumains et à suggérer leur dépendance par rapport à une réalité politique et sociale sur laquelle Musset n'aime pas s'exprimer de façon directe. Cela est évident pour *Lorenzaccio* (voir plus haut p. 240), mais même des pièces qui paraissent se dérouler dans un univers très éloigné de l'actualité portent témoignage d'un malaise et d'un rejet dont les racines sont à chercher dans les rapports complexes de Musset avec son siècle. Si *Fantasio* a une portée politique et sociale, ce n'est pas à cause de l'allusion assez ténue qu'on peut y trouver au mariage de la fille de Louis-Philippe avec le roi des Belges, c'est parce qu'au-delà de cette histoire de jeune fille sacrifiée à la raison d'Etat, il y a une démystification du *sérieux* dans lequel s'enveloppe la monarchie bourgeoise et du barrage qu'elle oppose à tout ce qu'il y a d'authentique dans l'être humain. A cet égard, les fantoches de Musset — Blazius, Bridaine et Dame Pluche dans *On ne badine pas avec l'amour*, Claudio et Tibia dans les *Caprices*, le prince de

Mantoue et son aide de camp dans *Fantasio* — ne sont pas les représentants intemporels de la sottise humaine, mais l'incarnation d'une société dont le paraître a absorbé l'être et dont la raideur, la gesticulation absurde et le manque de cœur viennent sans cesse contrarier les efforts des êtres jeunes qui ont choisi de jouer le jeu difficile de la vie et de l'amour.

Le caractère factice de cette société ne pouvait être mieux mis en lumière qu'en accentuant la théâtralité du théâtre — ce qui explique le succès de Musset à notre époque, où l'illusion scénique veut se donner pour illusion. De là l'importance du thème du masque ou du déguisement, qui se rencontre dans toutes les pièces que Musset a écrites entre 1830 et 1834. Dans un monde où tout est cérémonie, faux-semblant ou attitude apprise, les personnages authentiques sont obligés de porter un masque pour réaliser leurs desseins — ce qui a souvent pour résultat de faire tomber les masques derrière lesquels les autres s'abritent. Cela se vérifie aussi bien sur le registre tragique, où Lorenzo de Médicis se résout à endosser la défroque infâme de Lorenzaccio pour libérer sa patrie, que sur le registre comique, où le duc Laërte imagine toute une mise en scène pour amener ses filles trop romanesques à accepter le prétendant honnête et séduisant qu'il leur destine (*A quoi rêvent les jeunes filles*). C'est, de la même manière, en se déguisant en bouffon que Fantasio parvient à désarticuler les pantins qui menacent le bonheur de la princesse Elsbeth, De même encore Perdican, en imaginant la mise en scène de son rendez-vous avec Rosette, amène Camille à abandonner le personnage ascétique et désabusé avec lequel elle s'est identifiée.

Pourtant, ce traitement homéopathique ne réussit pas toujours à guérir la maladie du paraître contre lequel il est dirigé, et cela pour deux raisons. La première est que la prolifération du malentendu, de

l'occasion manquée et de la feinte, qui caractérise ce monde malade, dépasse parfois l'habileté du joueur et broie des êtres purs et sans détours, rendant par là impossible le bonheur de ceux qui se sont reconnus dans leur vérité après s'être forcés à déposer leurs masques : dans *Les Caprices de Marianne,* Cœlio meurt victime du stratagème qu'Octave a imaginé à son profit, de même que, dans *On ne badine pas avec l'amour,* Rosette tombe foudroyée lorsqu'elle s'aperçoit qu'elle n'a été que l'instrument du rapprochement entre Camille et Perdican. La seconde raison et la plus profonde est que le masque n'est pas seulement une tactique pour le héros mussettien, mais une tentation, une malédiction et une dimension fondamentale de la personnalité. On sait la place qu'occupe dans celle de Musset lui-même l'obsession du double, évoquée dans la « Nuit de décembre », et, à plusieurs reprises, dans *Lorenzaccio.* Quel que soit le diagnostic médical de ce phénomène d'autoscopie, il correspond certainement à un échec dans la constitution du *moi* et à un mécanisme d'autopunition, qui empêche Musset à la fois d'assumer et de rejeter hors de lui ses tendances mauvaises. « Deux esprits se sont emparés de moi, écrit-il à George Sand. Y en a-t-il réellement un bon et un mauvais ? Non, je ne le crois pas : celui qui t'effraie, le sceptique, le violent, le terrible, ne fait le mal que parce qu'il n'est pas maître de faire le bien, comme il l'entendrait. » A cette incertitude éthique se superpose une incertitude ontologique, admirablement évoquée par l'image du danseur de corde au début des *Caprices,* ou par le désir qu'a Fantasio de sortir de sa peau, d'être « ce monsieur qui passe », et par son refus farouche de « faire aucun métier », même celui de bouffon, qu'il aime plus que tout autre.

Mais le théâtre, qui permet à Musset de jouer avec ses masques, ne lui permet pas plus que la confidence lyrique de lutter contre cette dissociation qui

est à la fois la source et la limite de son génie. A mesure que l'alcoolisme opère en lui ses ravages et que baissent ses forces créatrices, il consacre son talent à des poésies légères, à des pièces où il développe, dans le cadre un peu étroit d'un proverbe à la manière de Carmontelle (*Il ne faut jurer de rien,* 1836 ; *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée,* 1845 ; *On ne saurait penser à tout,* 1849), d'une comédie de salon (*Louison,* 1849 ; *Bettine,* 1851) ou d'une intrigue un peu plus complexe (*Carmosine,* 1850) une délicate psychologie de l'amour de plus en plus teintée d'idéalisme. Il compose aussi des contes où sa désinvolture, son détachement de dandy, la limpidité incisive de son style tout imprégné des leçons du XVIII[e] siècle font encore parfois merveille (*Frédéric et Bernerette,* 1838 ; *Croisilles,* 1839 ; *Histoire d'un Merle blanc,* 1842 ; *La Mouche,* 1854). Mais ces jeux de l'esprit et du cœur, par lesquels il tente, parfois avec bonheur, de se survivre ne parviennent pas à faire taire en lui « l'instinct du malheur », auquel il fait allusion dans les derniers vers qu'il a écrits, et auquel nous devons les plus beaux témoignages de son génie :

> Plus je me débats contre ma misère,
> Plus s'éveille en moi l'instinct du malheur.
> Et, dès que je veux faire un pas sur terre,
> Je sens tout à coup s'arrêter mon cœur.

CHAPITRE V

STENDHAL

UNE introduction à la lecture de Stendhal devrait permettre d'embrasser d'un seul coup d'œil sa vie et son œuvre, ce qui est malheureusement impossible dans les limites d'un bref chapitre. Cela non seulement parce que la plupart des expériences vécues par le romancier se trouvent transposées dans ses romans : la rancœur contre le milieu étroit, provincial, traditionaliste, dans lequel il est né en 1783 ; la révolte contre un père maladroit, incompréhensif, et des éducateurs bornés ; l'enthousiasme pour la Révolution, que maudit sa famille, et pour l'épopée napoléonienne, à laquelle il participe à son rang d'administrateur ; la découverte de l'Italie, patrie de l'opéra, de la douceur de vivre, de la franchise dans l'expression des sentiments ; les plaisirs de la pensée analytique, à l'école des idéologues, et des conversations de salon, où son esprit brillant et caustique fait merveille ; ses aventures amoureuses avec M^me^ Daru, « Métilde » Dembowski, Clémentine Curial, Alberthe de Rubempré, Giulia Rinieri, qui lui font connaître plus souvent l'exaltation de l'attente frustrée et les tourments de la jalousie que les joies de la passion réciproque, mais qui le relancent sans cesse dans sa « chasse au bonheur »... Ce qui fait de lui un

cas à part, c'est surtout que l'interpénétration est si profonde entre sa quête du bonheur, son souci de se connaître et l'invention de personnages et d'histoires dans lesquels il se projette, se prolonge ou se rectifie, qu'un critique récent a pu proposer de considérer ce qu'on appelle l' « œuvre » de Stendhal comme « un texte fragmenté, morcelé, lacunaire, répétitif, et par ailleurs infini, ou pour le moins indéfini, mais dont aucune partie ne peut être séparée de l'ensemble » (Gérard Genette, *Figures II*).

S'il fallait assigner un principe moteur à cette totalité ouverte, c'est sans doute dans cette forme particulière de recherche de soi baptisée par Stendhal du nom d'*égotisme* qu'on aurait le plus de chances de le trouver. Ballotté durant toute son existence entre deux exigences contraires, celle du naturel, qui convient à son tempérament sentimental, mais risque, dans le monde tel qu'il est, de le mettre à la merci d'autrui, et celle de l'artifice, qui lui permet de narguer le regard des autres et de se récupérer derrière ses masques, mais ne lui donne jamais la satisfaction d'une coïncidence parfaite entre son être et son paraître, Stendhal ne trouve que dans l'écriture le moyen d'inscrire dans la réalité une trace qui ne soit pas une limite, en superposant la multiplicité de ses *moi* possibles à l'image aliénée de son *moi* réel. A cette conquête de soi par le langage, l'autobiographie, les ouvrages sur les beaux-arts et le roman concourent avec leurs ressources propres.

« Qu'ai-je donc été ? », « Quel homme suis-je ? » A ces questions qu'il se pose au début des *Souvenirs d'égotisme* (1832) et de la *Vie de Henry Brulard* (1836) Stendhal ne tente pas de répondre en donnant de sa vie une vue cohérente et majestueuse, comme Chateaubriand dans les *Mémoires d'outre-tombe,* mais en multipliant les coups de sonde, les confrontations entre le présent et le passé, les perspectives partielles, qui permettent non seule-

ment de faire jaillir à nouveau l'émotion dans sa fraîcheur, comme le fera le souvenir affectif chez Proust, mais de susciter, derrière l'image que Stendhal a donnée ou donne de lui-même, l'être pluridimensionnel que la mémoire et l'analyse permettent d'atteindre. Mais ses œuvres mêmes où prédomine la réflexion objective et apparemment détachée, mieux encore, celles où abondent les plagiats avérés jouent aussi leur rôle dans cet effort de toute sa vie pour se saisir dans sa vérité. Le traité *De l'Amour* (1822), où il démonte, avec les instruments de l'idéologue, les étapes de la passion, où il classe les différentes formes d'amour selon les pays ou les tempéraments, est en son principe une confidence voilée, où l'image de Métilde est partout présente, et où la tension vers l'objectivité (« Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité ») met en relief la qualité musicale des pages auxquelles l'émotion impose son rythme. Présent, Stendhal l'est encore, d'une autre manière, dans ses ouvrages sur les musiciens et les peintres, comme la *Vie de Rossini* (1823) ou l'*Histoire de la peinture en Italie* (1817), quelque nombreux qu'y soient les emprunts, car on y trouve partout, comme l'a montré J.-P. Richard, cette aspiration à unir la rigueur et la tendresse, la précision du trait et le flou atmosphérique, la clarté d'une signification et la continuité d'une démarche, qui commande son existence tout entière.

C'est dans le roman que l'égotisme stendhalien développe la plénitude de ses possibilités créatrices. Mais il importe de préciser dans quel sens. Dire que les héros de Stendhal représentent ses *moi* possibles est à la fois juste et insuffisant. Il ne s'agit pas seulement pour lui de se projeter, selon un mécanisme de compensation, dans des êtres pourvus de tout ce que la vie lui a refusé : beauté, réussite sociale ou amoureuse, richesse, mais de réaliser, grâce à eux, une expérimentation imaginaire, dont le

but dernier est toujours de manifester, face à des obstacles variés, l'exercice d'une liberté où le romancier réalise à la fois son essence d'écrivain et son essence d'homme.

De là les ressemblances et les différences entre les héros stendhaliens. Julien, Lucien, Fabrice se ressemblent moins par leurs « caractères », qui sont en fin de compte fort différents, que par la manière dont ils affrontent le problème qui est, pour Stendhal, le problème central de l'existence : comment valoir quelque chose, dans un monde dominé par la lâcheté et l'hypocrisie, comment mériter, par cette valeur même, l'amour d'un être qui méprise ou qui ignore le jugement du monde, comment être à la fois une grande âme et un homme heureux ? Dans *Le Rouge et le Noir,* ce sont les obstacles qui dominent, ceux-là même dont l'étroite existence grenobloise, les préjugés familiaux, le mépris des riches et des nobles ont donné l'expérience à Stendhal. D'où la tension perpétuelle de Julien Sorel — en dehors des rares moments où il se laisse aller à un bonheur d'enfant —, son hypocrisie défensive et offensive, ses calculs d'ambition.

Lucien Leuwen a reçu tout ce qui a manqué à Julien et à Stendhal lui-même : une mère aimante, un père compréhensif, et, au besoin, efficacement complice, une immense fortune, une éducation lui permettant de briller dans le monde avec aisance. Mais la multiplicité de ces dons du ciel, jointe à la platitude du moment historique (les lendemains de la révolution de 1830), ne fait que rendre plus angoissante l'interrogation stendhalienne par excellence : comment se prouver qu'on est quelqu'un ? L'amour de M^me^ de Chasteller pourrait être une réponse, mais une sombre machination les sépare. La réponse, d'ailleurs, laisse de côté la valeur sociale, le problème de la gloire et du pouvoir. C'est sur ce terrain que Lucien, dans la seconde partie, se mesure avec ses semblables. Le résultat est une sorte

de match nul : Lucien connaît l'humiliation, mais refuse l'abjection. Il triomphe de ses ennemis, mais grâce à son père. Les conditions de la recherche de soi étaient ici trop engagées dans la réalité historique et trop facilitées par la libéralité du romancier pour qu'une issue pût être trouvée. La troisième partie ne sera jamais écrite.

Stendhal a tiré les leçons de cet échec dans *La Chartreuse de Parme*. Le milieu où il fait vivre son héros est une Italie post-napoléonienne où les petitesses de la politique locale n'empêchent pas le déploiement de sentiments dignes de la Renaissance (aussi bien est-ce une chronique de cette époque qui donna le branle à son imagination). Fabrice est à la fois moins favorisé que Lucien (il a un père odieux et court, malgré ses hautes protections, des dangers bien plus graves) et pourvu de dons plus précieux que ceux dont son prédécesseur était comblé : l'insouciance, le don naturel de plaire, et surtout une indifférence au jugement d'autrui qui le met hors d'atteinte de la vanité, à laquelle Julien et Lucien étaient malgré tout obligés de payer leur tribut. Il bénéficie d'une sorte de perpétuel état de grâce, dont l'influence s'étend au roman tout entier. Les paysages et les visages y baignent dans ce flou atmosphérique, dans cette perspective aérienne qui enchante Stendhal dans la peinture du Corrège, parce qu'elle provoque un va-et-vient entre la réalité et le rêve. Les événements s'y succèdent, comme dans la musique de Cimarosa, de Pergolèse et de Mozart, avec une précipitation allègre qui n'exclut ni la continuité ni la mélancolie. La poésie qui en résulte ne donne pas seulement accès à l'univers de Stendhal, elle communique de toutes parts, comme l'a montré Gilbert Durand, avec les grands archétypes de l'imagination humaine : le héros sans père, l'amante nourricière, la prison enchantée, etc.

L'égotisme, appliqué au roman, y introduit des particularités techniques d'une grande conséquence.

S'identifiant sans cesse au héros ou aux protagonistes, Stendhal ne domine pas de haut sa création comme Balzac, avant tout soucieux de faire apparaître les grandes masses, de mettre en évidence les lignes de force, de tisser des rapports entre les multiples aspects de la réalité. Cela serait absolument contraire au sensualisme relativiste et analytique que Stendhal a hérité des idéologues. Dans toute vision synthétique il soupçonne la possibilité d'une imposture. « Nous sommes emprisonnés dans nos propres sensations », écrit-il. Et encore : « Les qualités réelles des objets n'existent pas et il n'y a de vrai que ce qui est senti. »

Il en résulte tout d'abord qu'il ne saurait, pour composer un roman, s'astreindre à respecter un plan préétabli, qui l'amènerait à trahir la vérité de l'*ici* et du *maintenant*, à cesser de vivre lui-même l'histoire à mesure qu'il la raconte. Il travaille au jour le jour, s'appuyant sur ce qu'il vient d'écrire pour aller plus loin, puisant dans la lecture du dernier chapitre terminé l'élan nécessaire pour entamer le suivant, et contraint alors, comme il le dit lui-même, d' « écrire si vite que sa main a de la peine à suivre son esprit ». Cette méthode présente certes des risques. Elle suppose une continuité d'inspiration que Stendhal n'a pas toujours connue. Lorsque celle-ci l'abandonne, il en résulte les multiples remaniements du manuscrit de *Lucien Leuwen* et son inachèvement. Mais le lecteur en tire un bénéfice extraordinaire. Comme l'écrit Jean Prévost, au lieu de nous montrer des flèches déjà piquées dans une cible, Stendhal nous les fait apercevoir en plein vol. Irrésistiblement emportés par ce mouvement, qui est celui de la vie en train de se faire, nous nous identifions à la fois avec l'auteur et avec le héros : « Le mouvement de l'invention chez Stendhal est le même que le mouvement de la sympathie chez le lecteur. » De là l'impression de *liberté* que cette création nous donne. Les personnages stendhaliens sont toujours

imprévisibles parce que Stendhal invente leurs actions à mesure qu'il les raconte.

La conduite du récit est, elle aussi, profondément influencée par cette coïncidence de l'auteur avec ses personnages principaux. Le point de vue de Stendhal n'est ni celui du narrateur omniscient, qui plonge dans la conscience de chacun de ses personnages, ni celui de l'observateur impassible, qui peint les choses comme à distance. Voyant par les yeux du héros, sentant avec lui, sinon toujours comme lui, il ne nous révèle que ce par quoi le personnage auquel il s'identifie a pu être affecté, en respectant autant qu'il est possible l'ordre de ses impressions. L'exemple le plus célèbre de cette technique de « restriction de champ » est le récit de la bataille de Waterloo, où Stendhal, au lieu de nous présenter, comme Victor Hugo le fera dans *Les Misérables*, un tableau d'histoire vaste et ordonné, ne donne de l'action que des vues partielles et difficiles à raccorder ensemble. Fabrice coudoie des généraux sans arriver à les identifier (et c'est d'autant plus piquant que l'un de ces généraux est sans doute son père), il voit des mottes de terre voler et ne comprend que plus tard que c'est l'effet de la mitraille, il s'endort, et nous ne savons plus rien de ce qui se passe. On trouve des scènes analogues dans tous les romans de Stendhal, par exemple dans *Le Rouge et le Noir*, lorsque Julien contemple avec stupéfaction la gesticulation de l'évêque jusqu'au moment où il comprend que celui-ci s'exerce à donner la bénédiction devant une glace, ou lorsque, revenant de son évanouissement devant le terrible abbé Pirard, il ne reprend contact avec le monde que par des sensations auditives ou tactiles : « L'homme sonna ; Julien n'avait perdu que l'usage des yeux et la force de se mouvoir ; il entendit des pas qui s'approchaient. On le releva, on le plaça sur un petit fauteuil de bois blanc... » L'avantage évident de cette méthode est qu'elle donne une sensation intense de *vécu*. Le lecteur n'a jamais l'impres-

sion d'une « réalité » étalée devant lui d'une manière impersonnelle, mais d'un milieu où il est immergé et où rien ne lui est présenté qui ne soit l'objet d'une visée, avec laquelle il reste identifié durant le temps de sa lecture.

Il faut ajouter que Stendhal donne à ce mode de présentation de la réalité un charme supplémentaire en ne le pratiquant pas systématiquement. Alors que, dans *Le Rouge et le Noir,* la tension constante du héros et sa volonté de contrôle sur les événements amènent le romancier à raconter presque toute l'action du point de vue de Julien, dans *La Chartreuse de Parme,* dont le héros est plus inconsistant, en dehors de ses flambées de passion, les choses nous sont montrées du point de vue du personnage qui a l'initiative, c'est-à-dire tantôt de Fabrice, tantôt de la duchesse Sanseverina, tantôt de Clélia, tantôt du comte Mosca. Mais même lorsqu'il accompagne un personnage et traduit, sous la forme d'un monologue intérieur, le cours de ses pensées, Stendhal ne se prive pas de prendre ses distances avec lui, de le morigéner, de juger sévèrement sa conduite en prenant le lecteur à témoin : « Nous avouerons que notre héros était fort peu héros en ce moment », glisse-t-il par exemple au milieu du récit de la bataille de Waterloo. Ces interventions d'auteur ont le double avantage d'accentuer l'illusion d'autonomie que nous donnent les personnages, puisque le romancier feint d'être surpris ou choqué de leurs actions, et d'établir, pour ainsi dire par-dessus leur épaule, une sorte de complicité entre lui-même et le lecteur qui est comme un raffinement d'égotisme et qui, loin de ruiner notre adhésion à la fiction, la fonde solidement sur la confiance et la sympathie que nous inspire le narrateur.

Présent à la fois dans ses personnages et à côté d'eux, Stendhal imprime à tout ce qu'il écrit un ton que Valéry déclarait être « le plus individuel qui soit en littérature ». Mais le miracle stendhalien, c'est

que cette personne omniprésente, loin de nous masquer le réel, comme le fait quelquefois celle des écrivains romantiques, qu'il n'estimait guère, nous le révèle avec une objectivité inaccoutumée. Car même si ses préférences personnelles l'amènent souvent, lorsqu'il traite de peinture, à plaider pour le « beau idéal », il tient que le but de romancier, sous peine de tomber dans le « roman pour femmes de chambre », est de refléter la réalité. La formule qu'il attribue à Saint-Réal, « un roman : c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin », exprime une conviction qu'il a cherché à mettre en pratique tout au long de son œuvre. Persuadé, comme ses maîtres les idéologues, qu'il n'est pas de vérité qui ne soit le fruit d'une expérience, il s'efforce de bourrer ses romans d'une multitude de « petits faits vrais » qui leur donnent le cachet de l'authenticité : non seulement les précisions historiques et topographiques qui sont nécessaires à l'intelligence de l'action, mais parfois aussi d'infimes détails, dont l' « être-là » est accentué par leur contingence même : le « tour d'épaule » que donne un soldat pour redresser le fusil qu'il porte en bandoulière, la « petite boîte ronde, de carton noir, bien lisse », où Julien Sorel conserve son portrait de Napoléon, l'omelette qu'à l'arrivée de Lucien Leuwen le préfet du Cher est en train de manger, « seul dans son cabinet, sur une petite table ronde ».

Ces détails authentiques, qui conviennent à merveille à son esprit analytique, « moins modeleur que pointilliste », selon l'expression de Georges Blin, Stendhal les puise tantôt dans ses souvenirs, tantôt dans ceux de ses amis, tantôt dans les journaux de son époque ou dans les chroniques du passé. On sait que c'est un fait divers, lu dans la *Gazette des Tribunaux*, qui est à l'origine du *Rouge et Noir*. Ce souci d'authentifier sa vision, soit en s'inspirant, dans ses portraits, de personnages réels, soit en multipliant, dans ses intrigues, les allusions à des

événements contemporains, n'a pas cessé de s'accroître chez Stendhal, peut-être sous l'influence de Balzac, à tel point que les marges du manuscrit de *Lucien Leuwen* sont pleines des questions que l'auteur se pose sur l'exactitude des horaires, des costumes, des usages qu'il évoque, ainsi que de projets de vérifications, dont l'abondance explique en partie la lenteur de son travail.

On conçoit facilement que des romans composés dans cet esprit fassent une si large part à la réalité historique et politique que certains de leurs épisodes sont difficilement intelligibles, comme Erich Auerbach l'a brillamment montré, sans une connaissance précise des circonstances de l'époque. Cette réalité historique et politique est toutefois saisie par un esprit plus sensible à son aspect anecdotique, piquant ou scandaleux, qu'au travail des grandes forces qui modèlent le devenir social. Issu d'une bourgeoisie provinciale qui avait lié son sort à l'Ancien Régime, Stendhal a conçu, en réaction contre ce milieu, un idéal de noblesse, de détachement et d'esprit critique dont tous les modèles se trouvent dans le passé, que ce soit celui de l'Italie des XV^e^ et XVI^e^ siècles, qui lui a inspiré ses *Chroniques italiennes* (1838), ou celui de la France du XVIII^e^ siècle. Plein de haine et de mépris pour l'aristocratie de la Restauration, qui n'a plus de noble que le nom et les prétentions, il ne peut accorder sa confiance à la bourgeoisie libérale, dont l'esprit utilitariste et mercantile vise à un nivellement funeste pour tout ce qui fait à ses yeux le prix de l'existence. Cette situation en porte à faux le rend extraordinairement apte à détecter les formes infiniment variées de la *vanité* dans un monde où aristocrates ou bourgeois cherchent à se faire passer pour ce qu'ils ne sont pas, parce que la vraie noblesse, celle de « l'être qui tient ses désirs de lui-même et s'efforce de les satisfaire avec la dernière énergie »,

selon la définition de René Girard, est définitivement morte.

En ce sens, il n'y a sans doute pas de meilleur peintre de l'*aliénation* que Stendhal, non pas celle du prolétariat, dont il est difficile d'avoir conscience à l'époque et dont, au demeurant, il ne se soucie guère, mais celle de la classe dominante, à qui l'argent donne un pouvoir illusoire parce que fondé sur le caractère interchangeable des valeurs, alors qu'il n'y a, pour l'auteur de la *Chartreuse,* de vraie valeur que dans la singularité. Cet attachement à la singularité, qui commande à la fois son éthique personnelle et sa vision romanesque, lui permet de décrire avec une férocité incomparable les transformations sociales qui provoquent sa révolte ou son dégoût, mais non de rendre compte avec la puissance d'un Balzac des grands mouvements collectifs d'où ces transformations sont issues. « Un ministère ne peut défaire la Bourse, mais la Bourse peut défaire un ministère », lance en passant M. Leuwen père ; mais il revient à Balzac d'analyser les mécanismes par lesquels la banque assure son emprise sur la politique.

C'est pourquoi il faut lire Balzac pour comprendre les forces qui conditionnent le jeu social et pour situer l'énergie humaine dans un monde en devenir, mais seule la lecture de Stendhal, avec ce qu'elle suppose d'identification à une visée qui dénonce toute aliénation et tout faux-semblant, qui exalte le rêve sans trahir la réalité, qui concilie dans le mouvement d'une création heureuse toute la lucidité et toute la tendresse, est capable de rendre le sens et le goût de la liberté à une humanité qui est plus que jamais menacée de les perdre.

CHAPITRE VI

BALZAC

LE meilleur moyen de pénétrer dans l'univers de *La Comédie humaine* n'est pas de le considérer sous la forme incomplète, provisoire et assez artificiellement ordonnée sous laquelle il se présentait à la mort de Balzac, mais de tenter de saisir, dans la dynamique de son développement, la démarche créatrice qui lui a donné naissance.

En 1819, un jeune homme de vingt ans s'enferme dans une mansarde, rue Lesdiguières, pour prouver à sa famille, réticente ou réprobatrice, qu'il est capable de se faire un nom dans le monde des lettres. A quel besoin obéit-il ? Avant tout à une sorte d'appétit indifférencié, de gourmandise à la fois sensuelle, intellectuelle et métaphysique. Ecrire pour devenir riche, célèbre, puissant, aimé, lui que sa mère a frustré d'affection au profit de son frère cadet Henry, le fruit de l'adultère, et qui a donné l'image d'un enfant et d'un adolescent disgracieux, souffreteux et réussissant mal dans ses études. « Rien, rien que l'amour et la gloire ne peut remplir la vaste place qu'offre mon cœur », écrit-il à sa sœur Laure en septembre de cette année 1819.

Cet appétit (« J'ai faim, et rien ne s'offre à mon avidité », écrit-il encore deux ans plus tard), cette volonté de puissance ne sont pas seulement le

moteur qui le pousse à écrire, mais l'objet de ses réflexions les plus constantes et, en grande partie, le thème de ses premières œuvres. Encore au collège de Vendôme ou peu de temps après en être sorti, Balzac commence, comme Louis Lambert et le héros de *La Peau de chagrin*, un *Traité de la volonté*. Deux de ses premiers essais romanesques, *Falthurne* (1820) et *Le Centenaire* (1822), ont pour personnage central un être doué de pouvoirs exceptionnels, qu'il doit non pas à un pacte avec les puissances des ténèbres, mais au développement de ses facultés naturelles et à l'étendue de ses connaissances. Avec la seconde de ces œuvres apparaissent à plein les obstacles que la société oppose à cet élan vers la plénitude et le bonheur, et, deux ans plus tard, dans *Annette et le criminel*, le thème de la révolte, avec le personnage d'Argow le Pirate, première ébauche de Vautrin.

Utiliser la littérature comme marchepied pour se faire une place dans le monde, achever ainsi l'ascension sociale du père, Bernard-François Balzac, « monté » à Paris sans le sou depuis son Albigeois natal et devenu un bourgeois aisé grâce à une carrière administrative réussie, ce n'était pas un rêve irréalisable : l'exemple de Thiers, l'un des prototypes de Rastignac, était là pour le démontrer. La voie royale pour y parvenir étant le théâtre, Honoré s'attela d'abord à un *Cromwell*, qui fut condamné sans appel par les sentences conjuguées du cercle de famille et d'un académicien. Restait la voie du roman, moins prestigieuse, mais permettant du moins de faire vivre son homme, à condition de bien suivre la demande du public, qui était importante, en ces années de la Restauration.

Ecrits parfois en collaboration et toujours sous des pseudonymes, sous l'égide d'entrepreneurs littéraires tels que Lepoitevin de l'Egreville et Horace Raisson, les premiers romans de Balzac ont été longtemps méprisés à cause de leurs maladresses, de

leurs poncifs, de leur allure bâclée. La critique récente a souligné à juste titre leur importance. D'abord parce qu'ils ont été une extraordinaire école de technique romanesque. Sauter d'un roman noir comme *L'Héritière de Birague* ou *Clotilde de Lusignan* à un roman gai comme *Jean-Louis* (1822), pratiquer, dans l'espace d'une année, de nouveau le roman noir avec *Le Centenaire* (1822), puis le roman d'aventures mêlé au roman sentimental avec *Le Vicaire des Ardennes* (1822), puis le roman merveilleux avec *La Dernière Fée* (1823), puis le roman d'intrigue sentimentale avec *Wann-Chlore* (publié seulement en 1825), c'était apprendre à enchaîner les événements, à faire rebondir une intrigue, à présenter et à faire parler des personnages. Mais le profit que Balzac a retiré de ces premiers essais n'est pas seulement technique. Malgré le caractère souvent conventionnel ou parodique des situations et des personnages, il y a appris, beaucoup plus qu'on ne s'y attendrait, à s'exprimer et à observer. Il y est présent non seulement par son rêve de puissance, mais aussi, à partir de 1822, par le rêve de bonheur que sa liaison avec M^me^ de Berny est venue entretenir sans lui donner d'issue sur le plan social. Cette femme, qui aurait pu être sa mère, a été en outre pour lui une initiatrice, comme M^me^ de Mortsauf pour Félix de Vandenesse ou M^me^ de Beauséant pour Eugène de Rastignac. Ses confidences et ses conseils lui ont ouvert les yeux sur les noirceurs de la vie privée, au moment où le mariage de sa sœur Laurence avec un bon-à-rien titré lui faisait entrevoir les drames nés de l'opposition entre la passion et les structures sociales, et où ses relations avec le monde de l'édition lui apprenaient comment on fait du talent une marchandise. Cette dure expérience de la vie, il la transpose en partie dans ses premiers romans. Dans *Annette et le criminel,* l'abbé de Montivers dénonce les « crimes cachés », contre lesquels la loi n'a pas d'armes, thème promis à un

grand avenir dans *La Comédie humaine* : le stage de Balzac dans l'étude d'un notaire, Me Guyonnet-Merville, n'est pas pour rien dans ces exemples.

Il lui faudra attendre quelques années pour faire pleinement fructifier ces découvertes. N'étant pas arrivé à prouver à sa famille qu'il est capable de vivre de sa plume, Balzac, en 1825, tente sa chance, pour le plus grand malheur de ses finances futures, du côté de l'imprimerie et de la fonderie de caractères. La faillite le rejette du côté de la littérature. Le succès, limité mais encourageant, que remportent *Le Dernier Chouan* (la première œuvre qu'il signe de son nom) et la *Physiologie du mariage* en 1829, la première série des *Scènes de la vie privée* en mars 1830, lui montrent que, cette fois, il a visé juste.

Il y a chez Balzac, au moment où il achève son apprentissage, un observateur incroyablement attentif à tous les aspects du réel, un visionnaire intuitif, capable de prolonger la plus minime de ses observations bien au-delà des limites de sa propre expérience ou d'incarner en des êtres doués de vie ses sentiments et ses idées, et un penseur qui cherche à comprendre les phénomènes, à les expliquer, à en formuler les lois. Pendant une certaine période, ces trois êtres vont s'exprimer d'une manière relativement indépendante, tout en ouvrant, entre leurs visions du monde respectives, des voies de communication de plus en plus nombreuses. C'est seulement lorsqu'ils seront parvenus à se rejoindre parfaitement que le roman balzacien existera dans toute sa plénitude.

De ces trois êtres l'observateur du monde réel est celui qui a le plus tôt fait ses preuves. On ne reviendra pas ici sur ce qu'ont apporté à Balzac les « codes », « arts », « dictionnaires », « physiologies » fabriqués dans l'atelier d'Horace Raisson, ni sur le renouvellement que ces méthodes d'observation ont opéré dans le roman historique avec *Le*

Dernier Chouan (voir p. 248). Insistons seulement sur l'un des caractères de cette œuvre qui en fait comme le prologue de *La Comédie humaine*, où elle trouvera effectivement sa place sous le titre *Les Chouans*. Les événements qu'elle rapporte sont suffisamment proches pour être ressentis comme presque contemporains et suffisamment éloignés pour donner un air suranné à un véhicule, à un vêtement ou à une manière de s'exprimer. Ce léger recul, qui confère à certains objets ou à certains êtres une sorte d'épaisseur historique, on le retrouve dans presque tous les romans de *La Comédie humaine*, dont seuls les derniers rédigés, *Le Cousin Pons* et *La Cousine Bette*, se passent à une époque toute proche de leur rédaction, comme si le temps fictif et le temps réel, l'historique et l'actuel finissaient par se rejoindre.

Cette épaisseur de durée est sans doute le point par où les *Scènes de la vie privée* (1830-1832) s'élèvent le plus nettement au-dessus des productions contemporaines qui s'inspirent du même souci réaliste. Les plus importantes d'entre elles, décrivant l'évolution malheureuse d'une situation conjugale à la suite d'une union mal assortie, inscrivent cette évolution dans le cadre de l'existence des personnages et dans les gestes de leur vie quotidienne. Dans *Une double famille* la transformation progressive de la séduisante M^me^ Granville en une insupportable dévote modifie l'ameublement, les menus, les manières des domestiques, les visites, le silence même. A la fin de *La Maison du Chat-qui-pelote* Augustine superpose mentalement le dîner auquel elle assiste chez sa sœur, mariée au premier commis Joseph Lebas, à l'image qu'elle conserve de la salle à manger où régnaient ses parents : les commis parlent à table et restent au dessert; M^me^ Lebas a un cachemire. Ces minuscules détails disent à l'observatrice malheureuse la réussite de deux êtres que la passion n'a pas égarés.

Il y a là le moyen non seulement de créer une épaisseur romanesque, mais de révéler l'intérieur des êtres et l'âme des lieux en élargissant et en assouplissant l'idée, d'origine occultiste, d'une correspondance entre l'univers matériel et l'univers spirituel. Grâce aux détails, qui, selon Balzac, « constituent désormais le mérite des ouvrages improprement appelés romans », on peut non seulement deviner le caractère d'un personnage (le « teint terreux et verdâtre » de M. de Granville trahit l'aigreur de ses ressentiments conjugaux), mais pressentir une catastrophe ou détecter un revirement dans les sentiments d'autrui. Une attente trop longue devant sa porte, un bougeoir déplacé, un feu éteint suffisent à l'abbé Birotteau, dans *Le Curé de Tours,* pour soupçonner qu'une menace redoutable pèse sur le bonheur douillet auquel se limite le cercle de ses pensées.

En même temps que Balzac développe et organise cette observation minutieuse de la réalité, il produit un certain nombre d'œuvres où le souci de donner de la vie une image exacte et circonstanciée le cède à celui d'en découvrir les lois et de remonter jusqu'aux forces qui orientent son dynamisme. Ce sont les *Romans et Contes philosophiques,* composés de textes publiés entre 1830 et 1834, auxquels viendront s'adjoindre, en 1835, la version définitive de *Louis Lambert* et *Séraphîta,* de manière à constituer l'essentiel des *Etudes philosophiques.* Ce qui caractérise cet ensemble, c'est la découverte et la vérification de la grande loi du devenir humain, tant sur le plan individuel que sur le plan social : la pensée est une force, aussi puissante et aussi efficace qu'une force matérielle, et elle exerce sur les hommes une action destructrice. La mode des contes fantastiques, alors à son apogée, permet à Balzac de multiplier les exemples de cette énergie foudroyante. Dans *L'Auberge rouge,* un personnage exécute point par point le crime que son compagnon a combiné dans sa tête ;

dans *Le Réquisitionnaire,* une mère est tuée à distance par l'intuition qu'elle a de la mort de son fils ; dans *Les Deux Rêves,* Robespierre et Marat voient s'incarner en songe les principes qui guideront leur action politique.

Conçue, à la manière des disciples de Mesmer, comme un fluide un peu analogue à l'électricité, à mi-chemin entre la manière et l'esprit, la pensée n'est pas seulement un agent énergétique qui permet à Balzac de prolonger ses spéculations de jeunesse sur la volonté, c'est aussi un principe de dissipation et d'usure, « le véritable ange exterminateur de l'humanité » (*Les Martyrs ignorés*), dont le romancier, dans les années 1830, constate les ravages en lui et autour de lui. Pour lui, ce sont les années des folles dépenses, qui accroissent démesurément ses dettes, des liaisons flatteuses avec la duchesse d'Abrantès, avec la duchesse de Castries, avec une mystérieuse comtesse polonaise, M^me^ Hanska ; c'est le début d'un rythme de travail inhumain de douze, quinze heures par jour. Mais *La Peau de chagrin* (1831) révèle la généralité du phénomène. La révolution de Juillet a fouetté les ambitions et exaspéré les appétits de jouissance, sans leur donner d'issue dans la société telle qu'elle est faite. Le remède à cette dépense mortelle, symbolisée par le rétrécissement de la peau et l'abrègement de la vie de Raphaël chaque fois que celui-ci, grâce à ce talisman, réalise un désir, paraît être dans le conseil du vieil antiquaire : « *Vouloir* nous brûle et *Pouvoir* nous détruit ; mais SAVOIR laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme. »

La création romanesque, permettant au romancier de se réfugier dans une abstention contemplative et de jouir par l'imagination d'une infinité de vies possibles, constitue à première vue la réalisation de cet idéal. Balzac a multiplié dans son œuvre les personnages qui, tel le romancier, vivent par procuration, s'appropriant les émotions et les succès d'un

autre, qu'ils dirigent : Vautrin et Lucien de Rubempré, Goriot et ses filles, Lisbeth Fischer et Valérie Marneffe, Octave et Honorine. « Je suis l'auteur, tu seras le drame », dit Vautrin à Lucien.

Mais les *Etudes philosophiques* montrent aussi, avec une lucidité prophétique, l'inanité de ce rêve de compensation. Il suffit de lire l'histoire de Louis Lambert pour comprendre que « savoir » ne nous brûle pas moins que « vouloir » et « pouvoir ». « Peut-être, écrit Balzac à son propos, la vie de l'âme avait-elle anéanti la vie du corps. » Fatalité d'autant plus inévitable pour l'artiste que sa contemplation s'exerce sur des êtres qu'il a tirés de sa propre substance, et que la logique même de son impulsion créatrice l'amène à rechercher une expression toujours plus complète, plus synthétique et plus pure de l'existence. Frenhofer, le peintre qui, pour avoir voulu « forcer l'arcane de la nature », s'est condamné à produire un barbouillage informe, Gambara, le musicien qui, pour avoir voulu remonter jusqu'aux causes de l'émotion musicale, a composé un opéra inaudible, incarnent la tentation de l'absolu, à laquelle l'artiste ne peut se soustraire qu'en acceptant sa propre finitude et la relativité de ses moyens d'expression. C'est dire que l'art est une perpétuelle défaite, la lutte jamais achevée entre un besoin épuisant de cohérence, d'intelligibilité, d'intuition globale de la totalité des rapports entre les choses (ce que Balzac appelle le « don de spécialité ») et la déconcertante mais indispensable multiplicité du réel, faute de laquelle l'œuvre s'évanouit en fumée.

Entre l'observateur et le philosophe ou le visionnaire, entre la contingence des *Etudes de mœurs* et l'ambition totalisante des *Etudes philosophiques,* un équilibre était donc à trouver, un lien à établir. La découverte de ce lien — en gros celui des effets aux causes —, que Balzac expose dans les Préfaces de 1831 et de 1835 aux *Etudes philosophiques,* est le

coup de génie qui va rendre possible *La Comédie humaine*. D'abord en l'amenant à étoffer ses intrigues, qui ne tourneront plus autour d'une faute morale ou d'une manœuvre judiciaire, mais suivront le développement d'une passion durant une large portion d'une existence. C'est chose faite avec *Eugénie Grandet* (1833) et *La Recherche de l'Absolu* (1834). En outre, le pouvoir à la fois vivifiant et destructeur de la pensée ne se manifestant pas seulement dans l'individu, mais aussi dans le corps social tout entier, Balzac est amené à étudier le dynamisme même qui jette les hommes à l'assaut de l'or et du plaisir, ainsi que les modalités du combat par lequel les forts imposent leur loi aux faibles, et les structures sociales qui favorisent ou contrarient ces rapports de forces. De là une nouvelle source de complexité dans les intrigues et une possibilité d'élargissement épique, que Balzac exploite magnifiquement dans l'introduction de *La Fille aux yeux d'or*, en décrivant les différentes classes sociales comme les cercles d'un enfer, qu'il compare à celui de Dante. L'analogie avec *La Divine Comédie*, d'où naîtra en 1842 le titre de *La Comédie humaine*, est déjà à l'œuvre dans l'inconscient du créateur.

Le Père Goriot (1835) constitue une étape capitale dans la réalisation de ce dessein. Les éléments du grand roman balzacien sont ici réunis pour la première fois. *Le Père Goriot* illustre le thème central des *Etudes philosophiques* : le « penseur » tué par sa « pensée », en l'occurrence la passion de la paternité. Mais à la peinture de cette agonie se superpose l'analyse de tous les mécanismes qui l'aggravent et en font le symbole de l'écrasement des faibles, cela grâce à une série d'intrigues et de personnages parallèles ou contrastés, qui permettent de vérifier la validité de la loi de la jungle à travers les milieux les plus divers. *Le Père Goriot* est aussi le premier roman qui fait intervenir systématiquement des personnages rencontrés dans d'autres contextes,

donnant ainsi l'impression que la création balzacienne est un monde pourvu de son autonomie, de sa cohérence, de son épaisseur.

C'est dans l'*Avant-propos* de 1842 à l'œuvre qui s'appelle désormais *La Comédie humaine* que cette ambition de « faire concurrence à l'état-civil » se révèle à plein pour la première fois. Non seulement à l'état-civil, mais aussi à l'histoire naturelle, car Balzac prétend appliquer à l'ensemble du corps social la loi d' « unité de composition » par laquelle Geoffroy Saint-Hilaire explique les rapports entre les espèces. Tous les romans publiés par Balzac à partir des *Chouans* s'intègrent, souvent après de multiples remaniements, dans ce vaste ensemble, divisé en *Etudes de mœurs* (elles-mêmes subdivisées en *Scènes* de la vie privée, de province, parisienne, politique, militaire, de campagne), en *Etudes philosophiques* et en *Etudes analytiques*. Depuis *Le Père Goriot* sont venus s'y joindre, entre autres, *Le Lys dans la vallée* (1836), *La Vieille Fille* (1837), *Le Cabinet des Antiques* (1836-1839), *Z. Marcas* (1840), *La Rabouilleuse* (1841-1842), et l'imposant massif d'*Illusions perdues* (1837-1843), prolongé de 1838 à 1847 par *Splendeurs et Misères des courtisanes*. Essayons de dégager très brièvement la signification humaine, métaphysique et esthétique de cet univers.

Ce qui frappe peut-être avant tout, c'est le pessimisme, qui s'accroît à mesure que Balzac s'enfonce dans les difficultés financières, use ses forces créatrices dans un travail harassant (« Mon cerveau s'est couché comme un cheval fourbu », écrit-il en 1846), et voit reculer indéfiniment le rêve de bonheur que constitue son mariage avec M^me^ Hanska devenue veuve. Ses dernières œuvres achevées, *La Cousine Bette* (1846) et *Le Cousin Pons* (1847), sont aussi les plus dures : aucun personnage porteur d'idéal, aucune lumière de salut dans ces histoires de déchéances, de persécutions sordides, de luttes sans merci pour satisfaire des appétits ignobles.

Ce pessimisme, Balzac a voulu donner le moyen de le combattre. Si l'on s'en tient à ses déclarations explicites, le combat ne peut être mené qu'au nom d'une idéologie fortement réactionnaire. « J'écris à la lueur de deux vérités éternelles : la Religion, la Monarchie », écrit-il dans l'*Avant-propos* de 1842, et on comprend aisément pourquoi en lisant, par exemple, *Le Médecin de campagne* (1833). Pour un homme qui considère la société comme un organisme vivant, travaillé par des forces incontrôlables, et dont chaque partie a tendance à tirer tout à elle, à moins qu'un principe unificateur ne vienne contrebalancer ce mouvement centrifuge, il faut un régime fort et centralisateur, appuyé sur les possédants qui ont intérêt à sa conservation, et suffisamment attentif aux besoins du peuple pour assurer la promotion des élites et désamorcer toute volonté de révolte. La religion contribue puissamment à maintenir l'équilibre, non seulement parce qu'elle est « un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme », conseillant aux pauvres la résignation et aux riches la miséricorde, mais parce qu'elle est seule capable de transmuer et de sublimer les passions égoïstes. La conversion de Véronique Graslin dans *Le Curé de village* (1838-1839) amène celle-ci à investir dans la bienfaisance toutes les énergies qu'elle avait consacrées au péché. M^me^ de Mortsauf, dans *Le Lys dans la vallée,* s'élève d'autant plus ardemment vers Dieu que la source de cette ardeur est son amour difficilement réprimé pour Félix de Vandenesse. Même dans des œuvres comme *Séraphîta* (1835), où Balzac dépasse le christianisme dans une mystique fortement imprégnée d'idées occultistes, le principe ascensionnel en vertu duquel l'humanité communique avec l'angélité est cette même énergie qui, autrement distribuée, produit les passions et les désordres.

Mais le rattachement de ces vues politiques et religieuses à une dynamique générale de l'être

humain nous empêche de classer Balzac parmi les esprits rétrogrades pour lesquels la préservation de l'ordre établi est la seule perspective raisonnable que l'humanité puisse se donner. Habité par la volonté de puissance et l'appétit de bonheur qui animent la crise de croissance de l'homme du XIX^e siècle, il s'est heurté à des mécanismes économiques et sociaux qu'il a dénoncés avec sa lucidité impitoyable. A la différence de beaucoup de ses contemporains, il a senti que le libéralisme politique incontrôlé, loin de libérer de nouvelles forces et d'ouvrir la voie à un progrès indéfini, ne faisait que consacrer l'écrasement des faibles par les forts et que consolider de nouvelles hiérarchies, aussi oppressives que les anciennes. Il a ainsi magnifiquement exprimé, en la rattachant à des causes historiques précises, cette difficulté d'être dans laquelle d'autres romantiques n'ont vu qu'une donnée éternelle de la condition humaine. Mais le réalisme au nom duquel il confronte les aspirations de l'homme avec les données concrètes de son existence n'a rien du réalisme statique, réducteur, désespéré d'un Flaubert. Comme Baudelaire l'a, le premier, admirablement compris, c'est un réaliste « visionnaire, et visionnaire passionné ». Cela veut dire non seulement que Balzac dépasse sans cesse la réalité dans un sens épique ou poétique, mais que, grâce à son génie romanesque, il sympathise avec toutes les manifestations de la vie, même les plus destructrices, il s'identifie avec tous ses personnages, même les plus cruels et les plus égarés, parce qu'il est capable d'y percevoir, sous ses formes sublimes comme sous ses formes dévoyées, cette protestation et cette promesse que l'art romantique a prises en charge. Comme il l'écrit à sa sœur en 1849, un an avant sa mort : « Je fais partie de l'opposition qui s'appelle la vie. »

CHAPITRE VII

FLAUBERT
par Bernard Ajac

LE rêve de Flaubert fut d'effacer sa trace, de voir sa biographie, pour laquelle il n'eut que dégoût, s'évanouir pour toujours : « Le premier venu est plus intéressant que M. G. Flaubert, parce qu'il est plus *général* » (à G. Sand, septembre 1866). « L'écrivain ne doit laisser de lui que ses œuvres. Sa vie importe peu. Arrière la guenille ! » (à E. Feydeau, 21 août 1859). Nul homme ne chercha davantage à s'exiler de sa propre vie pour éloigner de lui, comme autant de réductions dont son art aurait à souffrir, les contingences de la vie réelle : superficialités et fragmentations du moi, pauvretés de la vie sociale. L'idéal de l'absence, si fréquemment souligné par la critique, est d'abord chez Flaubert une neutralisation de soi, comme s'il fallait mourir à soi-même, prononcer un « adieu pour toujours au *personnel,* à l'intime, au relatif » (à Louise Colet, 26 août 1853), pour naître enfin à l'œuvre.

Tel apparaît bien en tout cas le trajet d'une écriture qui conduit du lyrisme autobiographique des œuvres de jeunesse à l'anonyme classification du *Dictionnaire des idées reçues.* Mais tout n'est pas aussi simple et il serait trop schématique d'imaginer

une évolution flaubertienne, conçue le plus souvent, selon les termes de Faguet, comme allant du romantisme au réalisme, et qui n'aurait pour elle que le confort relatif des illusions rétrospectives. Les « deux bonshommes distincts » qui, selon son propre aveu, habitent le romancier, le romantique épris de « hurlade métaphysique » et le froid clinicien, ne cessent de coexister. Les œuvres de jeunesse portent ainsi la marque du goût pour la démesure, l'excès, l' « exubérance » qui caractérisent la tradition romantique. Il est chez l'auteur de *Madame Bovary* une innéité lyrique qu'il confessera avec éclat tout au long de sa vie : « Je suis né lyrique » (à L. Colet, 25 octobre 1853). A l'heure où il compose *Hérodias,* il écrit encore : « Ça se présente sous les apparences d'un fort gueuloir, car, en somme, il n'y a que ça : la Gueulade, l'Emphase, l'Hyperbole. Soyons échevelés ! » (à Tourgueniev, 14 décembre 1876). De même, à l'époque où il écrit *Madame Bovary,* il se dit dominé par le « sens métaphorique », confiant : « Ce qui m'est naturel à moi c'est [...] l'extraordinaire, le fantastique, la hurlade métaphysique, mythologique. »

A cet égard, les *juvenilia* marquent, comme l'écrit Michel Raimond, une « abondance heureuse » et figurent une époque où la plume est facile, émanation spontanée d'un moi que le voile du soupçon ne semble point avoir encore recouvert. Se succèdent alors de 1831 (Flaubert rédige en juillet et dédie à sa mère un résumé du règne de Louis XIII resté inédit) à 1845, date à laquelle il achève la première version de *L'Education sentimentale* — Flaubert a alors 24 ans — une quarantaine d'œuvres très diverses : des contes philosophiques (*Rêve d'enfer, Quidquid volueris, Passion et Vertu* — 1837), des chroniques et études historiques (*Mort du duc de Guise* — 1835, *Loys XI* — 1838, *Chronique normande du xvi^e siècle* — 1836, *Rome et les Césars* — 1839), une physiologie à la mode du temps (*Une leçon d'histoire naturelle,*

genre commis — 1837), des « fragments d'autobiographie romancée » (*Mémoires d'un fou* — 1838, *Novembre* — 1842). Anthologie des genres chers au romantisme qui lient, de façon ambiguë, l'exubérance de l'écriture à un imaginaire d'emprunt. La mode « frénétique » connaît alors son apogée et impose pêle-mêle le lyrisme violent des passions sauvages, le goût de l'exotique et du médiéval. La fascination de l'histoire, chez Flaubert adolescent, est d'abord *poétique* et sans doute Pétrus Borel et W. Scott comptent-ils plus pour lui que Michelet et Voltaire, qu'il lit pourtant assidûment. C'est en cela qu'elle est constitutive du projet d'écrire. Déjà l'idéal de l'absence, de l'exil et du décentrement : « Si je n'avais dans la tête et au bout de ma plume une reine de France au quinzième siècle, je serais totalement dégoûté de la vie et il y aurait longtemps qu'une balle m'aurait délivré de cette plaisanterie bouffonne qu'on appelle la vie » (à E. Chevalier, 29 août 1834). Imaginer qu'on a été « batelier sur le Nil, *leno* à Rome du temps des guerres puniques [...]. Peut-être empereur d'Orient, aussi » — l'aveu à G. Sand date du 29 septembre 1866 —, c'est affirmer l'urgence de s'arracher à la vie réelle. Ici romantisme et écriture ont partie liée ; mais encore faut-il mesurer que les formes reçues, les modes qui lient trop étroitement les débordements de l'âme aux clichés ambiants, sont peu à peu devenues inaptes à dire le jaillissement spontané de la vie intérieure. Plus avant, elles ont parasité un moi devenu autre, dont il faudra bientôt s'exiler pour écrire. L'autobiographie conduit Flaubert à la claire conscience de cette nécessité. Les *Mémoires d'un fou* (1838) livrent, si l'on en croit l'auteur, « une âme tout entière ». S'y donne libre cours le récit des premières amours, plein du rayonnement de la rencontre sur la plage de Trouville avec M^me^ Schlesinger — la passion d'une vie ; mais déjà se joue l'apprentissage de l'écriture. Comme le remarque

A. Thibaudet, Flaubert expérimente ici pour la première fois l' « allongement de la perspective » lié à la mémoire, cet écart de soi à soi, qui permet de transcender en littérature le souvenir personnel. A la fin du récit, le narrateur revient sur les lieux de la passion qu'il vient de raconter : « Comment aurait-elle pu en effet voir que je l'aimais, car je ne l'aimais pas alors, et en tout ce que je vous ai dit, j'ai menti ; c'était *maintenant* que je l'aimais, que je la désirais ; que, seul sur le rivage, dans les bois ou dans les champs, je me la *créais* là, marchant à côté de moi, me parlant, me regardant. [...] je *reconstruisais* dans mon cœur toutes les scènes où elle avait agi, parlé. Ces souvenirs étaient une passion. » La mémoire engage à dire un autre moi que celui de l'expérience, un moi tout entier réélaboré par la mise à distance temporelle. Première conscience de l' « abîme qui nous sépare de nous-même », comme si Flaubert formulait déjà inconsciemment la loi de la *transposition* qu'il explicitera pendant la période de composition de *Madame Bovary* : « Les choses que j'ai le mieux senties s'offrent à moi transposées dans d'autres pays et éprouvées par d'autres personnes » (à L. Colet, 26 août 1853).

Dans *Novembre* (1842), que Flaubert présente comme « la clôture de [sa] jeunesse », c'est un artifice cher au roman du XVIII^e^ siècle qui vient rendre explicite l'insuffisance de l'autobiographie : « Le manuscrit s'arrête ici, mais j'en ai connu l'auteur ». Dès lors le texte glisse de la première à la troisième personne. L'autobiographie romancée prélude à la forme romanesque, dont *L'Education sentimentale*, première version (1845) est une approche. Flaubert y construit pour la première fois son récit sur un couple : Henry Gosselin et Jules. Leur lignée sera riche : Homais et Bournisien, Frédéric et Deslauriers, Bouvard et Pécuchet. Leur origine retrouve ce que V. Brombert nomme le « dédoublement-type chez les écrivains romanti-

ques : Stello-Docteur Noir, Vautrin-Rastignac, Séchard-Lucien de Rubempré ». Les destins de Jules et de Henry sont parallèles et le roman vit de leur contraste. Henry, sorte de réplique de Du Camp, est l'homme des séductions faciles et des succès mondains ; Jules choisit l'isolement et la souffrance pour atteindre le salut par l'Art. L'effacement final de Henry devant Jules dit assez l'orientation de la vie de Flaubert, après la première attaque de sa maladie de nerfs (janvier 1844) : « Le seul moyen de n'être pas malheureux, confie-t-il à Le Poittevin en 1845, c'est de t'enfermer dans l'Art et de ne compter pour rien tout le reste ». Le destin de l'écrivain tient tout entier dans la fécondité de ce renoncement : « Tel est le " Qui perd gagne " de la première *Education :* si je perds sur le tableau du réel, je gagne, par voie de conséquence directe, sur celui de l'irréalité », écrit Sartre. L'artiste, sous les traits de Jules, dépasse son individualité et les limitations qui lui sont inhérentes. L'écriture est passion de la totalité : « La masse d'amour que le ciel lui avait donné, il ne la jeta pas sur un être ou une chose, mais il l'éparpilla tout alentour de lui ». « Panthéisme immense » qui abolit les limites de la vision et dissout la distinction du moi et du monde : « La mer s'agrandit, l'horizon s'allonge, touche au ciel et s'y confond. Regarde ! prête l'oreille ! écoute et contemple, ô voyageur ! ô penseur ! et ta soif sera calmée et toute ta vie aura passé comme un songe, car tu sentiras ton âme s'en aller vers la lumière et voler dans l'infini. » Délices d'une volatilisation, d'un anéantissement qui est aussi accomplissement de soi. L'aspiration de Flaubert, confiée beaucoup plus tard aux Goncourt : « Etre à tout jamais dépouillé de son moi », recouvre le désir de se purifier de toutes les contingences pour s'ouvrir enfin à l'absolu de l'écriture. L'idéal, ascétique et voluptueux à la fois, de la retraite monacale suscite dès la première *Tentation de saint Antoine* (1849) la

figure du saint, que reprendront la dernière version de l'œuvre (1874) et *Saint Julien l'Hospitalier.*

Ainsi, dès 1849, Flaubert est en possession de l'essentiel du matériau de son œuvre. Comme *Une leçon d'histoire naturelle : genre commis* prélude à *Bouvard et Pécuchet,* la première *Education* prépare, à la suite des *Mémoires d'un fou* et de *Novembre, L'Education sentimentale* de 1869. Enfin, *Smarh* et la première *Tentation* trouveront leur forme achevée en 1874. Le voyage en Orient entrepris avec Maxime Du Camp de 1849 à 1851 vient donner corps à des fantasmes que le goût d'un temps épris d'orientalisme avait entretenus. Mais cet ailleurs rappelle surtout à Flaubert que les plus grands coloristes sont fils de la brume. Il sait désormais « l'illusion des changements de place » (Thibaudet) : « il faut que l'âme se replie ».

La correspondance du romancier nous montre les voies de ce repliement. Pendant près de cinq ans, de septembre 1851 à mai 1856, Flaubert compose *Madame Bovary* et en donne, dans ses lettres, un long commentaire critique au gré duquel s'élabore une esthétique. « Montrer », « faire voir », « exposer » est l'exigence première : « L'art est une représentation, nous ne devons penser qu'à représenter » (à L. Colet, 13 septembre 1852). A ce stade, le principe essentiel est encore l'éloignement, le détachement : « Il y a maintenant un si grand intervalle entre moi et le reste du monde que je m'étonne parfois d'entendre dire les choses les plus naturelles et les plus simples » (à A. Le Poittevin, septembre 1845). Plus tard, il conseille à E. Feydeau de « mettre [son] objectif plus loin », « à cent lieues de la vie » (janvier et juin 1859). Le romancier s'assigne les phénomènes pour champ d'exercice : « Observons, tout est là. Et après des siècles d'études, il sera peut-être donné à quelqu'un de faire la synthèse » (à

M^lle Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1863). Avant Taine, Flaubert emprunte au domaine scientifique métaphores et références, celui de l'histoire naturelle : « L'esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire » (à L. Colet, 12 octobre 1853), ou de la biologie, auquel il prend l'image de la dissection. Influence sans doute du milieu familial : l'enfance de Flaubert eut pour cadre l'Hôtel-Dieu de Rouen, où son père était chirurgien-chef. On sait en tout cas que la critique assura la fortune de la métaphore, qu'il s'agisse de Sainte-Beuve ou du caricaturiste Lemot. Mais mise à distance et observation ne signifient pas rapport d'extériorité à l'objet : « Il faut que la réalité extérieure entre en nous, à nous en faire presque crier, pour la bien reproduire » (à L. Colet, 7-8 juillet 1853). S'instaure ainsi entre l'écrivain et le monde un rapport d'interpénétration où le lexique positiviste le cède à l'aspiration panthéiste : « Il faut être *âme* le plus possible, et c'est par ce détachement que l'immense sympathie des choses et des êtres nous arrivera plus abondante » (première *Education*). La visée de l'impersonnalité ou de l'impassibilité prend ici tout son sens. L'effacement du moi garantit une présence plus pleine parce que diffuse dans une immense communion. L'artiste doit être dans son œuvre « comme Dieu dans la Création, invisible et tout-puissant », « présent partout, visible nulle part ».

Madame Bovary, terme de l'évolution qui conduit de l'autobiographie au roman, est la première illustration de cette exigence. L'ambivalence des sentiments de Flaubert à l'endroit de son héroïne et de son sujet, de l'étrangeté radicale (« sujet, personnage, effet, tout est hors de moi... ») à l'identification intime du fameux « Madame Bovary, c'est moi ! » est connue. On sait aussi que, si l'on en croit les *Souvenirs littéraires* (1882), l'œuvre serait née de l'échec de la lecture de la première *Tentation* à Bouilhet et Du Camp. L'ère du lyrisme échevelé, de

la confession hyperbolique d'un moi, semble révolue : « Prends un sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine », conseillent ses amis. L'adultère de M^me^ Delamare est le lieu commun romanesque type, le motif obligé des chroniques provinciales. Flaubert se rend à la suggestion et indique dix ans plus tard aux Goncourt : « L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est bien égal. J'ai l'idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton [...]. Dans *Madame Bovary,* je n'ai eu que l'idée de rendre un ton gris, cette couleur de moisissures d'existences de cloportes. » L'idée première de Flaubert, qui était « d'en faire une vierge, vivant au milieu de la province, vieillissant dans le chagrin et arrivant ainsi aux derniers états du mysticisme et de la passion rêvée » (à M^lle^ Leroyer de Chantepie, 30 mars 1857), montre une profonde imprégnation balzacienne, dont Flaubert conserve la « couleur », soit la tonalité d'une passion qui grandit au fond d'une province, contrariée par son milieu. Emma, dont la sensualité se prolonge en velléités mystiques, gardera quelque chose de cette conception initiale. Produit d'une continuité romanesque qui la situe dans le prolongement de Balzac, l'œuvre est aussi l'aboutissement de ce que V. Brombert nomme une « genèse intime ». Le thème de l'adultère est à la fois lieu commun romanesque et fantasme personnel : « Il y eut dès lors pour moi, écrit Flaubert dans *Novembre,* un mot qui semble beau entre les mots humains : adultère, une douceur exquise plane vaguement sur lui, une magie singulière l'embaume ; toutes les histoires qu'on raconte, tous les livres qu'on lit le disent et le commentent éternellement pour le cœur du jeune homme, il s'en abreuve à plaisir, il y trouve une poésie suprême, mêlée de malédiction et de volupté ».

La critique a souligné de même combien *Passion et Vertu* (1837), où l'héroïne Mazza empoisonne mari et enfants pour un amant qui la rejette et

l'accule au suicide, préfigure *Madame Bovary*. La forte unité thématique traduit une nécessité interne et l'insistance de Flaubert à souligner l'arbitraire du choix de son sujet ne doit pas abuser. Elle suggère surtout que l'écrivain eût aimé, à la limite, se passer de sujet, écrire le fameux « livre sur rien », afin que le monde et l'œuvre coïncident enfin. Cet idéal d'amuissement du romanesque est d'abord classique — Thibaudet l'a souligné — avant d'ouvrir la voie à la notion moderne d'autoréférentialité. Le terme de l'*imitatio* est d'effacer les contours qui distinguent la nature et l'art : « Les chefs-d'œuvre sont bêtes, ils ont la mine tranquille comme les productions mêmes de la nature, comme les grands animaux et les montagnes » (à L. Colet, 27-28 juin 1852). On comprend mieux dès lors que le style soit l'essentiel de l'entreprise romanesque : « manière absolue de voir les choses », il est *à la fois* la forme et l'idée. Retrouvant la terminologie platonicienne, Flaubert énonce la thèse moderne du lien indissoluble de la forme et du fond : « Où la Forme, en effet, manque, l'idée n'est plus [...]. Ils sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur et c'est pour cela que l'Art est la vérité même » (à L. Colet, 15-16 mai 1852). On comprend mieux aussi les « affres du style » et les 3 600 pages de brouillons qui préludent au roman, long travail de retouches, de ratures et de rajouts : tout défaut de la forme renvoie à l'impossible des philosophies idéalistes, un défaut de l'être. Mais la *mimesis* parfaite de l'univers ne se limite point aux effets de surface. La vérité en art dépasse la seule « science des détails » que George Sand assigne en définition au réalisme ; elle réclame en outre une « science de l'ensemble » que Flaubert nomme souvent « conception » : « La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon » (à M^lle^ Leroyer de Chantepie, 18 mars

1857). Il faudra donc s'intéresser à ce que Flaubert nomme l' « esprit » de la couleur, qui anime « en dessous » le style d'une « vapeur subtile ». La correspondance tente de cerner cet indéfinissable par diverses métaphores du continu : le fil qui unit les perles d'un collier ou la « vesée », ce courant d'énergie « qui court d'un bout à l'autre de l'œuvre ». Fascination de Flaubert pour les interstices de l'écriture qui en révèlent l' « harmonie », la « cohérence ». Avec *Madame Bovary,* la platitude du fond accentue encore la difficulté. Il faut écrire une histoire sans histoire, une biographie insipide qui interdit les facilités du dramatique, de la crise. D'un personnage à l'autre se juxtaposent des trajets qui jamais ne se rejoignent. Dans cet univers romanesque de l'échec, les rencontres subjectives sont le fruit d'un entrecroisement contingent et comme accidentel. La règle est celle d'un parallélisme absolu. Comme dans leurs songes nocturnes, Charles et Emma sont posés l'un à côté de l'autre en une fatalité sans tragique. Monde sans connivences où les personnages ne communiquent pas plus qu'ils ne s'opposent : Emma et Bournisien parlent chacun leur langue ; quant à Bournisien et Homais, ils perdent toute substance individuelle dans l'incarnation parfaite des stéréotypes — si voisins au fond — du cuistre et du bedeau. Les monologues intérieurs, où se mêlent par le jeu du style indirect les voix du narrateur et du personnage, introduisent dans une succession infinie d'impénétrabilités. L'opacité et l'étrangeté ont recouvert les êtres et les choses. Dès lors les modulations narratives le cèdent à un effet de structure, auquel la critique fut très tôt sensible. Sainte-Beuve fut frappé de la rigueur du livre et Barbey d'Aurevilly vit en Flaubert un « ingénieur » du roman. Ainsi le chapitre VI de la première partie consacré à l'éducation d'Emma condense tous les motifs de son imaginaire, condamnant une quête éprise de différence à l'infinie ressemblance. Le récit

se fige dès lors en une lancinante répétition. Celle des épisodes qui se disposent, en deçà et au-delà de l'opération du pied-bot, en une rigoureuse symétrie : le bal de la Vaubyessard trouve dans le bal masqué de Rouen un écho dégradé, à la pureté de Léon I répond la sensualité trouble de Léon II qui ouvre le néant final, aux illusions et repentirs de Rodolphe I, l'abandon corrompu de Rodolphe II. Celle des personnages aussi. Entre Rodolphe, Léon, Charles et le vicomte, séducteur parfait peut-être parce que virtuel, circulent les attributs — objets, couleurs, langage — qui consacrent l'interchangeabilité des êtres. Tous les amants se confondent : l'imitation consomme la faillite du désir. Mais l'ironie flaubertienne qui souligne l'incongruité de l'existence n'exclut pas le pathétique. Cette soif de l'impossible, ce désir absolu d'enfermer le monde dans les formes reçues d'un imaginaire de romans et keepsakes muent parfois la platitude en poésie : « Comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions ni de ses douleurs », écrit Flaubert, montrant l'ambivalence profonde de son attitude à l'endroit des lieux communs romantiques. Au milieu d'une histoire « bête comme la vie », Emma incarne aussi d'une certaine façon les vertus héroïques. Elle est ce « presque mâle » qui figure aux yeux de Baudelaire l'originale synthèse de l' « homme d'action » et du « poète hystérique ».

De *Madame Bovary* à *Salammbô* (1862), Flaubert sacrifie à « l'alternance de tableau épique et d'observation critique » qui, selon A. Thibaudet, donne son rythme à l'œuvre. Sous le dépaysement apparent qui dit encore l' « estrangement » constitutif de l'écriture, les deux sujets sont proches, *Salammbô* étant peut-être la résurgence d'un des projets préparatoires de *Madame Bovary* : « l'histoire d'*Anubis*, la

femme qui veut se faire aimer par le dieu ». La passion de l'inaccessible est au cœur de la sensualité mystique des deux héroïnes. Si l'accumulation des documents et études, et le voyage en Tunisie (avril-mai 1858) montrent le souci de la rigueur archéologique — Flaubert batailleraferme avec Froehner — l'essentiel est ailleurs, dans la magie évocatoire des images sculpturales d'un passé aboli. L'événementiel se transmue en beauté plastique. L'histoire, figée dans un geste qu'immobilise la valeur durative de l'imparfait, renvoie à la hantise de l'écoulement du temps. L'ennui profond qui traverse les scènes d'orgie et de cruauté en porte témoignage. L'hiératisme très parnassien de l'œuvre donne de l'humain une image minérale comme pour en suggérer la contingence. L'inquiétude de Flaubert pour le « côté psychologique » de son histoire est révélatrice : l'humain peut être autre chose qu'une superfluité s'il n'exprime rien hors « le calme et le vide » du monde ; il lui faut « rentrer absolument dans la nature », s'y dissoudre « comme une fleur dans du vin ». Le temps et l'homme sont des défauts de l'Etre ; la « poésie » est peut-être au prix de leur lente résorption.

Après la « bosse de haschisch historique » et l'exil dans ce passé absolu qu'est Carthage, Flaubert revient avec *L'Education sentimentale* (1864-1869) au monde contemporain. L'œuvre qu'il porte en lui depuis vingt ans a mûri lentement. Le projet d'abord autobiographique du roman d'un jeune homme s'élargit en une vaste fresque historique : « Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de mœurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; " sentimentale " serait plus vrai » (à M^lle^ Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864). Encore un héritage de la tradition romanesque, celle du *Bildungsroman,* que Flaubert marque d'une empreinte originale. Au

lieu d'un moi en construction, que vient enrichir la multiplication des expériences dans un monde structuré, une « passion inactive » dans un monde qui se défait. Frédéric passe à côté de sa vie sentimentale et renvoie à l'archive des idées reçues du XIX^e^ siècle son impossible rendez-vous avec l'Histoire. Le monde glisse sur un être de l'ébauche et de la velléité, imposant au roman la seule forme de la successivité. Le reproche d'idéalisation encouru avec *Salammbô* conduit ici Flaubert jusqu'aux limites de ce qu'il nomme la « probité » romanesque : « C'est trop vrai, et, esthétiquement parlant, il y manque *la fausseté de la perspective.* A force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. Toute œuvre d'art doit avoir un point, un sommet, faire la pyramide, ou bien la lumière doit frapper sur un point de la boule. Or, rien de tout cela dans la vie » (à M^me^ Roger des Genettes, octobre 1879). D'où une structure narrative par blocs, plus juxtaposés qu'organiquement liés, et qui joue surtout des modulations d'une forte unité thématique : les poncifs romantiques (« Frédéric pensait [...] au plan d'un drame [...], à des passions futures »), la figure féminine idéale de M^me^ Arnoux dont les traits se mêlent à ceux des Vierges de Murillo, l'adultère enfin, impossible, ou préférant les séductions de l'inachevé aux désillusions du réel. En amour, la virtualité est comme le point d'orgue de l'idéal. De même, le tableau historique de la révolution de 1848 qui prend toute sa place dans ce « grand roman complet, balzacien, parisien » que voulait écrire Flaubert et qui lui pose tant de problèmes de conception (« J'ai bien du mal à emboîter mes personnages dans les événements politiques de 48. J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans » — à J. Duplan, 14 mars 1868) est ravalé au rang de l'inessentiel. Le devenir collectif encourt le même discrédit que l'aventure individuelle, et de l'un à l'autre nul pont véritable : Frédéric fuit avec

Rosanette à Fontainebleau pendant que les combats révolutionnaires s'emparent de Paris. L'essentiel est encore une fois d'échapper au temps, de s'en exiler : « C'est là ce que nous avons eu de meilleur ! » dit Frédéric à la fin du roman, évoquant une aventure qui précisément n'eut pas lieu. Structure circulaire du roman, a-t-on souligné avec raison, mais surtout boucle de l'irréalisé. L'idéal de l'éducation flaubertienne, c'est de maintenir la différence à l'acte pour échapper à l'usure du temps.

Dès 1870, pendant la guerre, Flaubert reprend *La Tentation de saint Antoine* (1874), l'œuvre de toute une vie : « La première idée m'en est venue en 1845, à Gênes, devant un tableau de Brueghel, et depuis ce temps-là je n'ai cessé d'y songer et de faire des lectures afférentes » (à M^lle^ Leroyer de Chantepie, 5 juin 1872). A travers notamment le *Second Faust* traduit en 1841 par Blaze de Bury, les *Religions de l'Antiquité* de Creuzer, l'*Ethique* de Spinoza, l'*Histoire du gnosticisme* de Matter, l'*Ahasvérus* de Quinet, l'*Histoire de Manichée* de Beausobre, la *Théologie chrétienne* de Reuss, les *Mémoires ecclésiastiques* de Tillemont, et la lecture récente de *La Création naturelle* de Haeckel, s'accumule une sorte de somme du savoir occidental. Le délire encyclopédique est comme le corollaire du déplacement dans l'ordre métaphysique de l'aspiration bovaryenne à l'infini. Saint Antoine est à la recherche de l'unité absolue, cette grande « loi de l'ontologie » qui exprime la fusion de la Matière et de l'Esprit, du langage et du réel, du moi et du monde. La passion et le drame, c'est l'éclatement de l'unité première, l'infinie variété des formes entre lesquelles il n'est pas de continuité. La structure romanesque, déjà menée antérieurement aux limites de sa compétence, est devenue inadaptée. S'installe ici une succession discontinue de scènes et de tableaux qui relève de la mise en scène de théâtre. Le « comble

de l'insanité », sous-titre que Flaubert songe un temps à donner à son œuvre, serait pourtant de réduire l'exubérance des phénomènes, l'excès des formes, la profusion du monde à un même principe. La tentation encyclopédique ne conduit pourtant qu'à l'accumulation des savoirs, au catalogue des croyances, soit autant de formes du discontinu. Pour dépasser cette malédiction du discursif et du fragmentaire, il faut échapper à l'ordre même de la fragmentation, c'est-à-dire au temps. Remonter à un en-deçà des origines, habiter comme Oannès « le monde informe où sommeillaient des bêtes hermaphrodites », retrouver enfin cet « avant les Dieux », qu'évoquait Schahabarim dans *Salammbô,* « où les ténèbres étaient seules, et un souffle flottait, lourd et indistinct comme la conscience d'un homme dans un rêve ». Prolongement impossible d'une rêverie au sein de laquelle s'est introduite irréversiblement la conscience. Au cœur de son idéal panthéiste de dissolution dans l'être (« être la matière »), Antoine a vu « naître la vie » (« j'ai vu le mouvement commencer »), début ineffaçable d'où surgiront toutes les dispersions de l'Etre.

La tristesse de la conscience a pour corollaire l'héroïsation de la bêtise, liée encore dans *Un cœur simple* (1876) au thème de la sainteté. La simplicité de Félicité, sa parfaite adhérence à soi, sont l'image même de l'innocence première dont saint Antoine disait la nostalgie. Après un itinéraire de la cruauté sanguinaire, *Saint Julien l'Hospitalier* (1876) culmine lui aussi dans l'accomplissement de la béatitude. Comme l'a justement remarqué A. Thibaudet, les deux récits échappent à l'Histoire, l'un par défaut — Félicité n'a pas d'histoire — l'autre par excès — Julien nous introduit dans le légendaire. Quant à *Hérodias* (1877), dont Taine pensait qu'il lui en apprenait plus « sur les alentours, les origines et le fond du christianisme que l'ouvrage de Renan », il

est surtout un ultime retour aux séductions plastiques d'un temps lointain.

L'origine de *Bouvard et Pécuchet* (1880), la dernière œuvre de Flaubert qu'une mort subite l'empêche de mener à terme, est ancienne. Si l'on en croit les *Souvenirs littéraires* de Maxime Du Camp, l'idée de l' « histoire de deux commis » date de 1843. Dès 1837, Flaubert avait écrit *Une leçon d'histoire naturelle : genre commis* et la figure du Garçon hante bien des lettres de son adolescence. En 1863 prend forme le projet des *Deux Cloportes* : « une vieille idée que j'ai depuis des années ». Flaubert se met définitivement au travail en 1872. Une longue continuité souterraine préside donc à l'œuvre, nécessité interne que le romancier exprime à sa manière : « Je n'étais pas libre de choisir ». « On n'écrit pas les livres qu'on veut », dit-il encore, et l'enjeu de l'ouvrage comme sa forte redondance thématique par rapport à l'ensemble de l'œuvre en persuadent aisément. La quête des « deux bonshommes » se donne comme passion de la totalité. Comme Antoine, ils ont cette soif bovaryenne d'expérimenter et de connaître. D'abord conçus comme bêtes, puis dotés par Flaubert de la « faculté pitoyable [...] de voir la bêtise et de ne plus la tolérer », Bouvard et Pécuchet se trouvent devant le monde comme devant le lieu d'un excès de sens, qui constamment déborde et échappe. Leur tentation encyclopédique a pour horizon la clôture idéale d'un savoir : ils accumulent, classifient, inventorient pour voir indéfiniment reculer « le principe dont tout dépend ». Les mythes chers au XIX^e^ siècle du Savoir total et du Progrès sont ainsi frappés de vacuité. La forme romanesque traditionnelle s'exténue à épouser une telle entreprise. Ici, comme l'écrit Maupassant, « les véritables personnages sont des systèmes et non plus des hommes » : d'où une intrigue inexistante, une structure fortement répétitive, une faible consis-

tance psychologique des deux personnages principaux, conçus en couple par dérision du compagnonnage héroïque, d'où encore un langage tendant vers l'anonymat : « Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru », écrit Flaubert à L. Colet dès le 17 décembre 1852. Rumeur sans origine aussi du deuxième volume projeté, qui devait n'être « presque composé que de citations » (à M^me^ Roger des Genettes, 25 janvier 1880) et dont il ne reste aujourd'hui, si l'on excepte le *Dictionnaire des idées reçues,* qu'une somme inorganique de dossiers. Nous voici, selon la formule de M. Raimond, « au-delà du roman ». Enfin, las de l'échec réitéré et de l'infinie frustration, les « deux bonshommes » reviennent à leur point d'origine en un trajet circulaire qu'affectionne Flaubert. Ils se remettent à copier, comme ils l'avaient fait leur vie durant...

L'œuvre de Flaubert nous laisse sur cette profonde ambiguïté : « Acte ironique ou monacal ? », se demande V. Brombert. Et si la catharsis par la copie était l'ultime avatar de la fusion avec un monde — enfin ! — devenu livre ? Nous le disions en commençant, les « deux bonshommes distincts » en Flaubert sont, comme Bouvard et Pécuchet, une fausse dualité, versant double d'une même identité. De même que le lyrique porte en lui un clinicien, la quête des deux copistes est grotesque et dérisoire, mais elle a aussi sa grandeur. Comme si la réalité ne valait d'être vécue que dans l'insatisfaction née de l'irréductible distance à l'idéal.

CHAPITRE VIII

HUGO

IL est peu de destinées d'écrivains dans lesquelles se soient entretissés de pareille manière les drames personnels et familiaux et les drames de l'Histoire. Drame familial : la mésentente des parents. Elle a éclaté au grand jour dès l'année qui suit la naissance de Victor, leur troisième enfant, le 26 février 1802, et elle a entraîné une séparation quasi permanente, les enfants restant avec leur mère — et prenant naturellement son parti. Mais le père, le général Léopold Hugo, doit son ascension à la République et à l'Empire. La mère, Sophie Trébuchet, a embrassé (assez tardivement, mais les fils n'en ont rien su) la cause royaliste. En 1814, leur adhésion aux Bourbons ne fera pas problème, et, bien qu'elle ne leur ait donné aucune éducation religieuse et déteste les prêtres, elle les verra avec plaisir se ranger parmi les partisans du trône et de l'autel et commencer une carrière littéraire sous les auspices de la Société des Bonnes Lettres. Choc en retour du politique sur le privé : M^me^ Hugo a, pendant un certain temps, hébergé en secret un conspirateur royaliste, le général Lahorie, arrêté et exécuté en 1810. Or celui-ci a été très probablement son amant. Rien ne prouve formellement que Victor l'ait su. Mais comment ne pas penser que le thème de la dualité de la femme, dévoyée par ses appétits

charnels, mais capable d'être rachetée par un amour pur, comme Marion de Lorme, ou par la maternité, comme Lucrèce Borgia, s'enracine dans des souvenirs et des soupçons profondément enfouis dans son inconscient ? Ici le politique et le privé s'enchaînent de façon inextricable. Victor a sans doute commencé par avoir une image très négative de son père. De là, dans son œuvre, toute une série de fantasmes attachés à la figure du vieillard dominateur, du tyran, du bourreau. Mais ses souvenirs d'enfance, même s'ils ont été l'objet de remaniements ultérieurs, font une large place aux reflets de l'épopée impériale, associée dans son esprit à l'image du général. Au moment de son mariage — moment propice pour une identification réussie avec celui dont il va jouer le rôle — un rapprochement se dessine avec ce père qu'il a méconnu, et ce rapprochement contribue puissamment à la constitution, dans son œuvre, du mythe napoléonien, et à l'évolution vers le libéralisme dont il s'accompagne.

On reproche souvent à Victor Hugo la psychologie sommaire de ses personnages. On conviendra que le fond dont ils sont issus n'est pas limpide, surtout si l'on ajoute à ces conflits un drame qui l'a profondément marqué : la rivalité avec son frère Eugène, de dix-huit mois son aîné, déjà latente à la pension Cordier, où ils sont entrés en 1815, puis dans les joutes littéraires des années qui suivent, et qui éclate tragiquement au grand jour lorsque Eugène sombre dans la folie lors du mariage de Victor avec Adèle Foucher (12 octobre 1822), que son aîné aimait d'un amour silencieux et sans espoir. L'importance que Charles Baudouin, dans sa *Psychanalyse de Victor Hugo,* accorde au thème des frères ennemis dans l'œuvre du poète n'est certainement pas surfaite.

Les fantasmes issus de ces profondeurs, qui alimenteront sa création future, ne sont guère présent

dans ses premiers recueils poétiques, où il se conforme avec application et talent à l'épithète d' « enfant sublime » dont Chateaubriand l'a décoré, et à son rôle de chef d'école imberbe. Les *Odes et poésies diverses* de 1822 et les *Nouvelles Odes* de 1824 illustrent, pour l'essentiel, l'idéologie « trône et autel », qu'il avait pris à tâche de défendre en fondant, avec ses frères, *Le Conservateur littéraire.* Quelques notes originales, cependant, se font entendre dans le second recueil : un approfondissement de l'inquiétude religieuse, sous l'influence de la rencontre avec Lamennais, des souvenirs d'enfance où perce déjà l'admiration pour l'épopée impériale, un premier essai dans le genre de la « ballade ».

C'est à développer les possibilités de ce genre qu'est consacré, dans sa plus grande part, le recueil suivant, *Odes et Ballades* (1826 ; 2e éd. : 1828). On ne saurait sous-estimer le profit qu'il en retire pour son apprentissage technique. Au moment où le *Tableau de la poésie française au XVIe siècle* de Sainte-Beuve remet la Pléiade à l'honneur, Hugo puise avec un sûr instinct dans les schémas rythmiques tombés en désuétude, tantôt pour créer l'ambiance favorable à une légende naïve, tantôt pour animer une série de brefs tableaux dont l'ordonnance rappelle l'art de la tapisserie ou du vitrail, tantôt pour donner libre cours à une sorte d'invention verbale, mi-facétieuse, mi-fantastique, ou tout simplement poétique, comme le refrain admirablement gratuit de *La Légende de la nonne :*

> Enfants, voici des bœufs qui passent,
> Cachez vos rouges tabliers !

Avec *Les Orientales* (1829), Hugo se contente apparemment de faire succéder au dépaysement dans le temps le dépaysement dans l'espace, en accentuant l'aspect descriptif de sa poésie (on le lui

reprocha vivement) sous l'influence de la fréquentation de nombreux peintres, eux-mêmes attirés, comme Delacroix, par l'inspiration orientale. Mais on aurait tort de réduire la nouveauté du recueil à cet exotisme. Outre que le poète rejoint, par le biais de l'Orient, les préoccupations politiques, dont il avait paru s'éloigner avec les *Ballades,* et qu'il confirme, dans les dernières strophes de « Lui », la valorisation positive du mythe napoléonien, dont l'*Ode à la Colonne* (1827) apportait un éclatant témoignage, il commence à se faire de son rôle une image qui le grandit et l'élève au-dessus de la mêlée : celle d'un être voué au songe (« Tout me fait songer : l'air, les prés, les monts, les bois »), et traversant, tel Mazeppa enchaîné sur son cheval, « tous les champs du possible, et les mondes de l'âme ».

C'est plutôt dans ses essais romanesques qu'on saisira les premières manifestations de l'univers fantasmatique de Hugo, appelé à jouer un rôle si important dans son œuvre future. A travers une imitation du « genre frénétique » qu'il ne semble pas prendre lui-même très au sérieux, et une documentation sur les pays scandinaves hâtivement puisée dans Mallet et dans Fabricius, il a voulu faire passer dans *Han d'Islande* (1823), il le déclarera plus tard, un message personnel : « Je cherchais à déposer quelque part mon cœur neuf et brûlant, l'amertume de mes regrets, l'incertitude de mes espérances. » L'histoire d'Ethel et d'Ordener, c'est donc celle des fiançailles de Victor et d'Adèle. Mais, pour traduire les traverses banales qui retardent l'union des deux jeunes gens, quel foisonnant symbolisme du mal, quelle galerie de monstruosités physiques et morales, à commencer par le personnage de Han d'Islande, où se rencontrent pour la première fois dans l'œuvre de Hugo la difformité du corps et la cruauté envers les hommes, mais sans ce rayon de lumière qui fera de Quasimodo et de Triboulet des

êtres pitoyables autant que redoutables ! Et comment ne pas être frappé par le fait que la victoire finale d'Ordener est obtenue par le dévouement et l'acceptation du sacrifice, par l'exorcisme et l'autodestruction du mal, plutôt que par un affrontement actif avec ses représentants ?

Cette hantise de la violence (qui se retrouve, avec un nouvel avatar du monstre, le nain Habibrah, dans le second roman de Hugo, *Bug Jargal,* 1826) s'exprime sous une forme qui en enrichit considérablement le sens dans *Le Dernier Jour d'un condamné,* publié en 1829. Le cadre contemporain lui permet d'inscrire profondément dans la réalité la curiosité horrifiée avec laquelle il se documente sur la peine de mort depuis 1820. L'anonymat du condamné, l'absence de précisions sur son crime favorisent l'identification du lecteur et la prise en charge par celui-ci du déferlement d'images que provoque la proximité de la mort : images oniriques surprenantes et magnifiquement gratuites, telles que celle de la vieille femme vue en rêve, coincée derrière la porte d'une armoire, « les yeux fermés, immobile, debout, et comme collée dans l'angle d'un mur » ; images, aussi, d'une réalité transfigurée et hallucinante : l'araignée, le métal, la pierre, le ferrement des galériens. Sans doute faudra-t-il attendre la préface de 1832 pour que l'auteur prenne pleinement conscience de la signification politique de son roman et la développe sous la forme d'un vigoureux plaidoyer contre la peine de mort, mais le texte de 1829 se situe déjà, à n'en pas douter, au cœur de cette zone profonde où les obsessions de l'individu rencontrent les influx maléfiques émanant du corps social et se traduisent en symboles qui interrogent et provoquent l'Histoire.

Cette interférence entre les problèmes de l'individu et les problèmes du groupe, si précocement inscrite dans l'existence du poète, traduite avec un bonheur inégal mais de façon souvent grandiose

dans *Notre-Dame de Paris* (1831 ; voir p. 247), Hugo ne l'a mise en œuvre qu'imparfaitement dans son théâtre. Sans revenir ici sur les raisons de cet échec relatif (voir p. 238), insistons sur quelques points qui montrent, mieux que d'autres, comment son expérience, sur le plan individuel comme sur le plan politique, s'inscrit dans ses premières pièces. *Cromwell* (1827), c'est, on l'a vu, la dramatisation du problème posé par la destinée de Napoléon : restaurer la liberté ou instaurer la tyrannie. Mais c'est aussi le reflet des incertitudes politiques de Victor Hugo lui-même : quel parti choisir, dans un monde fissuré, où la sottise présomptueuse des aristocrates le dispute au fanatisme aveugle et intéressé des républicains ? Choix rendu plus difficile encore par la dérision universelle dont les bouffons, dans les marges de l'action, se font les instruments. Le grotesque, auquel la *Préface* accorde la place que l'on sait, permet ainsi à Hugo de se délivrer de la vision unilatérale du monde que lui proposaient une idéologie préfabriquée et une esthétique académique, de révéler l'envers des choses, cet envers fût-il aussi celui de la logique et de la raison, de donner voix à ce qui n'a pas de voix (et l'on devine que le monde libéré par le grotesque se situe du côté du peuple, dont l'absence et le mutisme rendent impossible tout ordre véritable).

Que, dans ce monde désorbité, les valeurs authentiques ne puissent se présenter que sous une forme obscure, souterraine, tributaire d'un passé accablant qui voue à l'échec ceux qui les servent, c'est ce que montrent, dans des contextes différents, *Marion de Lorme* (1829) et *Hernani* (1830). Impossible, pour la courtisane, d'échapper à l'ordre mauvais qui la condamne au rôle de Marion pour se retrouver dans l'ordre véritable qui lui rendrait son nom pur de Marie. Impossible à Hernani de se dépouiller de son nom de proscrit pour recouvrer, avec celui de Don Juan d'Autriche, la possibilité de s'unir à Doña Sol.

S'y opposent le serment fait à son père de venger sa mémoire, et la foi jurée à Don Ruy Gomez en retour de son hospitalité : toute une conspiration des pères, à laquelle la jeunesse ne peut opposer, au prix de sa vie, que son énergie, sa foi, son amour. On comprend que la bataille d'*Hernani* ait acquis valeur de symbole, et que le rapprochement entre cette bataille et celle des Trois Glorieuses, livrée cinq mois plus tard, ait associé le nom de Victor Hugo à ce qu'on crut être, un bref instant, l'irruption de la jeunesse dans l'histoire.

De cette seconde bataille, Hugo s'est tenu éloigné (il est significatif que *Les Misérables* la passent sous silence). Le rôle de poète engagé, qu'il avait fait sien au temps des *Odes,* ne saurait lui convenir, après tout ce que nous avons dit. Si, dans les recueils qui suivent 1830, il ébauche avec prudence un message politique (voir p. 83), il s'emploie surtout, dans *Les Feuilles d'automne* (1831), *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837) et *Les Rayons et les Ombres* (1840), à construire un personnage en qui s'équilibrent et se répondent le sens de l'intimité et l'ouverture vers la totalité, le moi humain et le moi poétique. Sens de l'intimité : c'est la poésie de la vie privée, de la famille, des enfants, de l'amour sans contrainte aussi, dont sa liaison avec Juliette Drouet lui donne, à partir de 1832, la révélation à l'état pur, d'une éblouissante banalité. Dans cette direction se dessine le « Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » de la Préface des *Contemplations.* Mais il est une autre voie par où l'intime débouche non seulement sur l'universel, mais aussi sur l'univers. Elle exige que le moi du poète, loin de présenter le plus grand nombre de points de contact possible avec celui du lecteur, se retire en quelque sorte en lui-même et se découvre ou se crée une vocation de solitude, d'exclusion, de mortification au sens propre, qui lui permet de devenir la voix de l'invisible. Cette vocation, incarnée par un double,

Olympio, ne se confond pas avec celle de l'homme réel, et les ennemis de Hugo souligneront avec ironie la distance entre ce poète attristé et l'écrivain occupé à organiser méthodiquement sa réussite sociale. Nous y voyons, pour notre part, le besoin de créer cet intervalle de soi à soi qui autorise la contemplation et la rêverie.

Le Hugo des recueils lyriques de 1830-1840, c'est déjà, en effet, comme il se définira lui-même, « un homme qui pense à autre chose », ce qui se traduit souvent par un obscurcissement de la perception, par une hantise du sombre, par une attention au « côté nocturne de la nature », dont le poème « À Albert Dürer » des *Voix intérieures* constitue l'exemple le plus frappant. A cet obscurcissement répond, sur le plan de la réflexion métaphysique et religieuse, l'accentuation du thème du doute : « Que nous avons le doute en nous » (*Les Chants du crépuscule*), « Pensar, dudar » (*Les Voix intérieures*). Mais, bien que Hugo se définisse déjà, dans l'extraordinaire « Puits de l'Inde », comme l'esprit qui « cherche à voir dans la nuit le fond de toute chose », on ne saurait réduire la part du rêve, dans les quatre recueils, à ce qui annonce le « regardeur formidable du puits ». L'accueil paisible ou exalté de tous les éléments de beauté et d'harmonie épars dans le monde sensible y a aussi sa place, favorisé par l'amour de Juliette Drouet, par les séjours auprès d'elle dans la vallée de la Bièvre et les voyages en sa compagnie dans la province française, par les souvenirs de Virgile, dont Hugo est littéralement imprégné (voir « Pan » dans *Les Feuilles d'automne*, « A Virgile » dans *Les Voix intérieures*, « Nuits de juin » dans *Les Rayons et les Ombres*). Les deux inspirations, d'ailleurs, ne se contredisent pas. Virgile, « le génie au front calme, aux yeux pleins de rayons », accompagne Dante dans son « noir voyage obstrué de rencontres difformes » (« Après une lecture de Dante ») ; Olympio,

« attentif aux ruisseaux, aux mousses étoilées, aux champs silencieux », est aussi celui qui déclare : « Je ne regarde point le monde d'ici-bas, / Mais le monde invisible », et les deux affirmations sont vraies, car c'est dans un regard tendu vers l'invisible que viennent chez lui s'inscrire les formes de l'univers matériel.

Cette absence-présence du poète, lui permettant de donner voix à ce qui n'a pas de voix, non seulement dans la nature, mais dans le monde social (les pauvres, les morts, les oubliés, les victimes de l'histoire), donne tout son sens à l'image de l' « écho sonore », lancée dans la première pièce des *Feuilles d'automne*. Parce qu'il y a mêlé souvent la rumeur d'un verbe exceptionnellement abondant et facile, parce qu'il a pratiqué, sur le terrain des succès matériels et des honneurs, une efficace politique de présence, le Hugo d'avant l'exil a été longtemps jugé incapable de cette absence fondamentale, faute de laquelle l'écho sonne d'autant plus fort qu'il sonne plus creux. A mieux le lire, on comprend que l'exil était commencé bien avant la date où le poète franchit en proscrit la frontière de Belgique, et que le décret de proscription allait seulement, en scellant sa solitude, approfondir sa compréhension de l'histoire humaine et élargir sa communion avec l'univers.

Les années 1840-1850 constituent à la surface une décennie plus tumultueuse que fructueuse. L'homme de quarante ans a été président de la Société des gens de lettres (1840) ; il est entré à l'Académie (1841) ; il va entrer à la Chambre des pairs (1845). Son ambition politique — mauvais signe chez un poète ? — est visible dans *Le Rhin* (1842, complété en 1845) où il redistribue les éléments de l'Europe au profit de la France et de la Prusse. En février 1843, Victor et Juliette célèbrent le dixième anniversaire de leur amour ; ils visitent pendant l'été les Pyrénées et le Pays basque pour

oublier l'insuccès des *Burgraves* (mars). Sur le retour, il apprend, en parcourant un journal, que Léopoldine, sa fille très aimée, s'est noyée, ainsi que Charles Vacquerie, son mari, dans la Seine lors d'une promenade en bateau. Immense douleur, d'abord muette, complet désarroi. Ainsi s'explique peut-être que, marié, lié avec Juliette, il se jette à corps perdu dans une aventure durable : il s'éprend de Léonie d'Aunet, épouse du peintre Biard. Cette autre liaison va durer, parallèlement, jusqu'en 1851. En 1845, le mari fait surprendre sa femme en flagrant délit d'adultère. La dignité de pair épargne à Hugo l'arrestation, mais Léonie est enfermée dans la prison des femmes ; l'affaire est étouffée. En juin 1846 meurt Claire, fille de Juliette et du sculpteur Pradier, ce qui renouvelle le deuil de 1843. Malgré les honneurs et les joies de la chair, il peut croire qu'il a touché le fond. Mais la mort de Claire a libéré Hugo de sa douleur muette ; elle a fait jaillir les larmes et la poésie. En août, quelques poèmes rappellent le souvenir de Léopoldine, dont *A Villequier*. Ainsi se constituent les éléments des *Contemplations*. Et en novembre 1845 Hugo a commencé *Les Misères*, première version des *Misérables*.

En juin 1848, il défend l'ordre et la société ; il est ensuite favorable au prince-président. Ce n'est qu'en 1850 qu'il comprend vraiment. Le 2 Décembre, il est l'un des chefs de l'opposition républicaine et doit s'enfuir. A Bruxelles, sa présence est jugée encombrante. Il gagne Jersey (août 1852) et s'installe dans Marine Terrace. Pour avoir pris la défense d'un autre proscrit, il est lui-même expulsé (octobre 1855). Il passe à Guernesey où il va acquérir Hauteville House, meublant la villa d'éléments composites, marqués de ses goûts, certains par lui fabriqués : le matin, il compose debout, face à la mer. Sa femme est restée à Bruxelles, où elle mourra (1868). Elle vient parfois le rejoindre, à moins qu'il n'aille jusqu'à Bruxelles et ne fasse une excur-

sion sur le continent. François-Victor (né en 1828) séjourne à Guernesey lorsqu'il travaille à sa traduction de l'œuvre complète de Shakespeare, travail que le père couronnera en 1864 d'un *William Shakespeare,* où il est plus question de l'auteur que du dramaturge. Adèle, l'autre fille, s'enfuit en 1863, à la recherche de son lieutenant Pinson (on se rappellera le film de Truffaut : *Adèle H.*). Juliette vit à l'ombre de son grand homme. Elle l'a emporté sur Léonie. Lors du coup d'Etat, elle l'a sauvé lorsque la réaction voulait l'arrêter.

En 1859, l'Empire triomphant accorda l'amnistie aux proscrits. Hugo la refusa : « Fidèle à l'engagement que j'ai pris vis-à-vis de ma conscience, je partagerai jusqu'au bout l'exil de la liberté. Quand la liberté rentrera, je rentrerai. » En 1868, il notera : « On résiste mieux à l'adversité qu'à la prospérité ». Hugo tutoie l'Océan. L'exil l'a rendu à lui-même. De sa vie jamais années ne furent plus fécondes. En 1869, Banville écrit une « Ballade de Victor Hugo père de tous les rimeurs » qui a pour refrain : « Mais le père est là-bas, dans l'île. » Ce n'est que justice.

Les œuvres s'organisent d'abord en grands ensembles. *Le Rhin* s'articule avec *Les Burgraves,* et avec l'extraordinaire série des burgs qu'il dessine en visionnaire. L'inspiration antibonapartiste, anti-impérialiste, prend forme de prose dans *Napoléon le Petit* (1852), de satire en vers dans les *Châtiments* (1853) ; elle s'épanche aussi dans des textes qu'il conserve en manuscrit : il attendra 1877-1878 pour publier avec un épilogue ce qui est devenu l'*Histoire d'un crime,* arme républicaine contre la menace que Mac-Mahon fait peser sur la République à peine constituée. Les *Châtiments* dénoncent les comparses et les profiteurs du coup d'Etat, tirant des noms propres des effets cocasses. Ils perpétuent le souvenir des victimes. Ils donnent une voix à la Liberté. Et par l'antithèse qu'ils créent entre le neveu et l'Oncle, dans « L'Expiation » notamment, ils reçoivent une

dimension épique, en sorte que ce poème pourrait figurer dans *La Légende des siècles*.

L'épopée de longue haleine, ce n'en était plus la saison (voir p. 229). Hetzel, l'éditeur et l'ami de ces années d'exil, lui demande clairement : pas de grands poèmes, faites-nous des « petites épopées ». C'est le sous-titre que reçoit la première série de la *Légende* (1859). La fragmentation permettait de suivre l'évolution de l'Humanité, depuis son origine (« Le Sacre de la femme ») jusqu'au XIX^e^ siècle (« Les Pauvres Gens »). Bien entendu, le fragment a une dimension hugolienne : il résonne d'immensité. Autre avantage de la discontinuité : la variété non seulement des sujets, mais aussi des tons et des rythmes. Elle sera plus visible dans la forme définitive de la *Légende* lorsque les deuxième (1877) et troisième (1883) séries seront fondues dans la première. Mais dès celle-ci elle est perceptible : qu'on pense au contraste de « L'Expiation » avec la fin joyeuse du « Mariage de Roland » et la chanson que contient « Eviradnus ». De héros, point. Hugo choisit pour leur donner les premiers rôles des personnages qui seraient, dans une épopée de style classique, de simples figurants (Aymerillot, Eviradnus, Zim-Zizimi). S'il y a un héros, c'est l'Humanité, « le genre humain, considéré comme un grand individu collectif » (Préface), traversant des épreuves, tombant pour se relever, l'Humanité promise à une ère de justice et de paix. Les trois derniers poèmes indiquent que, malgré les tribulations du temps présent, l'Idéal est en vue, et déjà la rubrique « Vingtième Siècle » sous laquelle sont groupés « Pleine Mer » et « Plein Ciel ». Le premier poème porte condamnation du *Léviathan,* le gigantesque steamer que les Anglais ont construit en 1857-1858, l'image d'un tel bateau étant associée à celle de la guerre, qui est pour Hugo la Nuit, le Mal, la Barbarie. C'est du ciel — second poème — que nous viendra le salut, l'aéroscaphe étant marqué du signe

de la délivrance. Réduire à ces schémas les poèmes, c'est évidemment méconnaître le souffle épique qui les anime. La dernière section du recueil, « Hors du temps » ne contient qu'un poème : « La Trompette du jugement », qui renforce l'optimisme de « Plein ciel » en le reliant à Dieu. Foi au Progrès ; foi en Dieu. Mais qu'on ne s'y trompe pas : cette poésie, qui est pleine d'idées, n'est pas une poésie à thèse. Valéry, qui est aux antipodes de Hugo, a reconnu le jaillissement continu d'images visuelles et sonores qui caractérisent l'œuvre de son prédécesseur : le verbe, chez lui, est premier, la forme crée le fond ou lui est consubstantielle ; il n'y a pas de sens à vouloir distinguer rhétorique et poésie. Il faut lire Hugo à haute voix, se laisser porter par ce flux puissant. Il faut même le lire debout, à plein coffre.

La Révolution est absente de cette grande fresque qu'est *La Légende des siècles*. Elle est absente aussi des *Misérables* (1862), roman par lequel Hugo a donné à la France une épopée « continue » qui tient — croix de ma mère, rencontres désastreuses ou providentielles — du roman-feuilleton à la Sue. Mais ce roman-épopée a un héros, Jean Valjean, représentant de tous les misérables. Ce mot commence à se charger d'un sens double ; il désigne le paria coupable malgré lui, et par là même le paria digne de pitié, puis d'estime, enfin d'admiration. Avec Jean Valjean nous traversons une partie du XIX^e^ siècle et nous assistons — épopée oblige — à la bataille de Waterloo, narrée aussi longuement qu'elle est brièvement évoquée au début de *La Chartreuse de Parme*. L'intrigue est assez fortement nouée pour que de tels hors-d'œuvre apparents ne lassent pas le lecteur. *Les Misérables* sont devenus l'œuvre la plus populaire de Hugo et le véhicule le plus efficace de sa pensée et de sa morale. Les dernières paroles du forçat qui s'est si héroïquement racheté d'une peccadille : « Je ne sais pas ce que j'ai, je vois de la lumière », suggèrent la pacification. Le terme de

l'épreuve — le roman a le caractère d'une initiation — est le repos en Dieu. La morale est celle de la bonté active qui n'attend pas la récompense pour se manifester. Hugo, qui est devenu anticlérical, est un spiritualiste convaincu.

Les Contemplations ont été publiées en 1856. Leur origine remonte aux années qui précèdent l'exil; leurs prolongements s'étendent bien au-delà des *Misérables*. Deux parties, trois livres pour *Autrefois*, trois pour *Aujourd'hui*, qui s'organisent autour de la date du 4 septembre 1843, celle de la mort de Léopoldine. Le recueil est ainsi le Tombeau de Léopoldine, évoquée depuis son enfance jusqu'à sa mort; c'est, de plus, un livre où la mort, grâce à la contemplation de l'Au-delà, devient source de vie et d'espérance. A la fin d'*Autrefois*, le poème « *Magnitudo parvi* », dont le point de départ est une promenade crépusculaire au bord de la mer, glorifie les vertus de solitude et de simplicité qui permettent de donner un sens et une vie à tout ce qui existe et de déchiffrer la création. A la fin d'*Aujourd'hui*, « Ce que dit la bouche d'Ombre », partant de la même idée que l'univers est déchiffrable, se termine en un chant de courage et d'espoir. « Tout est plein d'âmes », écrit Hugo, qui croit que, par la transmigration, les âmes s'élèvent vers Dieu ou s'abaissent jusqu'à la matière, âmes qu'il interroge, haletant, en faisant parler les tables. Ce spiritualiste s'est fait aussi spirite pour retrouver la morte, de 1853 à 1855.

Les Contemplations, d'une riche diversité, puisqu'elles contiennent entre autres « La Fête chez Thérèse », se relient à un ensemble lyrique et métaphysique dont elles ont été détachées pour former un livre de composition classique. A cet ensemble appartiennent un grand poème, *Dieu*, qui resta inachevé, qui ne pouvait être achevé, et *La Fin de Satan*, inachevé lui aussi, mais qui illustre bien une idée force du romantisme : Dieu est moteur du Progrès; il ne saurait donc vouloir la damnation

éternelle de l'ange rebelle ; nécessité du pardon, disparition du mal.

De l'exil encore datent d'autres grands poèmes eschatologiques : *Le Pape, La Pitié suprême, L'Ane, Les Quatre Vents de l'Esprit,* sans compter les copeaux que Robert et Journet ont recueillis, copeaux d'un titan. Le public n'était pas préparé à lire de telles œuvres. Hugo les laissa à l'état manuscrit ou ne les publia que tardivement. En moins de vingt ans ce fut un extraordinaire jaillissement.

Auquel s'ajoutent les *Chansons des rues et des bois* (1865) : galanteries, grivoiseries, impressions de promeneur ou de faune, inspiration parfois innocente, c'est Pégase mis « au vert » (selon le poème liminaire), mais Pégase toujours, prêt à reprendre sa course parmi les étoiles.

Et, dans un autre registre, *Les Travailleurs de la mer* (1866) et *L'Homme qui rit* (1869), que précède l'art poétique : *William Shakespeare,* où Hugo, Eschyle III, dit son admiration pour Eschyle l'Ancien et pour Shakespeare, Eschyle II : « A eux deux ils se partagent Dieu. » Sous-entendu : à nous trois... *Les Travailleurs de la mer,* c'est Eschyle transposé dans le roman. Le héros, Gilliatt, est comme une réincarnation de Jean Valjean, moins la culpabilité : après avoir rendu à Lethierry machine et argent, apprenant que la fille de celui-ci aime un jeune pasteur, il se sacrifie et se laisse engloutir par la mer tandis que s'éloigne le navire sur lequel ont pris passage les jeunes mariés. Le combat de Gilliatt contre la pieuvre est digne d'une épopée. Le travail accompli par Gilliatt sur l'épave n'est pas moins prodigieux : on peut y voir la transposition de l'activité créatrice de Hugo. Devant la manifestation d'une telle énergie, on n'est pas persuadé de la mort du héros et l'on se demande si Hugo n'est pas immortel ; après tout, il l'est.

L'auteur des *Travailleurs de la mer* s'est fait marin : il n'ignore aucun terme nautique, il connaît

tous les vents. Dans *L'Homme qui rit,* il se fait historien de l'Angleterre de la reine Anne. L'antithèse, célébrée dans *William Shakespeare* — elle est dans l'art puisqu'elle est dans la nature — organise l'œuvre : « Ursus était un homme, Homo était un loup. » Défiguré par les comprachicos, Gwynplaine, l'homme qui rit, est la beauté même de l'âme et du cœur. Misérable, il est l'un des plus grands seigneurs d'Angleterre. Dea est aveugle, mais son nom signifie lumière, et elle *voit.* Eloignés l'un de l'autre, ils vont se retrouver dans la mort. Quand elle quitte le monde visible, Gwynplaine devient *voyant* à son tour ; il marche sur le pont du bateau, appelé par une voix et murmure : « Je te suis. Je distingue très bien le signe que tu me fais. » La mer l'engloutit.

La mort de Jean Valjean, de Gilliatt, de Gwynplaine : le sacrifice, la pacification, la fin de cet exil qu'est la vie.

L'Homme qui rit parut quelques mois avant que ne s'effondrât l'Empire. La guerre déclarée, Hugo gagna Bruxelles, puis Paris, où il subira le siège. La vie lui redevient cruelle. Elu à l'Assemblée nationale, il siège quelque temps à Bordeaux avec la gauche minoritaire, puis donne sa démission. Charles meurt ; c'est le 17 mars 1871, jour où éclate l'émeute, que Hugo accompagne à Paris la dépouille de son fils. Le 21, Hugo quitte Paris pour Bruxelles. De là-bas il suit avec angoisse la terrible histoire de la Commune, opposant aux uns et aux autres son sens de l'union : « J'ai payé de vingt ans d'exil ce droit austère/D'opposer aux fureurs un refus solitaire », déclare-t-il dans un poème du 21 avril intitulé « Pas de représailles ». Le gouvernement belge ayant voulu refuser le droit d'asile aux Communards, il proteste et doit se réfugier dans le Luxembourg, à Vianden. En septembre 1871, il rentre à Paris, qu'il ne quittera plus guère que pour séjourner à Guernesey, en compagnie de Georges,

son petit-fils, et de Blanche Lanvin, mise à son service par Juliette et à qui l'on doit l'exaltation amoureuse qu'on sent dans quelques parties de *Quatrevingt-treize* (1874). Ce roman — *Les Chouans* de Hugo — est le second volet d'une trilogie inachevée : *L'Homme qui rit* présentait l'Aristocratie ; un autre roman devait présenter la Monarchie. *Quatrevingt-treize,* c'est la Révolution et la République. C'est aussi *L'Année terrible* du XVIII[e] siècle pour reprendre le titre du volume (1872) dans lequel Hugo a recueilli ses poèmes de la guerre et de la Commune. Hugo s'y libère d'une partie du poids de son passé, du souvenir de la mésentente entre son père, républicain, puis bonapartiste, et sa mère, royaliste.

Le roman achevé, Hugo rentre dans la capitale. Gautier était mort en 1872 (« Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule/Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule... »). François-Victor meurt en 1873. Mais la mort épargne le père. Elle l'effleure en 1878 d'une congestion cérébrale, à laquelle il survit jusqu'au 22 mai 1885. Il publie ou laisse publier une partie des œuvres qu'il a rapportées de l'exil, ainsi que *L'Art d'être grand-père* (1877), qu'il ne faut pas réduire à la trop célèbre poésie sur les confitures, et les trois volumes d'*Actes et Paroles,* qui réunissent les discours académiques ou parlementaires, les allocutions et les messages qu'il a écrits ou prononcés depuis son entrée à l'Académie. Le pair de France de la monarchie de Juillet, le représentant de la deuxième République était devenu le sénateur inamovible de la troisième République. Il avait voulu que ses obsèques fussent celles des pauvres ; il n'en avait pas besoin d'autres, puisqu'elles furent suivies par l'ensemble de la France, à laquelle il avait donné l'œuvre la plus majestueuse du XIX[e] siècle.

CHAPITRE IX

NERVAL ET BAUDELAIRE

Si proches et si différents, c'est en l'un et l'autre que naît vers 1850 la poésie moderne, expérience de l'inconnaissable, connaissance des au-delà, « sorcellerie évocatoire » conduite avec les moyens propres à chacun. Il y a dans le fait d'unir Nerval et Baudelaire une signification symbolique déjà perceptible dans la structure de ce volume. Leur présence latente à son arrière-plan et les nombreuses mentions qui ont été faites expliqueront la brièveté des pages qui leur sont ici consacrées.

Sainte-Beuve, qui a écrit sur Vigny et Musset, n'a même pas accordé un médaillon à Nerval et à Baudelaire qui attendaient — celui-ci plus que celui-là — d'être présentés au grand public. Peut-être a-t-il eu raison de s'abstenir et de leur laisser, aux yeux de la jeunesse, la virginité du génie. La race des poètes est irritable. Lorsque l'auteur des *Fleurs du Mal* écrit en 1865 au critique, qui avait été poète : « *Joseph Delorme,* c'est *Les Fleurs du Mal* de la veille », il ne lui fait pas un compliment de nature à le rassurer. Objectivement, on peut considérer que c'est une réponse charitable à la définition que Sainte-Beuve avait donnée de l'œuvre du « gentil garçon » qui s'était présenté à l'Académie — accès de respectabilité ou dérision — en 1861 : « un

kiosque bizarre », « *la folie Baudelaire* », construit « à la pointe extrême du Kamtschatka romantique ». Hugo, qui décernait à Baudelaire le *satisfecit* du « frisson nouveau », usait-il vraiment d'un meilleur procédé ? Pourtant, ce Hugo des îles créait lui aussi, dans sa seconde jeunesse, une nouvelle poésie. Quant à Nerval, il a été pour la plupart de ses pairs le « gentil » Gérard. Quelle solitude...

Il faut voir comment Baudelaire a été « jugé » par Maxime Du Camp, qui sera membre de l'Académie française, et, qualité surérogatoire, qui avait été l'ami de Flaubert. Comment il a été reçu par Viennet, dont le nom serait inconnu si Baudelaire ne s'était présenté à la succession de Lacordaire. Et même comment Mérimée a jugé l'auteur des *Fleurs du Mal*. Flaubert, qui connaissait personnellement Baudelaire, ignore Nerval, qu'ignore aussi Mérimée. Hugo, s'il connaît Nerval, c'est en souvenir de la bataille d'*Hernani* et du gilet rouge de Gautier. Il y a plus triste : Baudelaire, qui avait quelques relations avec Gérard, s'était moqué de lui en 1845 dans un article du *Corsaire-Satan*. Il faut attendre 1856 pour qu'il rende hommage à « un écrivain d'une honnêteté admirable, d'une haute intelligence, et *qui fut toujours lucide* » (préface des *Histoires extraordinaires*).

Nerval et Baudelaire sont nés à Paris (1808 et 1821), où ils mourront (1855 et 1867), mais ils ne sont parisiens, comme la plupart des Parisiens, que par leur naissance. Leurs racines sont dans les provinces. Le premier a eu un père — médecin militaire — qui ressemblait au beau-père — général — et au conseil judiciaire — notaire, maire de Neuilly — du second. C'est sans doute pour eux — Nerval et Baudelaire — qu'on a prononcé cette phrase bien sentie : la poésie est un violon d'Ingres. N'importe quelle chronologie ou biographie rend compte de ces incompréhensions ou de ces différends familiaux. On peut imaginer une rencontre

chez maître Ancelle du docteur Labrunie et du général Aupick. Ces jeunes gens leur causaient bien des soucis. Certes, ils avaient obtenu, sans gloire, leur baccalauréat. Certes, Gérard s'était inscrit à l'Ecole de médecine et avait joué à l'aide-médecin durant la terrible épidémie de choléra de 1832. Certes, Charles s'était inscrit à l'Ecole de droit et avait fait semblant de fréquenter une étude d'avoué. Mais Gérard n'était-il pas un rêveur invétéré ? Mais Charles n'était-il pas un prodigue ? Il fallait les ramener à la raison, à l'ordre, au respect des convenances. Baudelaire le sera assez tôt : à vingt ans, beau-père, mère et frère aîné veulent l'arracher aux tentations des rues de Paris et l'envoient à Calcutta. Il s'arrête à La Réunion et rebrousse chemin. Quand il rentre à Paris, il est majeur. Il reprend sa vie dissipée, avec les moyens qu'il doit à la petite fortune que lui a laissée son père et dont il dépense une confortable partie. A vingt-trois ans il est donc pourvu d'un conseil judiciaire, ce qui le réduit à l'état de mineur. Gérard n'est pas plus sérieux : en 1834, il hérite une petite somme de son grand-père maternel et sitôt après il part pour le Midi et l'Italie ; ce qui lui reste de l'héritage lui sert à fonder l'année suivante un périodique, *Le Monde dramatique,* dont le bilan est rapidement déficitaire. Leur vie à tous deux est cousue de dettes ; ils ne cessent d'escompter le produit de leur travail. Ils sont « sans profession ». Lorsque Gérard prend son dernier passeport, la qualité qu'il y fait inscrire est : « rentier ». Un rentier sans autre rente qu'une minime somme annuelle qui lui vient d'un lopin de terre familial, situé dans le Valois.

Ils ont pourtant fait des efforts pour s'intégrer dans le système et se créer des cautions bourgeoises. Nerval a publié un recueil de poésies de Ronsard, un autre de poésies allemandes (1830). Il était déjà quelque peu célèbre par la traduction qu'il avait donnée de *Faust* avant d'être bachelier, ce qui lui

valut d'être mentionné par Goethe dans ses *Conversations avec Eckermann.* En 1848, il traduira des poésies de Heine. Traduire, c'est accomplir une tâche utile. Ce que fait Baudelaire en consacrant une bonne partie de son temps à franciser Edgar Poe — son frère en guignon — dont il publie cinq volumes, de 1856 (les *Histoires extraordinaires* sont un franc succès) à 1865 (*Histoires grotesques et sérieuses.*) Une différence : Nerval ne savait pas vraiment l'allemand : il travaillait sur des versions brutes ; Baudelaire a réellement appris l'anglais.

Autre différence : ils sont entrés dans la vie littéraire, Gérard assez tôt, Baudelaire presque trop tard. Lors de la bataille d'*Hernani,* le second n'a pas encore neuf ans. Quand il commence à écrire les premiers poèmes qu'il conservera, il y a longtemps que Gérard a publié ses « Odelettes ». Il peut avoir l'impression que tout est dit, se demander d'où lui viendra l'inspiration. Gérard, lorsque sous l'influence de la folie il écrit *Les Chimères,* put avoir la même impression. Après 1840, ils sont devenus contemporains.

Gérard Labrunie est parti d'un prénom et d'un patronyme (il a parfois signé « Gérard ») pour parvenir à un pseudonyme, emprunté à la géographie de son enfance et sur lequel il peut jouer par anagramme. Charles Baudelaire s'empare d'abord du nom de sa mère — Dufaÿs, Dufays, Defayis —, allant jusqu'à se faire appeler, en utilisant son second prénom, Pierre de Fayis, pour, après 1850, renoncer à tout masque et signer de son nom, simplement. Le premier est toujours à la recherche de son identité, sous la forme d'un livre ou d'un héros : l'*Histoire de l'abbé de Bucquoy,* dont la quête organise *Les Faux Saulniers* (1850), ou l'illustre Brisacier qui apparaît dans la préface des *Filles du Feu.* Le second a affirmé la sienne en inscrivant délibérément son existence en marge de la société et en choisissant le Mal comme source d'inspiration.

Leurs attitudes devant la vie sont bien différentes Dans quelles proportions sont intervenus les élé ments génétiques (la structure psychique reçue à l naissance), les accidents biographiques, l'interpréta tion qu'ils ont donnée de ces accidents? Le jeune Gérard était orphelin de mère. Le jeune Charles orphelin de père, sans qu'on sache s'il avait vraimen aimé ce père qui avait passé soixante ans à l naissance de son fils : à l'époque, un vieillard Gérard n'a pas connu sa mère, qui est partie pou accompagner son mari, médecin dans la Grand Armée, et qui est morte en 1810 à Gross Gloga (actuelle Pologne). Le bébé avait été mis en nourric à Loisy, dans le Valois ; puis il est pris en charge pa l'oncle de sa mère à Mortefontaine. C'est en 181 seulement que Gérard fait connaissance, assez bru talement, avec son père : « Mon père !... tu me fai mal ! » (*Promenades et Souvenirs.*) Le docteu Labrunie va vivre à Paris, avec son fils. Il survivra celui-ci. On ne sait presque rien de lui ; on l'imagin renfermé, bougon. Le père de Baudelaire meurt e 1827 ; la veuve se remarie dès novembre 1828, ave le commandant Aupick. Ces mois de veuvage Charles les rappellera en 1861 à sa mère : « D longues promenades, des tendresses perpétuelles [...] Ah ! ç'a été pour moi le bon temps de tendresses maternelles. Je te demande pardon d'ap peler *bon temps* celui qui a été sans doute mauva pour toi. Mais j'étais toujours vivant en toi ; tu étai uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et u camarade. »

L'affection a manqué à Gérard, ce qui n'a pa contribué à affermir son psychisme. La zon consciente est toujours menacée par l'épanchemen en larges nappes de matières effervescentes ; le rêv se presse « aux portes d'ivoire ou de corne » qu ouvrent sur l'état de veille. La première crise avérée suivie d'internement, est de 1841. Mais qui préten dra que Nerval ait attendu trente-deux ans pou

manifester ces dispositions délirantes ? Son œdipe fragile se laisse détecter bien plus tôt.

Celui de Baudelaire, en revanche, semble bien constitué, en un dur noyau. Il a choisi sa vie ; il a su haïr. Nerval a subi sa vie ; la peur est son émotion dominante, dont l'humour seulement lui permet de jouer. Ce n'est pas lui qui aurait relevé dans *The Conduct of Life* d'Emerson la phrase que note Baudelaire et qu'il applique à Delacroix : « The hero is he who is immovably centred. »

Apparemment, toutefois, leurs deux existences sont décentrées. Ce sont les deux écrivains parisiens qui ont connu dans Paris le plus de gîtes de rencontre — par dizaines —, on ne peut employer le mot « domiciles ». Mais l'un, après un voyage de dépaysement exotique qu'on lui imposait, est resté fidèle à Paris — à l'exception, sous la deuxième République, de deux brefs séjours journalistiques à Châteauroux et à Dijon — et il a transporté Paris, objet d'amour-haine, à Bruxelles (1864-1866), d'où, hémiplégique, il est revenu agoniser et mourir à Paris. L'autre donne l'impression de toujours vouloir échapper à la capitale, où le retiennent son travail de journaliste et des projets de théâtre. Il est absent pendant toute l'année 1843 : environ trois mois au Caire, puis le Liban et la Syrie, trois mois à Constantinople, la matière partielle du *Voyage en Orient* (édition définitive en 1851), les autres éléments provenant de nombreuses lectures qu'on n'a pas fini de recenser. Avant l'Orient et outre le voyage en Italie : la Belgique (1836), l'Allemagne (1838), l'Allemagne et Vienne (1839-1840), de nouveau la Belgique (automne 1840). Après l'Orient : la Belgique et les Pays-Bas (1844), Londres (1849), la Belgique et l'Allemagne (1851), la Belgique et les Pays-Bas (1852), l'Allemagne enfin, d'où il revient pour entrer une nouvelle fois dans la clinique du docteur Blanche. Quand il n'est pas à l'étranger, il vagabonde dans le Valois sur les traces de son enfance,

faisant les paysages d'*Angélique* et de *Sylvie*. Dans sa géographie personnelle, la route de Flandre conduit vers un point mystérieux de l'Orient où repose sa mère, où, ce qui est beaucoup plus dangereux pour son équilibre menacé, survit la Grande Mère archaïque.

Elle lui est beaucoup plus importante que toutes les femmes dont on a voulu peupler ses biographies romanesques. Jenny Colon n'a été qu'un prétexte. Marie Pleyel a pu exercer sur lui une influence néfaste comme la Pandora sur le narrateur, et la première M^me^ Houssaye une influence bénéfique, apaisante. Nadar a écrit sur son ami Baudelaire un livre de souvenirs au sous-titre provocant : *le poète vierge*. L'expression convient bien mieux à Nerval. Baudelaire a contracté des maladies vénériennes qui ne s'attrapent pas en se promenant sur le pavé, fût-il glissant, de Paris. Il a aimé Jeanne, qui lui a inspiré quelques-uns des plus beaux poèmes d'amour de notre langue et pour qui il a éprouvé, avec de violentes colères, une bonté de sœur de charité. En choisissant cette fille de couleur, il signifiait qu'il se voulait déclassé. Il a convoité et obtenu Marie Daubrun, qui lui préféra Banville ; il a cru trouver en M^me^ Sabatier une consolatrice et une aide dans le procès dont il était menacé, mais cette beauté bien en chair n'avait pas pour lui le piquant qu'il trouvait aux filles des rues dont son carnet contient noms et adresses. N'empêche que la Présidente lui a offert le point où cristalliser l'inspiration pétrarquisante qui équilibre dans « Spleen et Idéal » l'inspiration charnelle, — la Belle aux cheveux d'or faisant sourdre une autre inspiration où la tendresse se mêle à la sensualité. Consolatrice parfois : « Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses,/O toi, tous mes plaisirs ! ô toi, tous mes devoirs ! » (« Le Balcon »), Ange gardien, Muse et Madone (pièce XLII) —, la femme peut devenir idole implacable, « démon sans pitié » (« *Sed non satiata* »), impitoyable vampire

(« Les Métamorphoses du vampire ») ; ou sur elle le poète exerce son sadisme (« A une Madone », « A celle qui est trop gaie »), forme inversée de la peur qu'elle lui inspire. Mais, agressive ou caressante, elle est bien présente, en chair, en os, en sang : il est à son contact. La femme nervalienne est difficilement identifiable ; elle est lointaine, elle est voulue lointaine. Dans les quelque quatorze épisodes amoureux qui forment la trame du *Voyage en Orient,* un seul connaît un dénouement charnel, celui qui met en scène Adoniram, assassiné après avoir aimé la reine du Matin. Le narrateur s'est chargé d'une esclave dont il ne sait que faire et qu'il veut enfin donner pour servante à la jeune fille druse qu'il aime et que rien ne l'empêcherait d'épouser, si une fièvre diplomatique ne l'obligeait à quitter brusquement la Syrie ; quant à faire venir la jeune fille dans nos pays du Nord, il n'en est pas question : elle serait exposée à ces terribles maladies qui emportent « les trois quarts des femmes d'Orient qu'on y transplante »... La femme est placée à bonne distance grâce aux artifices du théâtre : sa forme idéale est celle de l'actrice qui est en continuelle métamorphose, qui est elle et toutes les autres, et la mère. Toujours recherchée, toujours échappant ou plutôt toujours obligée, par lui, de fuir, son instabilité correspond à celle du narrateur à la recherche lui-même d'un moi improbable. Qui es-tu ? Qui suis-je ? « Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ? » Le miracle du génie est d'avoir su fixer cette instabilité du sujet et celle de l'objet en un système d'écriture dont la limpidité apparente recouvre en profondeur des courants et même des tourbillons. Ces couches liquides glissent les unes sur les autres, se mêlent les unes aux autres sans que rien apparaisse à la surface. Il suffit d'étudier avec attention les catégories du temps et de l'espace dans une nouvelle réputée classique comme *Sylvie* pour éprouver en lecteur le vertige qui avait saisi le créateur et qu'il n'a pu

maîtriser que grâce à la langue qui lui était imposée. Gageons que si ce psychisme labile avait dû trouver son expression dans une langue plus malléable, moins asservie à une tradition et à des règles contraignantes, le miracle n'aurait peut-être pas été atteint et se fût défait en chef-d'œuvre inconnu.

Si Baudelaire a un univers, Nerval a un cosmos. Si Baudelaire dispose d'une histoire, Nerval dispose de tous les temps, de tout le Temps. Nerval communique avec les espaces interstellaires, croit en la transmigration des âmes, est convaincu qu'aucun de nos actes, qu'aucune de nos pensées ne sont perdus (introduction au *Second Faust*). Baudelaire se satisfait du souvenir de quelques horizons lointains, aperçoit les clochers et les cheminées de la grande ville, le ciel « couvercle noir de la grande marmite/ Où bout l'imperceptible et vaste humanité », la lune qui s'offense de voir « ce siècle appauvri ». Il évoque « La Vie antérieure », mais écrit : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. » L'horloge lui rappelle les limites de la condition humaine. Nerval vit familièrement avec les Préadamites. Pourquoi se contenterait-il d'une seule religion ? Sa réponse a été citée p. 144. Baudelaire, lui, en reste au plus sombre christianisme, quand il ne donne pas dans le désespoir : il n'échappe pas à la contemplation morose du péché, notion étrangère à Nerval.

Les œuvres de Nerval et de Baudelaire sont donc très différentes. Celui-ci a su éviter de s'asservir à la presse et s'il a, sa vie durant, rêvé du théâtre, il n'y a pas engagé une grande partie de son énergie créatrice. Nerval a donné beaucoup de son temps et de son jeune talent à la poésie politique, aux comptes rendus de représentations, à l'élaboration ou à l'ébauche de drames et de comédies. Il a ainsi mûri son génie tout en composant un des meilleurs drames romantiques, *Léo Burckart* (1838). Il libère toutes ses forces pendant les quatre dernières

années : aux *Faux Saulniers,* au *Voyage en Orient,* succèdent *Les Illuminés, Lorely, Contes et Facéties, Les Nuits d'octobre* (1852), *Petits Châteaux de Bohême* (1853), *Les Filles du Feu* que couronnent « Les Chimères », *Pandora, Promenades et Souvenirs* (1854). La première partie d'*Aurélia* est publiée dans la *Revue de Paris* en janvier 1855. La seconde partie est encore en épreuves non définitives lorsqu'on le trouve pendu à l'aube glaciale du 26 janvier : on ne saura sans doute jamais — l'a-t-il su ? et a-t-il su pourquoi il mourait ? — ce qu'eût été ce texte qui défie l'analyse. Hugo ne pouvait achever *Dieu.* Nerval ne pouvait achever *Aurélia.* Entre toutes les causes qu'on a énumérées de son suicide, il faut aussi retenir celle-ci.

Baudelaire a longuement préparé *Les Fleurs du Mal,* qui passent par l'étape des *Lesbiennes* (le mot ayant un sens autre que l'actuel) et des *Limbes* (d'une signification sans doute religieuse et socialisante). Lorsqu'il les publia en 1857 et fut rendu célèbre par le procès qui contribua à le déclasser un peu plus, il n'était connu de quelques-uns que par ses *Salons* de 1845 et 1846 et d'un plus grand nombre par sa première traduction de Poe. La proscription de six des plus beaux poèmes lui permit de publier en 1861 une seconde édition, qui est aussi une édition originale, contenant une nouvelle section, les « Tableaux parisiens ». Avec le poème halluciné, hallucinant, « Les Sept Vieillards » il touchait aux limites de la poésie telle qu'il la concevait. Son effort ultime s'oriente vers la forme ductile du poème en prose alors que sa poésie en vers revient, pendant le séjour bruxellois, à la tradition satyrique qu'il avait exploitée dans sa jeunesse. Il avait dès 1846 établi l'équation : romantisme = modernité, échappant ainsi aux logomachies. En 1863, dans *Le Peintre de la vie moderne,* Guys ayant comme réactif succédé à Delacroix, il suggérait une nouvelle modernité, celle de l'esquisse qui fixe la sensation fugitive : « Le

Cygne », « A une passante » en sont la réalisation. Mais la peinture poétique de la vie moderne exigeait davantage : *Le Spleen de Paris*. Au contraire de Nerval, il s'était replié, sans rien perdre de son trait incisif (*Pauvre Belgique !* l'atteste), sur sa mélancolie et son amertume lorsqu'il s'exila.

Ces deux œuvres si différentes par leur genèse et leur inspiration ont en commun d'avoir provoqué la plus forte mutation de la poésie française depuis la Renaissance. Poésie, en effet, comme l'on dit *Dirchtung* en allemand, sans distinguer vers et prose. Tout est poésie au poète, la critique d'art, le voyage, les souvenirs. Il faut pour cela renoncer aux genres tyranniquement définis et prendre le risque de créer des formes. De plus, ces deux héros ont, passé leur adolescence, cessé de vouloir décorer la vie grâce aux ornements de la poésie. La Poésie veut un engagement complet de l'auteur et suppose une réponse active de l' « hypocrite lecteur », sommé de participer à la création.

Si l'on en juge par les influences créatrices qu'elle a exercées, l'œuvre de Nerval, qui a été longtemps méconnue, peut paraître plus actuelle. Baudelaire a dominé l'époque symboliste. Mais le rêve nervalien s'est insinué dans le surréalisme. Baudelaire est le Janus de la poésie française : il regarde vers Malherbe et vers Boileau tout en regardant vers nous. Nerval, qui, jeune, a tressé une couronne à Béranger, est plus proche de Breton que son cadet : *Aurélia* a une sœur en *Nadja*. « Les Chimères » ne livreront jamais leur secret ; elles ne les livraient pas à Nerval lorsqu'il les relisait après avoir été obligé de les abandonner. Il faut se pénétrer de la musique de leurs sonorités et du rythme de leurs images, tout en revenant, pour trouver un peu de sécurité, aux inquiétantes ambiguïtés des plus « classiques » *Fleurs du Mal*.

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION : PROBLÉMATIQUE DU ROMANTISME 7

PREMIÈRE PARTIE : CRÉER DANS UN ÉTAT BOURGEOIS

CHAPITRE I : LE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE..... 20
CHAPITRE II : LA VIE CULTURELLE..... 30
La production littéraire, 30.
La technique, 30.
Journaux et revues, 32.
L'édition, 36.
La consommation littéraire, 38.
L'enseignement, 44.
L'artiste et le monde bourgeois, 48.
Situation économique et sociale des écrivains, 48.
Intégration, 52.
Marginalisation, 55.
Cloisonnements et décloisonnements, 59.
Les relations avec l'étranger, 63.
La communication entre les arts, 72.

DEUXIÈME PARTIE : LE MOUVEMENT DES IDÉES ET DES LETTRES

INTRODUCTION : LES GÉNÉRATIONS FACE À L'HISTOIRE..... 80
CHAPITRE I : LA VIE DES IDÉES 90

Le ressourcement romantique 90
Le temps comme expérience intérieure, 91.
De l'inquiétude à l'extase, 91. — Du souvenir psychologique au devenir cosmique, 93.
Le temps historique, 96
Révolution et sens de l'histoire, 96. — La découverte du relatif et de l'individuel, 98. — Augustin Thierry et l'histoire dramatique, 100. — La notion de devenir historique et l'idéologie bourgeoise, 101. — Sources étrangères d'une philosophie romantique de l'histoire, 102. — Michelet et le messianisme du peuple, 104. — Mal du siècle et ennui, 106.
« Primitivisme » et goût du passé, 109.
Utilisations apologétiques du primitivisme, 109. — La question du langage primitif, 111. — La « renaissance orientale », 114. — Les chansons populaires et les légendes, 116.
L'énergie, 119.
Napoléon et sa légende, 119. — Sources d'une dynamique de l'être humain, 121. — Le dynamisme de l'œuvre d'art, 124. — L'esthétique du choc et le genre frénétique, 125. — Intensité, couleur, mouvement, 129. — Refus des limites et expansion de l'être humain, 131. — Formes et figures de la révolte, 134.
Nostalgie de l'arrière-monde, 137.
Insuffisances du catholicisme orthodoxe, 138. — Sources occultes du romantisme, 139. — « Palingénésie » des mythes, syncrétisme et religion de l'avenir, 142. — Chute et réintégration, 145. — Réhabilitation du rêve et de la folie, 147. — L'essor du fantastique, 151. — « Tout ce qu'il y a d'intime dans tout », 154.
Vers la cité future, 161.
Saint-Simon et le saint-simonisme, 162. — Fourier et le fouriérisme, 164. — L'évolution de Lamennais et le catholicisme social, 166.
Le Progrès, ses formes et son mythe 170
Le siècle des dictionnaires, 171.
Figures du progrès, 172.
La diffusion du savoir et le progrès moral, 174.
Le féminisme, 175.
Le positivisme, 176.
Proudhon, 179.
Le progrès « romantique », 181.

L'opposition au progrès, 184.
Idéalisme, spiritualisme, religions, 184. — Grands négateurs et bons haisseurs, 190. — La Décadence contre le Progrès : Gobineau, 193.
CHAPITRE II : LES MOUVEMENTS LITTÉRAIRES 198
La « bataille romantique », 198.
La « bataille réaliste », 208.
L'Art pour l'Art, la Fantaisie, le Parnasse, 211.
CHAPITRE III : LA VIE DES FORMES 217
Le langage, 217.
Persistances et résistances, 219.
La critique, 219.
Survivances, 227.
L'évolution des genres, 228.
Assouplissements, 228.
Le théâtre, 231.
L'alibi de la vérité, 231. — L'héritage du mélodrame, 232. — L'influence des acteurs, 234. — La conquête du temps et de l'espace, 236. — Théâtre et enseignement, 239. — Théâtre et expression de soi-même, 240. — En marge, 241.
Essor du roman, 242.
George Sand, 244. — Le roman historique, 245. — Du roman historique au roman réaliste, 250. — Le roman réaliste : Champfleury, Duranty, 251. — Vers le réalisme scientifique, 255. — Les Goncourt, 256. — Zola, 260. — Le roman-roman, 264.
L'impossible synthèse, 268.

TROISIÈME PARTIE : LES GRANDS ÉCRIVAINS

CHAPITRE I : CHATEAUBRIAND après 1820 276
CHAPITRE II : LAMARTINE 284
CHAPITRE III : VIGNY 293
CHAPITRE IV : MUSSET 303
CHAPITRE V : STENDHAL 313
CHAPITRE VI : BALZAC 324
CHAPITRE VII : FLAUBERT, par Bernard AJAC ... 336
CHAPITRE VIII : VICTOR HUGO 353
CHAPITRE IX : NERVAL ET BAUDELAIRE 370

CHRONOLOGIE 383
BIBLIOGRAPHIE 387
TABLE DES MATIÈRES 445