

La critique des maîtres

Le XIX^e siècle nous fournit une belle galerie de maîtres de la critique. Mais à côté (je ne dis pas au-dessus, c'est d'un autre ordre), – à côté des maîtres de la critique, il y a la critique des maîtres. Les grands écrivains ont dit, en critique, leur mot. Ils ont même dit beaucoup de mots, tantôt éclatants et tantôt profonds, ils se sont expliqués puissamment sur les grandes questions esthétiques et littéraires. Leur critique existe ; elle doit comporter, tout comme la critique spontanée et la critique professionnelle, des traits généraux, et si ces traits restent un peu vagues, nous donnerons le coup de pouce nécessaire pour les faire saillir.

Elle existe, dis-je, et si je le crois, ce n'est vraiment pas la faute de la critique professionnelle, qui a essayé de nous persuader que son sceptre régissait le monde critique tout entier¹.

Il faut craindre le mien.

Lui seul est Dieu, madame, et le vôtre n'est rien².

Entre la critique professionnelle et la critique d'artiste, l'état de lutte fait partie d'un rythme incorporé à la vie même de la littérature, comme la lutte entre Latins et Germains est

1. Voir par exemple Gustave Lanson : « Le critique est un professeur » (*Hommes et livres. Études morales et littéraires*, 1895, p. 308).

2. Réplique de Joas à Athalie (II, 7).

incorporée à la géographie de l'Europe. Et celle-là au moins nous pouvons, comme les dieux de l'Olympe, en contempler les phases librement et sans passion.

Quand nous voulons nous référer à un type pur de la critique professionnelle, nous pensons tout de suite à Brunetière, lequel ne commit jamais aucun écrit qui fût d'autre matière que de critique dogmatique (ces deux mots qui paraissent à première vue contradictoires s'impliquaient au contraire pour lui). Or Brunetière, en son impérialisme intellectuel et en son bossuétisme intégral³, annexe simplement à la critique tout le meilleur de la littérature. « Cette malle doit être à nous⁴. » Ce n'est plus la critique qui naît de l'art, comme la réaction d'abord du public, et ensuite d'élites choisies, spécialisées, devant l'œuvre de l'artiste. C'est l'art qui naît de la critique. Au commencement était la critique, et ses droits sur l'art sont ceux de l'ancêtre sur sa postérité. Brunetière nous affirme par exemple que la littérature allemande est issue de la critique de Lessing, de Herder et de Goethe⁵. Et je laisse aux germanisants le soin de discuter. (Chaque littérature exige une position nouvelle des problèmes littéraires.) Mais la littérature française est, elle aussi, nous dit Brunetière, issue, en ce qu'elle a de meilleur, de cette mère commune. Voici :

Ronsard au XVI^e siècle, et ses disciples avec lui, Malherbe au commencement du XVII^e et Boileau cinquante ou soixante ans plus tard; Voltaire au XVIII^e, et Rousseau; depuis eux, Mme de Staël, Chateaubriand, Sainte-Beuve, ont prononcé d'abord, *au nom de la critique, des jugements, et des arrêts dont leurs œuvres ne sont elles-mêmes que l'exécution. L'Ode au chancelier de l'Hôpital n'a pas*

3. Voir ci-dessus la n. 33 p. 77.

4. Début de « Bilboquet » de Banville : « Cette malle doit être à nous / Car c'est la malle de Voltaire », etc. (*Odes funambulesques*, seconde édition, 1859, p. 224).

5. « Et quant à l'Allemagne », « sa littérature ne date que du jour où Lessing, Herder et Goethe ont renouvelé sur le sol germain le sens longtemps perverti de l'antique » (*Histoire et littérature III*, 1893, p. 312).

d'abord été composée pour aucune raison que pût avoir Ronsard, si ce n'est de joindre l'exemple à la leçon, de montrer ce qu'on pouvait faire de la langue et du vers français⁶.

À un médecin qui lui demandait où il souffrait, un boucher malade répondit: « Ça me tient entre l'aloïau et les côtes premières. » Brunetière applique ici, aussi mal à propos, son point de vue professionnel de criticissime⁷ à un domaine où tout se passe selon les lois de la création esthétique, fort parentes des lois de la création naturelle, et fort opposées au genre de séquences imaginées par l'auteur de *l'Évolution des genres*. Ce qui fait matière proprement critique, c'est l'explication de l'œuvre d'art. Mais l'explication n'a lieu qu'une fois les œuvres produites. Les œuvres ne se définissent nullement, ainsi que le veut Brunetière, comme l'*exécution de jugements et d'arrêts* qui auraient été prononcés par la faculté critique. L'œuvre d'art se forme et se développe comme un individu, ou mieux comme une société vivante. Et elle se défend, se légitime par ces jugements et ces arrêts comme une société par ses magistrats et ses jurisconsultes. Les œuvres de Ronsard, de Voltaire, de Chateaubriand, ont été produites, nous dit-on, « au nom de la critique »! Quand les ministres girondins que la Législative imposa à Louis XVI entrèrent aux Tuileries sans permission et simplement parce qu'eux et l'Assemblée avaient la force et l'être, le maître des cérémonies sauva la face en leur criant de loin: « Messieurs, le roi vous accorde les grandes entrées⁸ »! Ainsi la critique à l'art. « À la base de toute œuvre d'art, nous trouvons une opinion, nous trouvons un *jugement critique* sur

6. Article « Critique » de *La Grande Encyclopédie*, in *Études critiques sur l'histoire de la littérature française, neuvième série*, éd. citée, p. 55). Les italiques sont de Thibaudet qui, ensuite, interrompt la phrase de Brunetière avant sa fin.

7. Coquille pour *criticisme*? *La Revue de Paris* donne le même mot.

8. Le mot est cité par Michelet qui évoque « un grand officier », et non le maître des cérémonies: « Messieurs, dit-il sérieusement, le roi vous accorde les grandes entrées » (*Histoire de la Révolution française*, II, IX).

les œuvres dont elle vient en quelque manière continuer ou renouveler la fécondité⁹. » Nullement. Ce n'est pas à la base de *Cromwell* qu'il y a la préface de *Cromwell*; c'est à la base de la préface de *Cromwell* qu'il y a *Cromwell*, de même que les tragédies de Corneille sont à la base de ses *Discours*, et non l'inverse¹⁰. En 1848 les professeurs qui voulaient flagorner l'électeur s'intitulaient sur les affiches : Ouvrier professeur. Les romanciers et les poètes accompliraient sans doute, selon Brunetière, un acte de discipline en se déclarant : Critique romancier, ou critique poète. La leçon de critique, voilà le principe créateur ! *L'Ode à Michel de l'Hôpital* est venue, pour Brunetière, comme l'exemple après la leçon, comme le subalterne après le principal.

Notez que cette apothéose de la critique se rencontre non pas dans une de ces fantaisies à pointe de paradoxe dont les critiques aiment à prendre la récréation, mais dans l'article *Critique* de la *Grande Encyclopédie*, où il s'agissait plutôt d'éteindre ses imaginations personnelles pour laisser la place et la parole à un exposé objectif. Rien d'étonnant dès lors à ce que la critique soit investie par Brunetière du pouvoir de « modifier l'état de l'opinion et la faire désertter ses idoles. C'est ce que Boileau a fait au XVII^e siècle, et Molière après lui, quand ils ont "diffamé" les précieuses, dépossédé les Ménage et les Chapelain¹¹ de l'admiration dont ils étaient entourés¹² ». C'est donc Molière que Brunetière, à la manière de Gorenflot¹³, baptise critique, et la victoire de Molière

9. Nouvelle citation de l'article « Critique » (*Études critiques sur l'histoire de la littérature française, neuvième série*, éd. citée, p. 53-54).

10. En même temps qu'il brosse un vaste tableau historique de la littérature, Hugo, dans la préface de *Cromwell* (1827), théorise le drame romantique. Les *Trois Discours sur le poème dramatique* paraissent en 1660 et ouvrent chacun des trois tomes du *Théâtre complet* de Corneille.

11. Sur Chapelain, voir ci-dessus, p. 68-69. Gilles Ménage (1613-1692) est l'auteur des *Origines de la langue française* (1650) et des *Observations sur la langue française* (1672). Grand polémiste, il fut une sorte de régent des Lettres.

12. Article « Critique » encore (*Études critiques sur l'histoire de la littérature française, neuvième série*, éd. citée, p. 57).

13. Voir ci-dessus la n. 60 de la p. 89.

sur Chapelain, c'est une victoire de la critique sur un ennemi de la critique. Il ne s'agit que de s'entendre.

Sous le nom général de critique, Brunetière semble confondre deux opérations sinon inverses, du moins fort différentes, celle qui réalise des *idées* critiques, dont les œuvres d'art seraient une application, et celle qui réalise des œuvres, dont les idées critiques ne sont que le commentaire.

La première est celle des critiques professionnels. Ils trouvent devant eux la masse des livres qu'ils ont lus, ils les classent, ils y mettent de l'ordre, – c'est-à-dire de l'unité et des « idées ». Ces idées, auxquelles ils aboutissent comme au fruit de leur réflexion et de leurs lectures, elles finissent même par leur apparaître comme le fruit le plus authentique et le plus précieux de la littérature. Brunetière, citant avec satisfaction, comme tout le monde, des phrases de Flaubert qui lui paraissent plates ou incorrectes, croit pouvoir conclure que le style de Flaubert bronche toutes les fois qu'il s'agit d'exprimer des idées, ce qui représente, dit-il, la fin la plus haute du métier littéraire¹⁴. Faute d'avoir atteint cette fin, Flaubert demeure dans le second ordre. On connaît la distinction ordinaire de Faguet entre les poètes qui ont des idées, comme Vigny, et les poètes qui n'ont pas d'idées, comme Victor Hugo¹⁵. Ceux qui ont des idées ont presque manqué leur vocation : ils eussent pu devenir critiques ; si Paris avait une Cannebière... De ce point de vue on établirait cette hiérarchie : écrivains qui n'ont

14. « Flaubert, et je l'ai fait plusieurs fois observer, bronche, et tombe dans le galimatias, aussi souvent qu'il essaie d'exprimer des idées, ce qui doit être la grande épreuve des "représentants de la prose française" » (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} déc. 1889, p. 702) ; la formule entre guillemets figure dans *Les Artistes littéraires*, livre de Maurice Spronck dont Brunetière rendait compte.

15. C'est dans son *Dix-neuvième siècle. Études littéraires* (1887, p. 179) que Faguet fait de Hugo un poète sans idées. Il en dit à peu près autant de Baudelaire dans l'article qu'il lui consacre dans *La Revue* du 1^{er} sept. 1910 (voir ci-dessus, p. 98) où il écrit qu'« il faut, de Vigny attendre jusqu'à Sully Prudhomme, pour trouver des idées nouvelles dans la poésie française ».

pas d'idées, comme Victor Hugo, écrivains qui ont des idées, mais en désordre, comme Voltaire « chaos d'idées claires¹⁶ », écrivains qui ont des idées, et en ordre, comme Bossuet. La phrase-type de cette critique serait celle de l'abbé Morellet sur Chateaubriand : « Je demande ce que c'est que *le grand secret de mélancolie* que la lune raconte aux chênes ? Un homme de sens, en lisant cette phrase recherchée et contournée, en reçoit-il quelques idées nettes¹⁷ ? » La tâche propre de la critique professionnelle, c'est de créer un monde d'idées, de rapports, d'intelligence. Ce qui entre facilement dans ce monde et s'incorpore de soi-même à lui sera d'elle bienvenu.

Cette attitude de la critique française se comprend d'ailleurs assez bien et se rattache par un côté à une réalité solide. Elle s'explique par le rôle considérable qu'a tenu dans notre littérature classique l'expression des idées abstraites. Je crois que c'est Nisard qui, dans son *Histoire*, vraie source et livre d'or trop peu cité de la critique universitaire, a établi les valeurs de la littérature française en fonction de l'abondance, de la clarté et de la justesse de ses idées. « Il n'y a, dit-il, que des idées générales qui enfantent les arts et qui poussent les nations en avant. » Et ailleurs : « C'est par cette rareté des idées générales que s'expliquent et la stérilité de la poésie au XVI^e siècle, et l'imperfection de l'art d'écrire en vers. » À cette époque « les poètes ne sont pas des penseurs. C'est dans les prosateurs que l'esprit français se manifeste tout entier, parce que là seulement il exprime un grand nombre d'idées générales¹⁸ ». On voit qu'un homme de sens reçoit au moins de la phrase de l'abbé Morellet une idée nette : celle de l'insuffisance et des limites de cette critique.

16. La formule est encore de Faguet (*Dix-huitième siècle. Études littéraires*, 1890, p. 219).

17. Abbé Morellet, *Mélanges de littérature et de philosophie du 18^e siècle*, t. 2, 1818, p. 77 (la formule de Chateaubriand en italiques est tirée d'*Atala*).

18. Désiré Nisard, *Histoire de la littérature française*, t. 1, 1867, 4^e éd., p. 184, et p. 415-416. Dans la troisième citation, Thibaudet réunit deux phrases qui ne se suivent pas. Au surplus, avant : « C'est dans les prosateurs », Nisard écrit : « Quoi qu'il en soit ». Sur Nisard, voir ci-dessus la n. 5, p. 29.

La seconde opération consiste non à se placer au point de vue des « idées nettes », une fois constituées, réalisées, extraites de l'œuvre d'art, mais à coïncider avec le courant créateur de ces idées, avec l'œuvre d'art elle-même. Et celui qui, par position coïncide le mieux avec elle, c'est son auteur. Il n'exécute pas son œuvre pour se conformer à des idées, mais ses idées apparaissent comme la justification de son œuvre, et il est naturel que cette justification prenne un tour oratoire et passionné. Il peut même arriver que la justification soit antérieure aux œuvres. Cela produit la littérature de manifeste. Mais alors il se passe généralement ceci : ou bien cela reste du manifeste, c'est-à-dire de la littérature avortée qui ne compte pas (en France, depuis cinquante ans, on en est encombré) – ou bien les œuvres qui, dans l'école, succèdent au manifeste, ne réalisent presque rien de ce qu'il annonçait, et produisent au contraire ce qu'il ne prévoyait pas : ce fut le cas de la *Défense et illustration* et celui de la préface de *Cromwell*¹⁹. La critique par laquelle l'artiste interprète son œuvre une fois formée diffère beaucoup de celle qui, dans un manifeste, lui donnait seulement du courage pour entreprendre, et un plan : ce plan, précisément parce qu'il est fait, ne saurait cadrer avec ce qui est à faire. Le vrai monument critique de Hugo, ce n'est pas la célèbre préface, qui ne compte que pour les historiens de la littérature, c'est *William Shakespeare*²⁰.

En tout cas rien ne s'accorde moins avec le pancriticisme de Brunetière que le XVII^e siècle et surtout que la grande génération classique, celle de Molière, La Fontaine, Boileau et Racine. Il ne faut pas exagérer la portée de quelques répliques

19. Le livre de Du Bellay parut en 1549. Quant à la préface de Hugo, il faudrait nuancer car l'abandon des unités de lieu et de temps qui, par exemple, s'y trouve préconisé, sera bien effectif.

20. Bien au-delà de son titre, le livre de Hugo (1864) est en effet un grand manifeste romantique en même temps qu'une ample réflexion sur la littérature depuis l'Antiquité.

dans la *Critique de l'École des Femmes*, ni la douzaine de vers de La Fontaine, cités de façon fatigante. Racine, au contraire de Corneille ou de Hugo, n'a jamais formulé de théorie dramatique, et c'est jouer sur les mots que de nous dire comme Brunetière, qu'*Andromaque* c'est de la critique parce qu'elle exprime ce que Racine pensait de la tragédie de Corneille²¹. Même les écrits en vers de Boileau ne sont pas de la critique proprement dite. Les *Satires* attaquent, mais ne discutent pas. *L'Art poétique* couronne l'œuvre de la génération classique et ne la précède pas²², et la forme même du vers, l'obéissance aux lois du poème didactique, empêchent l'esprit critique de s'y manifester librement. C'est avec ses écrits en prose et la querelle des Anciens et des Modernes que Boileau débute vraiment dans la critique²³. Et c'est alors aussi que la génération classique, l'âge classique, entre dans sa phase de critique; qu'après avoir produit et vécu il devient objet d'imitation et de commentaire. L'ombre critique qu'il prolonge va des *Réflexions sur Longin* à *Port-Royal*²⁴. Où est donc la critique que lui-même aurait prolongée et appliquée? Et si, « à la base de toute œuvre d'art nous trouvons une opinion, un jugement critique²⁵ », faudra-t-il exclure de l'art Bossuet, pour qui avoir une opinion c'était de l'hérésie²⁶? Bossuet qui eût volontiers fait subir à toutes *Réflexions critiques* le sort de celles de Richard Simon²⁷? Bossuet enfin...

21. « Une tragédie de Racine, son *Andromaque*, par exemple, avant d'être quoi que ce soit autre, est l'expression de ce qu'il pensait, lui, Jean Racine, de la tragédie de Corneille, de *Rodogune* ou d'*Héraclius* » (article « Critique », repris dans *Études critiques sur l'histoire de la littérature française, neuvième série*, éd. citée, p. 53).

22. Le livre parut en 1674.

23. En 1694, dans ses *Réflexions sur Longin*, Boileau répondit au *Parallèle des Anciens et des Modernes* de Perrault dont les quatre volumes parurent de 1688 à 1696.

24. Sur le *Port-Royal* de Sainte-Beuve, voir ci-dessus p. 30 et n. 6.

25. Formule de Brunetière citée ci-dessus, p. 105.

26. Sur cette formule, voir ci-dessus, p. 88 et la n. 57.

27. Bossuet combattit l'exégète Richard Simon (1638-1712) dès qu'il eut fait paraître son *Histoire critique de l'Ancien Testament* (1678), livre qui était à ses yeux « un amas d'impietés et un rempart du libertinage » (lettre à Malézieu, 19 mai 1702).

L'impérialisme de la critique professionnelle tend avec Brunetière simplement à annexer toute la littérature à la critique. Il fait Brutus César. Mais cet impérialisme répond involontairement au césarisme littéraire qui prétend enchaîner la critique à son char. Voltaire, qui est cependant un des maîtres de la critique française, compare les critiques à des langueyeurs de porcs²⁸, image à vrai dire plus acceptable pour les critiques que pour les auteurs. Théophile Gautier, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, voit en eux les eunuques de la littérature²⁹. Il ne faut jamais dire : Fontaine... Quelques années après, le pauvre Théo entrait, comme André de Pavie, pris par les Turcs à Lipari, au sérail, et l'auteur de la fameuse *Préface* devenait vertueux pour la vie, dans le métier non seulement de critique, mais de critique dramatique³⁰ ! « La critique, écrivait Leconte de Lisle, en 1864, à peu d'exceptions près, se recrute communément parmi les intelligences desséchées, tombées avant l'heure de toutes les branches de l'art et de la littérature. Pleine de regrets stériles, de désirs impuissants, et de rancunes inexorables, elle traduit au public indifférent et paresseux ce qu'elle ne comprend pas³¹. » On pense bien que « à peu d'exceptions près » concerne les critiques qui, montés sur le dos du poète, s'en vont criant : « Voilà l'éléphant blanc des éléphants blancs, tous les autres sont noirs. »

28. Voir ci-dessus la p. 67 et la n. 1.

29. « Vous ne vous faites critique qu'après qu'il est bien constaté que vous ne pouvez être poète. [...] Je plains le pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du Grand Seigneur » (*Préfaces des romans français du XIX^e siècle*, Livre de Poche, p. 108).

30. Allusion à *La Légende des siècles*, XXVIII : « Autre perte : André, de Pavie, / Pris par les Turcs à Lipari, / Entra, sans en avoir envie, / Au sérail, et, sous cet abri, / Devint vertueux pour la vie, / Ayant été fort amoindri. » *Mademoiselle de Maupin* fut publiée en novembre 1835. C'est en 1837 que Gautier fut chargé du feuilleton théâtral dans *La Presse* et son premier article y parut le 11 juillet. Mais le 23 mai 1835, dans le premier numéro du *Monde dramatique* de Nerval, il avait déjà donné un article de critique dramatique, « La comédie à l'Hôtel Castellane ».

31. « Avant-propos » des *Études sur les poètes contemporains* (1864). L'idée est fort répandue au XIX^e siècle et Stendhal, par exemple, dit des critiques que « ces pauvres gens, impuissants à créer, prétendent à l'esprit, et ils n'ont point d'esprit » (*Racine et Shakespeare*, 1823, chap. 2).

Le *Journal* des Goncourt entasse les témoignages comiques de l'antagonisme entre les artistes et la critique professorale, de la lutte entre les chantes et les chanoines du *Lutrin* littéraire³². On lit dans le premier volume :

Un éreintement du nommé Baudrillart³³, dans les *Débats*. Le parti des universitaires, des académiciens, des faiseurs d'éloges des morts, des critiques, des non-producteurs d'idées, des non-imaginatifs, choyés, festoyés, gobergés, pensionnés, logés, chamarrés, galonnés, crachâtés et truffés, et empiffrés par le règne de Louis-Philippe, et toujours faisant leur chemin par l'éreintement des intelligences contemporaines, n'a donné, Dieu merci, à la France ni un homme, ni un livre, ni même un dévouement³⁴.

Faiseurs d'éloges des morts, ce mot dit tout !

Pour la plupart des romanciers, écrit Brunetière, nous ne sommes que ce qu'on pourrait appeler les « annonciateurs » de la littérature ; et quand nous « n'annonçons » pas, on dirait, à les entendre, que nous manquons à une espèce de contrat. « Passez-moi la casse et je vous passerai le séné », écrivait jadis M. Zola à l'un de ses confrères³⁵ ; et il n'a jamais pardonné ni ne pardonnera jamais à M. Taine de s'être enfoncé dans la recherche des *Origines de la France contemporaine*, au lieu d'employer son temps, son talent, et ses forces, à commenter l'épopée naturaliste des Rougon-Macquart. C'est ainsi que Hugo ni Balzac n'avaient pardonné à Sainte-Beuve de s'être moins soucié de *la Cousine Bette* ou des

32. Allusion au *Lutrin*, poème héroï-comique (1672-1683) dont le sujet est une querelle de chanoines et où Boileau transpose une matière familière sur le registre élevé de l'épopée qu'il parodie.

33. Henri Baudrillart (1821-1892), alors suppléant d'économie politique au Collège de France où il devint professeur en 1866, collaborateur de plusieurs revues et journaux.

34. *Journal* (24 octobre 1855). Thibaudet donne le texte de l'éd. originale (1887).

35. Jules Claretie à qui, le 1^{er} décembre 1867, il avait demandé d'écrire sur *Thérèse Raquin* : « Un petit mot quelque part, s'il vous plaît. Passez-moi la casse, je vous passerai le séné. »

Misérables que de ses « bonshommes » de Port-Royal, comme les appelait Flaubert³⁶.

Voilà donc les critiques professionnels en procès avec les artistes, de même que nous les avons vus en procès avec les journalistes. Encore une fois, ne nous frappons pas. La concurrence est l'âme du commerce et la dispute l'âme de la littérature. Les littérateurs, sans les critiques, deviendraient ce que deviendrait la production sans les intermédiaires, le négoce sans la spéculation, – et la critique mourrait elle-même sans la critique de la critique. Entrons dans leurs disputes nécessaires, juste autant qu'il faut pour en profiter. Le premier marchand de brioches qui s'installa rue du Croissant écrivit sur sa boutique : *Aux meilleures brioches de Paris !* Un concurrent vint s'établir et mit : *Aux meilleures brioches de France !* Un troisième, pensant qu'il fallait faire comme chez Nicolet³⁷, leur disputa la clientèle sous ce drapeau : *Aux meilleures brioches du monde !* Cela ne laissait guère d'espoir à un quatrième. Il vint pourtant et prit simplement cette enseigne : *Aux meilleures brioches de la rue !* Après les prétentions impérialistes de nos trois ambitieuses critiques, nous rencontrerons peut-être celle qui se contentera d'exceller dans sa rue, et de cultiver un petit jardin.

Cette critique des maîtres, elle n'est pas une imagination de classificateur, une fausse fenêtre que nous supposions pour faire pendant à la critique professionnelle. Elle existe au XIX^e siècle parallèlement à l'autre. La chaîne critique Chateaubriand,

36. *Essais sur la littérature contemporaine*, 1900, p. 158. Le mot de Flaubert figure dans la célèbre lettre que, en décembre 1862, il avait adressée à Sainte-Beuve qui venait de faire un important compte rendu de *Salammbô* et où il s'attachait à répondre à ses reproches (*Salammbô*, Livre de Poche, p. 446). Sur le *Port-Royal* de Sainte-Beuve, voir ci-dessus la n. 6, p. 30.

37. Allusion à la comédie de Meilhac et Halévy, *Le Singe de Nicolet*, créée le 29 janvier 1865 au Théâtre des Variétés. Un siècle plus tôt, l'acteur et directeur de théâtre Jean-François Nicolet (1728-1796) avait fait jouer un singe savant, Turcot, avec beaucoup de succès.

Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, peut se comparer à la chaîne de La Harpe, Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lemaitre, Faguet. Chateaubriand a baptisé cette critique. Il l'appelle la critique des beautés³⁸. Mais on peut en discerner l'origine dans ce pré-romantisme que sont l'œuvre et la conversation de Diderot. Sainte-Beuve l'a dit :

Avant Diderot, la critique en France avait été exacte, copieuse et fine avec Bayle, élégante et exquise avec Fénelon, honnête et utile avec Rollin³⁹. Mais nulle part elle n'avait été vive, féconde, pénétrante, et, si je puis dire, elle n'avait pas trouvé son âme. Ce fut Diderot qui, le premier, la lui donna... C'est bien à lui que revient l'honneur d'avoir introduit le premier chez nous la critique féconde des *beautés*, qu'il substitua à celle des *défauts*⁴⁰.

Tout cela est vrai en gros, bien que s'appliquant davantage, en matière de critique littéraire, à ce qu'aurait pu être Diderot qu'à ce qu'il a été. Malgré les *Réflexions sur Térence*, l'*Éloge de Richardson*⁴¹ et la *Correspondance*, l'œuvre critique originale de Diderot reste un livre de critique d'art, les *Salons*. Nous pouvons imaginer sur ce modèle une admirable critique littéraire, que Diderot seul pouvait réaliser, et qu'il aurait réalisée si le hasard d'une commande (comme celle des *Salons*⁴²) et l'*Encyclopédie*

38. C'est dans un article du *Mercur de France* de juin 1819 que Chateaubriand écrit : « Le seul moyen d'empêcher que cette humeur prenne sur nous trop d'empire serait peut-être d'abandonner la petite et facile critique des défauts, pour la grande et difficile critique des beautés » (« Mélanges littéraires », in *Œuvres complètes*, 1843, t. V, p. 471).

39. Sur Bayle, voir ci-dessus, p. 27 et la n. 1. De Fénelon, l'édition posthume (1718) des *Dialogues sur l'éloquence* donne aussi l'importante *Lettre à l'Académie* de 1714 (voir ci-dessous la n. 45, p. 116). Charles Rollin (1661-1741) occupa la chaire d'éloquence au Collège de France. Il est l'auteur d'un *Traité de la manière d'étudier et d'enseigner les belles-lettres* (4 vol., 1726-1728).

40. *Causeries du lundi*, t. III, 1851, p. 232. Thibaudet ne signale pas une coupure après « Rollin » ; les points de suspension marquent une autre coupure.

41. D'abord publiée sous le titre *De Térence* (1769), l'étude de Diderot a été reprise sous le titre de *Réflexions sur Térence* ou *Éloge de Térence*. L'*Éloge de Richardson* est un peu antérieur (1762).

42. C'est à la demande de Grimm que Diderot écrivit les *Salons* pour la *Correspondance littéraire*.

en moins le lui avaient permis. Il avait, dit Sainte-Beuve, « au plus haut degré cette faculté de *demi*-métamorphose, qui est le jeu et le triomphe de la critique, et qui consiste à se mettre à la place de l'auteur et au point de vue du sujet qu'on examine, à lire tout écrit *selon l'esprit qui l'a dicté*⁴³ ».

Mais on peut, semble-t-il, faire remonter la chaîne plus haut encore que Diderot. En général, lorsqu'on cherche dans le XVII^e siècle les lignes qui amorcent le XVIII^e, on trouve qu'une de ces lignes commence avec Fénelon. Les écrits critiques de Fénelon sont demeurés une des parties classiques de son œuvre. Personne ne songera à les faire rentrer dans la critique professionnelle, et Brunetière écarte Fénelon de l'« évolution » de cette critique avec toute la mauvaise humeur qu'il témoigne d'ordinaire, comme Nisard, à l'adversaire de M. de Meaux⁴⁴. Devrons-nous nous contenter, comme Sainte-Beuve, d'appeler cette critique de Fénelon « élégante et fine » ? (Quant à Bayle qui manquait totalement de goût, à Rollin scolaire qui manquait d'originalité, ils n'ont rien à voir dans le domaine de la critique littéraire). Il y a, dans la critique de Fénelon, autre chose : il y a cette sympathie profonde avec la puissance créatrice de l'art, sympathie en laquelle on doit voir la substance même de la critique d'artiste, et qui comporte d'ailleurs, pour rançon et revers, des antipathies, non moins nettes. L'antipathie de Fénelon contre la poésie française annonce le citoyen de Genève, de même que l'esthétique civique de Rousseau et de la Révolution est déjà préfigurée dans cette *Lettre à l'Académie* où l'on songerait si peu à la chercher. « Le beau ne perdrait rien de son prix

43. *Causeries du lundi*, 1851, t. III, p. 233.

44. Sur le « bossuétisme » de Brunetière, voir ci-dessus, p. 77 et la n. 33. Des *Dialogues* de Fénelon et de sa *Lettre à l'Académie*, il écrit que « ce sont les délassements d'un homme d'infiniment d'esprit, mais de moins de goût peut-être » ; « d'ailleurs, ajoute-t-il, il ne me paraît pas qu'on l'ait beaucoup lu » (*L'Évolution de la critique*, éd. citée, p. 143). Nisard est plus mesuré que ne le dit ici Thibaudet puisqu'il écrit de lui que « c'est encore un maître pourtant, mais avec lequel je fais des réserves » (*Histoire de la littérature française*, t. III, 1849, p. 399).

quand il serait commun à tout le genre humain; il en serait plus estimable. La rareté est un défaut et une pauvreté de la nature⁴⁵. » Et surtout la grande figure critique qui se dégage et qui s'impose, à ces origines de la critique d'artiste, c'est celle, en Fénelon, du « critique des beautés⁴⁶ » homériques, celle du prélat homéride.

Il y avait un Homère « antique » : celui de Boileau, qui sera celui de Leconte de Lisle. Il y avait un Homère « moderne » : celui des précieuses et de la « traduction » de La Motte. (Je laisse de côté Racine qui exigerait une place à part⁴⁷.) Ce qui apparaît de nouveau avec Fénelon, c'est Homère contemporain du monde homérique, contemporain d'hommes vivants et d'hommes simples. « On croit être dans les lieux qu'Homère dépeint, y voir et y entendre des hommes. Cette simplicité de mœurs semble ramener l'âge d'or. Le bonhomme Eumée me touche bien plus qu'un héros de *Clélie* ou de *Cléopâtre*. Les vains préjugés de notre temps avilissent de belles beautés⁴⁸. » Croisez le réalisme de Richardson avec la critique de l'auteur de ces lignes, vous avez la *Nouvelle Héloïse*, écrite par un homme qui disait de Fénelon : « J'aurais été trop heureux d'être son

45. *Œuvres*, 1835, t. 3, p. 232. Lorsqu'en 1713 le secrétaire perpétuel de l'Académie sollicita l'avis de ses confrères sur la nature des travaux à poursuivre, Fénelon lui adressa la fameuse *Lettre à M. Dacier sur les occupations de l'Académie* où il traitait de la langue comme des arts et des Belles-Lettres, et proposait à l'Académie de rédiger une grammaire, une rhétorique, une poétique ainsi que des traités sur la tragédie et la comédie. La *Lettre* fut publiée en 1716, un an après sa mort.

46. Sur la formule de Chateaubriand, voir ci-dessus, p. 114, la n. 38.

47. Leconte de Lisle traduisit l'*Iliade* (1867) et l'*Odyssée* (1868). En 1714, Houdar de La Motte (voir ci-dessus la n. 23, p. 51) avait réduit l'*Iliade* à douze chants, mais, plutôt qu'une traduction (il ne savait pas le grec), c'était une adaptation en vers de la traduction en prose de Mme Dacier. Quant à Racine, on a souvent rapporté, mais sans jamais citer de source, qu'il avait essayé de traduire Homère avec Boileau, et que tous deux avaient rapidement renoncé. Mais Thibaudet fait peut-être aussi allusion à *Andromaque*.

48. C'est à propos de l'*Odyssée* que Fénelon écrit ces lignes dans sa *Lettre à l'Académie* (*Œuvres*, éd. citée, t. 3, p. 232). *Clélie* (1654-1661) et *Cléopâtre* (1646-1657) sont des romans de Mlle de Scudéry pour le premier et de La Calprenède pour le second : leur succès fut considérable. Dans l'*Odyssée*, Eumée est le porcher d'Ulysse.

valet de chambre⁴⁹. » Mais avant la *Nouvelle Héloïse* cette transposition de l'*Odyssée* dans le monde du roman avait donné le *Télémaque*⁵⁰ qui fut, ne l'oublions pas, pendant un siècle, le livre le plus classique de la France et de l'Europe. Et le *Télémaque*, écrit « en marge des vieux livres⁵¹ », demeure l'œuvre-type du roman de critique, du premier genre de roman que peut écrire et qu'aime à écrire un critique (le second genre étant la confession personnelle du type *Volupté*), l'amorce de *Marius l'épicurien*, de *la Rôtisserie de la reine Pédauque*, des contes de Jules Lemaitre⁵². La « critique des beautés » homériques, c'est en une création esthétique et non en une analyse critique que Fénelon l'a faite. Voilà déjà le courant des *Salons* de Diderot. Vibrer avec l'Homère profond par une sympathie d'artiste, prolonger cette vibration en épousant l'élan vital de la poésie homérique, donner Télémaque et ses aventures comme postérité à Ulysse et à ses « erreurs⁵³ », demeurer cependant dans une grisaille d'intellectualisme didactique qui ne se confond pas avec la grande fresque de la création originale et libre, – voilà ce qui en Fénelon nous désigne le principe – j'allais dire le prince – de la critique des beautés.

L'exemple de Fénelon nous rappelle qu'un artiste, lorsqu'il fait de la critique, exprime ses antipathies autant que ses sympathies. Le *genus irritabile*⁵⁴ a même coutume d'exprimer

49. « Si Fénelon vivait, je chercherais à être son laquais pour mériter de devenir son valet de chambre. » C'est ce que Rousseau dit à Bernardin de Saint-Pierre qui le rapporte dans ses *Études de la nature* (t. 2, 1796, p. 213).

50. *Les Aventures de Télémaque* (1699) racontent le périple du fils d'Ulysse parti à la recherche de son père.

51. Voir la n. suivante.

52. *Volupté* est un roman de Sainte-Beuve (1834). *Marius l'épicurien* (2 vol., 1885) est un roman historico-philosophique de l'essayiste anglais Walter Pater (1839-1894). *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1892) est un roman d'Anatole France. Thibaudet a déjà évoqué les contes de Lemaitre, *En marge des vieux livres* (2 vol. 1905 et 1907), ci-dessus, p. 48.

53. Au sens classique : *ses errances*.

54. *Genus irritabile vatum : la race irritable des poètes inspirés* (Horace, *Épîtres*, II, 2, v. 102).

ses antipathies de façon dure et crue. Et quand il s'agit des contemporains, les jalousies d'atelier, les rivalités et les haines inhérentes au métier littéraire, alimentent chez certains artistes un flot d'invectives et de bile auprès duquel la hargne reprochée aux critiques professionnels ne paraît plus que roses et miel. Mais cette « critique des défauts » poussée à la truculence lyrique ne nous retiendra pas. Elle ne compte guère ; on peut en dire ce que Victor Hugo disait de l'article de Lamartine sur les *Misérables* : C'est la morsure d'un cygne⁵⁵ ! Un cygne a mauvaise grâce à mordre, et un poète, un Lamartine s'acquitte de sa vraie fonction critique lorsqu'il introduit Mistral⁵⁶, ainsi que le cygne de *Lohengrin* amène le chevalier d'Elsa.

La critique des défauts, dit Faguet, a été inventée par les critiques et la critique des beautés par les auteurs qui éprouvaient le besoin d'être admirés.

Mais quel besoin éprouvent donc les critiques ? Serait-ce celui de ne pas admirer ? Non, c'est le besoin de régenter.

La critique des beautés, continue Faguet, s'adresse aux lecteurs pour leur faire comprendre ce qu'il y a d'excellent dans un livre ancien ou nouveau, et pourquoi c'est excellent ; et il ne s'adresse pas aux auteurs, qu'il est parfaitement inutile d'avertir qu'ils écrivent des choses admirables. La critique des défauts s'adresse, lui, aux auteurs. Ce n'est pas l'éducation du public qu'il fait, c'est l'éducation des auteurs qu'il tente de faire. Il les prévient, il les avertit, il les prémunit. Son office est de savoir, étant donné le tempérament d'un auteur, le défaut où il doit tomber, mais dont il est capable de se garantir, pour peu qu'il y mette de diligence ;

55. Le mot a été souvent rapporté : « Essai de morsure d'un cygne », ou « par un cygne ». Il ne s'agit pas en fait d'un article, mais de cinq entretiens (83 et 84 du volume de 1862, 85, 86, et 87 de celui de 1863, t. XIV du *Cours familial de littérature*). Dès qu'il eut reçu les entretiens, le 19 avril 1863, Hugo répondit cependant à son confrère de façon magnanime.

56. C'est dans l'entretien 40 du *Cours familial* (t. VII) que Lamartine raconte les visites qu'il reçut de Mistral et la lecture enthousiaste qu'il fit en 1859 de son grand poème rustique, *Miréio* (*Mireille*).

celui au contraire où il est inévitable qu'il donne, mais dont encore il peut au moins dissimuler et atténuer un peu la gravité⁵⁷.

Et Faguet en conclut que la critique des défauts est bien plus utile, parce qu'il est un véritable collaborateur. Cela figure au quatrième volume de ses *Propos littéraires*, et c'est écrit au sujet de M. Doumic⁵⁸, dont Faguet déclare qu'il est « le collaborateur un peu rude des meilleurs auteurs du temps présent ». On voit que si les critiques professionnels se louent réciproquement d'appliquer à ces intrigants d'auteurs la critique des défauts, ils n'hésitent pas à user réciproquement, quand il s'agit de leurs propres écrits, de la critique des beautés. Cela se passerait-il à la cuisine de la critique comme à celle de la compagnie? Sur le bœuf qui, bouilli, forme pour le soldat une nourriture un peu rude, les cuisiniers n'ont pas manqué de prélever pour eux l'épaisseur d'entrecôtes curieusement et amoureuxment grillées.

Pourtant le bouilli, à la rigueur, nourrit tout de même le soldat, tandis que l'influence de cette « critique des défauts » sur les auteurs est non inutile, mais plus discutable que ne le prétend Faguet. La bouteille d'encre rouge qui sert à annoter des copies d'écolier se révèle fort insuffisante devant le monde des livres, qui est d'un autre ordre. C'est au métier de professeur de rhétorique (M. Doumic exerçait alors cette utile profession), que s'appliquent ces lignes de Faguet. Si les auteurs avaient écouté les professeurs de rhétorique, la littérature française en serait encore à Campistron⁵⁹. La fonction

57. *Propos littéraires, quatrième série*, 1907, p. 366-367. Thibaudet ne signale pas la coupure qu'il opère après « choses admirables » ; la phrase suivante ouvre un nouveau paragraphe.

58. Normalien, René Doumic (1860-1937) fut d'abord professeur, mais il commença en même temps une carrière de critique littéraire où il se montra à la fois rugueux, en effet, et fort conformiste. Élu en 1909 à l'Académie française où Faguet, souffrant, laissa Lemaitre le recevoir, il fut directeur de la *Revue des Deux Mondes* à partir de 1916.

59. Dans « Réponse à un acte d'accusation » (*Les Contemplations*, I, 7, v. 119), Hugo s'est moqué du pâle dramaturge (1656-1723) : « Sur le Racine mort le Campistron pullule! »

vraiment supérieure de la critique ne consiste pas à faire ce métier, mais bien à laisser tomber les œuvres qui ne valent rien et à comprendre non seulement les chefs-d'œuvre, mais, ce qui est plus difficile, le jeune, le nouveau dans leur libre élan créateur. Le professeur peut faire ce que font les élèves, et mieux qu'eux, leur donner des corrigés : ce n'est pas le cas du critique. Et la critique des beautés y réussit mieux que la critique des défauts. Le correcteur de copies ne saurait oublier qu'en passant du monde des élèves au monde des écrivains il aborde une réalité nouvelle, qui est simplement le génie. Un professeur n'a pas à tenir compte du génie, un critique, lui, doit vivre dans un monde où le génie existe, au même degré que le corps nu existe pour le sculpteur ou la lumière pour un peintre. Et il ne s'agit pas seulement ici du génie individuel (rare dans le monde littéraire) mais du génie profond et vivant d'un genre, d'une époque, d'une religion. Ce n'est pas un hasard si la « critique des beautés » ne prend, avec ce nom, conscience d'elle-même que dans un livre qui s'appelle le *Génie du christianisme*⁶⁰. La familiarité avec le génie, l'amour et le respect du génie, par conséquent l'enthousiasme, voilà les vraies nécessités de cette critique.

La critique des beautés, en entretenant l'enthousiasme, conserve l'âme même de la critique, une âme perpétuellement en danger de périr ou de s'assoupir dans l'automatisme inévitable du métier. Le critique qui ne fait que gémir sur les défauts, qui couvre d'un crayon rageur les marges des livres, c'est généralement un critique en état de démission. On fait d'abord de la critique par goût de ce qui est beau, puis on continue à en faire par dégoût de ce qu'on ne trouve pas beau, et on ne trouve plus rien de beau. « Nous eûmes longtemps neuf Muses, dit Voltaire.

60. Voir ci-dessus la n. 9, p. 31.

La saine critique est la dixième⁶¹. » Et il la fait figurer à la porte du Temple du Goût⁶². La critique est d'abord une Muse pareille aux autres, et aussi belle, leur sœur, mais d'un père mortel et non d'un père divin, comme Clytemnestre était la sœur d'Hélène⁶³. Seulement elle risque de vieillir vite, et on en arrive à voir, gardienne de la porte du temple, une vieille concierge irritée dont ses neuf sœurs se moquent volontiers.

Heureusement les Muses ne dédaignent pas de prendre parfois sa place, ou de lui communiquer la nourriture qui les laisse jeunes, cette ambrosie qu'est l'enthousiasme créateur. Avec Chateaubriand, Lamartine, Hugo, Baudelaire, la critique des grands artistes, laissant les professionnels travailler durant les six jours ouvrables, nous donne, le septième jour, nos vêtements de fête devant la beauté. Les bandes de pourpre à ces vêtements de fête, ce sont les images.

La critique implique un art des comparaisons, et quand les comparaisons ne sont pas seulement un art, mais de l'art, on a les images. Les romantiques ont eu ce mérite de tremper la critique dans un bain d'images, ces belles images que Sainte-Beuve a gardées de son passage dans la maison des poètes, et dont une critique vivante se passerait aujourd'hui difficilement. Le grand secret de mélancolie n'apportait à l'abbé Morellet aucune « idée claire⁶⁴ » (et la note de l'abbé symbolise bien le coup d'encre rouge dans la marge de la copie qu'on livrera aux risées de la classe, – la « critique des défauts » qui se pratique en rhétorique). Mais lorsque par exemple Chateaubriand appelle les œuvres d'Homère, de Dante, de Shakespeare, de Rabelais, « les mines ou les entrailles

61. « Qui est venue bien tard » ajoute Voltaire après une virgule (article « Pierre le Grand et J.-J. Rousseau » du *Dictionnaire philosophique*).

62. Dans *Le Temple du goût* (1733), Voltaire porte des jugements parfois acérés sur les écrivains du XVII^e siècle.

63. Clytemnestre a pour père un homme, Tyndare, et Hélène, Zeus. Leur mère est Lédé.

64. Voir ci-dessus p. 108 la n. 17.

de l'esprit humain⁶⁵ », nous avons mieux qu'une idée claire. Une image d'une suggestion infinie qui prend par le dedans, en leur essence commune, Homère, Dante, Shakespeare et Rabelais, et en même temps l'esprit humain lui-même. En les prenant par le dedans, elle les prend et les rend comme une *nature*.

Il peignit l'arbre vu du côté des racines⁶⁶.

Elle nous fait sensible dans les réalités spirituelles ce poids d'entrailles qui donne une force infinie à une statue de Michel-Ange. Éclair du génie qui l'a elle-même dictée, elle est de plus consubstantielle au génie même des maîtres dont elle s'efforce d'exprimer l'être. S'il y a des « mines ou des entrailles » de la critique, ce sont ces intuitions ou ces images.

Le *Génie du christianisme* ne nous garde aujourd'hui rien de plus vivant que ses admirables pages de critique littéraire, auxquelles, d'ailleurs, les critiques professionnels les plus hostiles à Chateaubriand, Sainte-Beuve, Faguet, Lemaitre, ont rendu hommage. On peut dire qu'il a fondé la critique romantique, tout en conservant, par ses liaisons classiques, par ses tendresses raciniennes, louis-quatorziennes, la sympathie des traditionalistes, des Fontanes, des Joubert et de leurs descendants⁶⁷. (Notons d'ailleurs que Chateaubriand, qui a su imiter largement et intelligemment dans ses *Mémoires* et la *Vie de Rancé* la prose de Hugo et de Michelet⁶⁸, ne parle des romantiques

65. La formule se trouve à la fois dans l'*Essai sur la littérature anglaise* (*Œuvres complètes*, 1843, t. 5, p. 69), et dans les *Mémoires d'outre-tombe* (XII, 1) où des pages de l'*Essai* sont largement reprises.

66. Hugo, « Le Satyre », *La Légende des siècles*, XXII.

67. Écrivain ami de Chateaubriand, Louis de Fontanes (1757-1821) fut, en 1808, nommé grand maître de l'Université ; sénateur et comte d'Empire, il devint néanmoins ministre d'État sous la Restauration. Sur Joubert, autre ami de Chateaubriand, voir ci-dessus la n. 16, p. 48.

68. C'est à la demande de son directeur de conscience que Chateaubriand écrivit la *Vie de Rancé* (1844), réformateur de la Trappe au xvii^e siècle. L'influence de Hugo et Michelet sur les *Mémoires* n'est guère convaincante, et en particulier parce que Chateaubriand, leur aîné de trente ans, commence à les écrire au début des années

que sur le ton irrité d'un vieux rival mauvais joueur.) L'idée qui animait le *Génie du christianisme*, c'était la grande idée de la critique romantique, non seulement du romantisme français, mais du romantisme européen : sympathiser esthétiquement et intuitivement avec un *génie*, sympathiser de l'intérieur parce qu'on en est spirituellement, le voir de l'extérieur parce qu'on n'en est pas réellement, – demeurer assez en lui pour le sentir, être allé suffisamment hors de lui pour le comprendre. Inclinez un peu cela du premier côté, vous avez le *Génie du christianisme*; inclinez-le un peu du second, vous avez *Port-Royal*. Mais s'il est un livre qui n'aurait pu être écrit sans le *Génie du christianisme* sans le génie de ce *Génie*, c'est bien *Port-Royal*, et Sainte-Beuve eût pu trouver un coin de son *Chateaubriand*⁶⁹ pour payer cette dette. Souvenons-nous des lignes de Sainte-Beuve lorsqu'il fait remonter ce genre de critique à Diderot et qu'il en voit le caractère dans la « faculté de *demi-métamorphose* » et le don de lire tout écrit « *selon l'esprit qui l'a dicté* ». *Demi* est le mot important : la *demi-métamorphose* donne le *Génie du christianisme* et *Port-Royal*, là où la *métamorphose* complète donnait le chrétien du XVII^e siècle, et l'absence de *métamorphose* la critique voltairienne. Et qu'est-ce que ce don de lire tout écrit *selon l'esprit qui l'a dicté*, sinon la puissance d'en trouver le « *génie* » ?

Cette critique de *demi-métamorphose* s'oppose à la critique de goût qui est la critique spontanée, et aussi à la critique du « juger, classer, expliquer⁷⁰ » qui est la critique professionnelle. Coïncidant avec un *Génie*, *Génie du christianisme*, *Génie de Port-Royal*, *Génie* d'un peuple (souvenez-vous du *Tableau de la France* de Michelet⁷¹), d'une littérature ou d'un homme, on peut l'ap-

1830. Les œuvres en prose de Hugo sont alors encore peu nombreuses et Michelet fait tout juste paraître ses premiers livres.

69. Voir ci-dessus la n. 39 p. 78.

70. Voir ci-dessus la n. 45 p. 83.

71. Paru en 1833, le *Tableau de la France* est directement issu d'un cours professé à l'École normale supérieure l'année précédente et constitue le Livre III de l'*Histoire de France* de Michelet.

perler critique d'intuition ou de sympathie. Laissons de côté ce merveilleux entre-deux ou plutôt entre-trois des critiques qu'est le *Port-Royal*. Cherchons la critique d'artiste dans son œuvre la plus caractéristique, la plus exclusive, la plus intransigeante, – de même que la figure exclusive et intransigeante de la critique professionnelle qu'était la critique de Brunetière nous a retenu naguère de préférence. Nous la trouverons dans le *William Shakespeare* de Victor Hugo⁷².

William Shakespeare passe aux yeux des critiques professionnels pour une œuvre entièrement insane. Pour Brunetière, cette incursion de Hugo dans le domaine de la critique devait ressembler assez à ce qu'eût pu être une incursion de Brunetière lui-même dans le domaine de l'ode, si, en comptant ses syllabes sur ses doigts, il eût dû en composer une sous peine de la hart⁷³. Quand on parle ordinairement de Victor Hugo critique, c'est en se référant au manifeste de 1827, la Préface de *Cromwell*. Et il faut avouer que, lorsque l'on considère le *Lycée* de La Harpe comme la première œuvre de grande critique qui ait paru en France⁷⁴, on doit être plutôt scandalisé par un pot-pourri comme *William Shakespeare*, où il y a de tout, les salades de noms tirés du *Moreni*⁷⁵, l'Océan, les tables tournantes, la politique, la prophétie, toute la littérature humaine, et même Shakespeare, et surtout, partout, toujours, et formidablement, Hugo. La faculté de *demi-métamorphose* dont parle Sainte-Beuve devient une métamorphose entière, comme la

72. Voir ci-dessus la n. 20 p. 109.

73. La corde des condamnés.

74. Voir ci-dessus la n. 24 p. 74. Mais ce n'est pas exactement ce que dit Brunetière qui écrit de manière plus nuancée, on l'a vu p. 74, que La Harpe « s'est avisé le premier de réduire en un corps toute l'histoire de la littérature, et de faire marcher du même pas l'histoire et l'appréciation des œuvres ».

75. Voir ci-dessus la n. 13 p. 72.

demi-lune de Mascarille⁷⁶, une métamorphose de tout en la poésie et de toute la poésie en Hugo.

La place centrale est occupée par ce que l'on pourrait appeler, en jargon de critique, la théorie des treize génies. Treize Égauts marquent « les cent degrés du génie », ce sont Homère, Job, Isaïe, Ézéchiel, Lucrèce, Juvénal, Tacite, Jean de Patmos, Paul de Tarse (les deux noms sont laïcisés), Dante, Rabelais, Cervantès, Shakespeare⁷⁷. Hugo en fait treize portraits éblouissants, et voici comment il les fait. Il se met entre deux glaces. Il voit treize Victor Hugo, et il les désigne du doigt sous les noms Shakespeare, Cervantès, Rabelais, etc. Juvénal signifie les *Châtiments*⁷⁸, Job signifie l'*Exilé*, Patmos signifie *Guernesey*, Tacite signifie l'ennemi de Napoléon III. Hugo note qu'Eschyle faisait des calembours⁷⁹. D'où le sait-il? De cela, qu'Hugo en fait. Le nombre treize

Et ce noir chiffre Treize est resté redoutable⁸⁰!

est-il choisi au hasard? Hugo invite à son banquet colossal treize statues des Commandeurs, mais elles ne sauraient, sans porter malheur, rester treize à table. Treize signifie quatorze, puisqu'il y a l'amphitryon, placé au milieu, qui préside, et qui ne voit d'ailleurs dans les treize que ses images de pierre. S'il boit à Tacite, entendons : je bois à l'auteur de *Napoléon le Petit*!

76. Allusion à l'échange entre Mascarille et Jodelet : « – Te souvent-il, Vicomte, de cette demi-lune que nous emportâmes sur les ennemis au siège d'Arras? – Que veux-tu dire, avec ta demi-lune? C'était bien une lune tout entière » (*Les Précieuses ridicules*, sc. XI).

77. Les treize génies sont en fait quatorze car Thibaudet oublie Eschyle, après Job (*William Shakespeare*, Première partie, Livre deuxième, « Les Génies »).

78. L'esprit des *Satires* de Juvénal est en effet très présent dans le livre qui comprend d'ailleurs un poème « À Juvénal » (VI, 13). Dans *William Shakespeare*, Hugo dit de lui : « Juvénal, c'est la vieille âme libre des républiques mortes » (Première partie, Livre deuxième, §VII).

79. C'est à propos des reproches faits à Shakespeare que Hugo évoque ses calembours (Deuxième partie, Livre premier, « Shakespeare – Son génie »). Mais on lit dans *Les Misérables* (première partie, III, 7) : « Jésus-Christ a fait un calembour sur saint Pierre, Moïse sur Isaac, Eschyle sur Polynice, Cléopâtre sur Octave. »

80. *La Fin de Satan*, VI, « Après la Pâque ».

Les tours de Notre-Dame étaient l'H de son nom⁸¹ !

Mais l'H du premier génie, Homère, n'est que l'ombre projetée par l'H monumental du dernier. Il y a eu deux Eschyle, l'Eschyle ancien, Eschyle, et l'Eschyle moderne, Shakespeare. « Reste, ajoute Hugo, le droit de la Révolution française, créatrice du troisième monde, à être représentée dans l'art⁸². » Ce droit, dont elle a usé dans le monde de la matière en se faisant représenter par Napoléon, croyez qu'elle ne l'a pas laissé périmer dans le domaine de l'art : *William Shakespeare* est là, ce qui signifie : Hugo est là...

On pourrait pousser loin l'ironie. Elle conserve sa fonction utile de mise au point, mais elle devient vite inintelligence, et la mise au point de l'ironie elle-même c'est l'intelligence vraie. Il est entendu que Hugo était orgueilleux. Convenons qu'il avait quelque raison de l'être. Et en tout cas il y a une forme de l'orgueil beaucoup plus intolérable que celle-là. C'est celle qui empoisonne perpétuellement la critique, et qui consiste à juger et à jauger le génie selon les mesures dont nous usons pour nous-mêmes et pour le commun des hommes, à porter dans les « mines et entrailles de l'esprit humain » le mètre dont on aune le drap, à employer les mêmes mots et les mêmes idées pour réaliser Racine, Voltaire, Rousseau, Chateaubriand, Hugo et le théâtres du coin ou l'utilité d'Académie.

Il y a dans *William Shakespeare*, comme dans tout livre, dans tout tableau qui existent vraiment, un *parti pris*. Hugo l'exprime ainsi : « À l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art se sont présentées à son esprit⁸³. » Artiste il s'est expliqué sur l'art. Homme de génie il

81. Le vers fut improvisé par son ami Auguste Vacquerie tandis qu'il se promenait devant Notre-Dame avec Hugo (*Mes premières années à Paris*, 1872, p. 12).

82. Première partie, livre quatrième, « Shakespeare l'Ancien ».

83. « Préface ».

s'est expliqué sur le génie avec génie. Homme partial il s'est expliqué avec partialité. Il a parlé mal de ce qu'il ne savait pas et admirablement de ce qu'il savait, et c'est le cas des critiques professionnels eux-mêmes.

Hugo ramène tout l'art littéraire à un Sénat d'Égaulx composé de quatorze Hugos. Les traits qui lui servent à caractériser Shakespeare, tout aussi bien que ses douze prédécesseurs, ils sont constitués par les figures mêmes de la création artistique telle qu'il l'expérimente en lui. Et il éprouve cette création comme un mystique éprouve Dieu, comme un philosophe éprouve l'être. *Sentimus experimurque nos æternos esse*⁸⁴. Ces traits ne sont pas plus des portraits que le Jonas et l'Isaïe de la Sixtine ne nous rendent la figure des personnages bibliques. Dans ses Prophètes et ses Sibylles Michel-Ange a projeté l'élan créateur qui l'avait poussé, lui, son corps et son âme, sa main et sa brosse, sur ces échafaudages : celui que réellement ils annoncent, par le visage qu'il leur a donné, ce n'est pas le Christ irrité du *Jugement*, c'est Michel-Ange lui-même. Et ce qui a bourgeonné en la chair et en la conscience passagères de Michel-Ange, c'est le génie de l'humanité créatrice. Ainsi ces Prophètes, dont Shakespeare n'est que le plus grand, Hugo ne les a vus que comme les annonciateurs de Hugo. Et il les a peints comme il les a vus. Mais Hugo lui-même, et ce que nous appelons en un langage de myope l'orgueil démesuré de Hugo, cela ne figure que des coupes arbitraires sur l'élan de l'art, sur la force créatrice du génie, sur l'être impersonnel ou sur-personnel qui dépose et dépasse les corps, les noms, les œuvres. Et cet être, dans *William Shakespeare*, il passe devant nous comme l'esprit devant la face d'Ézéchiël. Tout mot, là aussi, paraît vain devant celui-ci : Il existe !

84. « Nous sentons et nous savons par expérience que nous sommes éternels » (Spinoza, *Éthique* V, prop. 23, scolie).