

Fabula – Atelier de théorie littéraire

http://www.fabula.org/atelier.php?Art_de_la_litterature

L'Art de la littérature

Par **Alain Vaillant** (Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

Extrait (Introduction) de *L'Art de la littérature. Romantisme et modernité*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Ce texte est reproduit dans l'Atelier avec l'aimable autorisation de l'auteur et de son éditeur.

Dossier **Modernité(s)**

L'Art de la littérature

Le siècle de la littérature

Ce livre s'inscrit dans le prolongement d'un premier essai sur le XIX^e siècle, *La Crise de la littérature*, publié en 2002¹. Bien sûr, un tel titre ne voulait pas suggérer, en conformité avec un déclinisme masochiste assez bien porté de nos jours et à très courte vue historique, que s'ouvrait à l'aube de notre modernité je ne sais quelle décadence fatale pour la littérature, mais simplement qu'elle en était passée, dans des circonstances très particulières, par une phase de mutation décisive pour son devenir : je redirai bientôt laquelle. De même, je ne prétends nullement ici que la littérature du XIX^e siècle aurait le privilège d'une dignité artistique que bien d'autres périodes seraient en droit de revendiquer pour elles-mêmes, au moins avec autant de vraisemblance. En revanche, je défendrai la thèse que jamais la littérature – et non plus seulement la poésie, en vertu d'un héritage artisanal remontant à la plus haute antiquité – n'avait tiré à ce point sa valeur, davantage encore sa raison d'être, d'une certaine idée qu'elle s'est faite de l'art et de sa propre mission artistique. À propos de « littérature », je dois dire d'emblée que j'entends par là, pour l'essentiel, la littérature canonique et ses incarnations héroïques que sont les « grands écrivains » : j'aurai aussi à me justifier de cette restriction, dont je ne suis pas coutumier².

¹ Grenoble, Ellug, 2005.

² Je rappelle que, d'un point de vue historique, la littérature désigne, selon moi et indépendamment de tous les jugements de valeur, bien sûr légitimes en tant que tels, « tout texte destiné à être communiqué de façon ouverte dans l'espace public (au sens habermasien), quels que soient le mode de communication et la nature de cet espace public » (« De la littérature médiatique », *Interférences littéraires/Littéraire interferences* [http://www.interferenceslitteraires.be], nouvelle série, n° 6, « Postures journalistiques et littéraires », dir. Laurence Van Nuijs, mai 2011, p. 21-33).

De fait, on ne peut qu'être sidéré par le nombre et l'importance des « héros » de l'histoire littéraire se pressant en masse en un si court laps de temps, des inventeurs de formes, des géants de l'écriture, des voleurs du feu littéraire, éternels mythes vivants de notre culture moderne : Chateaubriand, Lamartine, Stendhal, Hugo, Balzac, Baudelaire, Flaubert, Verlaine, Rimbaud, Zola, Mallarmé, etc. – sans parler de tous les demi-dieux jouissant dans le champ littéraire ou académique d'un culte plus local, mais non moins fanatique. Plutôt que de multiplier les palmarès toujours révocables, le plus simple, pour commencer d'apprécier ce qui se joue de si singulier en ce XIX^e siècle, est de le comparer aux deux époques qui, plus que toute autre, pourraient légitimement lui disputer une sorte de prééminence : le XVII^e siècle, qui assurera durablement le prestige de la culture classique en Europe, et le XX^e siècle, où, au moins jusqu'aux Trente Glorieuses, la littérature française acquiert un prestige et un éclat mondial dont elle n'a pas fini de regretter amèrement la disparition.

Le classicisme, auquel les traditionalistes identifient depuis la Révolution jusqu'aujourd'hui encore le génie national, a fourni à l'École pendant plus de deux siècles tous ses modèles littéraires et rhétoriques. Or, si l'on néglige toutes les nuances qu'une histoire littéraire scrupuleuse peut apporter, il n'en reste pas moins, dans son principe, l'émanation d'une culture voulue, favorisée et contrôlée par un pouvoir monarchique autoritaire et centralisateur. Cette collusion entre l'excellence littéraire et le despotisme – pas encore éclairé – constitue le péché originel de la littérature française, qui se manifeste par deux traits définitoires. D'une part, la maîtrise formelle se paie d'un renoncement au libre débat intellectuel : on fera même un lieu commun de l'idée (heureusement très contestable) que l'attachement excessif à la pensée se paie par la médiocrité de l'expression. Flaubert, lui aussi soumis à la censure et admirateur des grands classiques, comme tous les écrivains français, dira à son tour qu'il ne peut y avoir de meilleur livre qu'un « livre sur rien », puisque « les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière³ ». D'autre part, cet élitisme anti-démocratique, si prégnant dans l'idéologie littéraire française, a pour corolaire le primat de la forme sur le fond, le postulat que la littérature vaut non par ce qu'elle dit mais par sa manière de le dire, d'autant qu'on a vite fait de se convaincre que, de toute façon, tout ce qu'elle a à dire découle de sa manière de le dire – au plus grand bénéfice des critiques littéraires et des spécialistes du commentaire.

Quant à l'autre âge d'or de la littérature française – on pourrait l'appeler l'ère Gallimard, tant on l'associe au poids de quelques grands éditeurs littéraires, dans l'entre-deux guerres, et, en particulier, du plus puissant et prestigieux d'entre eux –, il a bénéficié de la véritable nationalisation littéraire qu'a opérée la Troisième République. Dans l'esprit de revanche qui suit le désastre de 1870, c'est dans l'exaltation du passé national – des hauts faits et des grandes dates, mais surtout du mythe de la grandeur culturelle et, avant tout, de la littérature des chefs-d'œuvre, ancrée dans les provinces – que se forgera le nouvel esprit français. Les républicains – et singulièrement la génération des grands réformateurs laïques des années 1880 – assignent alors à la littérature le devoir d'incarner les valeurs de la République :

³ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet datée du 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. 2, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 31.

concrètement, c'est de l'École qu'est venue cette intégration de la littérature à l'idéologie républicaine. La consécration de la littérature a induit une série de représentations et d'images qui se sont constituées en système et qui forment l'idéologie littéraire ordinaire, partagée à peu près par tous les lecteurs. C'est alors que la littérature est figée dans une définition étroitement esthétique, autour de la triade roman-théâtre-poésie. Ce moment triomphal est à bien des égards assez comparable au siècle classique : on y retrouve la même articulation du littéraire et du politique, la même vénération de la forme belle, fondée sur une certaine idée de l'excellence nationale.

On mesure, par différence, la singularité extraordinaire de la littérature du XIX^e siècle, qui est au contraire marquée par un écart maximal entre son ambition et les moyens dont elle a disposé pour la réaliser. Jamais elle ne s'était vue assigner une mission aussi héroïque qu'au lendemain de la Révolution, au plus fort du romantisme politique où, partout en Europe, les grands écrivains ont cru pouvoir incarner la nouvelle conscience des nations. Jamais pourtant elle n'avait à ce point été ébranlée dans ses certitudes, remise en cause dans l'autorité qu'elle tirait de son histoire, que pendant les décennies qui ont immédiatement suivi, dès la monarchie de Juillet pour la France, lorsque l'économie née de la révolution industrielle engendre elle-même une société nouvelle et bouleverse brutalement l'ensemble de la culture et, notamment, les conditions d'exercice de l'activité littéraire.

C'est ce hiatus vertigineux entre sa grandeur rêvée et sa précarité effective qui explique l'allure vaguement monstrueuse de toutes les grandes œuvres littéraires, ainsi que l'affirmation solennelle d'une vocation artistique qui s'impose comme l'asile glorieux de toutes les illusions perdues⁴. Alors que le sol semblait se dérober sous les pieds des écrivains, du moins leur fallait-il se sauver, eux. L'art pour l'art – car « l'art pour l'art », formulé ainsi ou autrement, voire simplement présumé, devient l'idéal partagé par les auteurs, même les plus engagés – n'est pas ce slogan d'allure manifestaire qu'en fait le jeune Théophile Gautier, dans *Mademoiselle de Maupin*, mais le préalable à toute littérature un tant soit peu réaliste (à tous les sens du terme) ; c'est pourquoi il n'est pas non plus l'expression d'une conformité à une quelconque norme esthétique, comme au temps du classicisme, mais au contraire l'affirmation du droit à la singularité, le privilège pour chaque créateur de se fixer ses moyens et ses fins, le signe d'une marginalité qu'on fait semblant de présenter comme une élection et à laquelle, sur le plan des pratiques sociales, la bohème donne au même moment ses décors pittoresques⁵. On pourrait le résumer ainsi : l'écrivain-artiste, à un moment où il rompt avec une société dont il ne reconnaît plus les valeurs et sur laquelle il n'a plus aucune prise, décide de tirer de sa vocation artistique une morale provisoire : l'art sera son arche de Noé, en attendant des jours meilleurs – même s'il fait tout, comme Victor Hugo, pour qu'ils arrivent au plus vite.

⁴ Cette analyse rejoint en partie celles de Nathalie Heinich (voir notamment *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005). Mais elle avait déjà été esquissée, avec une brillante concision, dans le *Qu'est-ce que la littérature* de Jean-Paul Sartre (*Situations II*, Paris, Gallimard, 1948).

⁵ Sur la bohème, il faut désormais se reporter à l'anthologie, assortie de très abondants commentaires, de Jean-Dider Wagneur et Françoise Cestor (*Les Bohèmes, 1840-1870*, Seyssel, Champ Vallon, 2012).

La littérature précaire

Il est temps de revenir à ce que j'ai appelé la « crise de la littérature ». La révolution de 1830, en faisant basculer la France dans l'ère libérale, provoque un vrai séisme qu'on peut schématiser en trois points : il va d'ailleurs de soi que, à quelques décennies près et avec des rythmes ou des intensités variables, le même phénomène est repérable dans l'ensemble des nations occidentales.

Le premier trait, qui a retenu l'attention des contemporains puis a été très largement développé et théorisé par la critique marxiste du XX^e siècle, découle directement de l'entrée dans l'ère du capitalisme industriel. Dans des pays de culture chrétienne où la spiritualité religieuse avait été exaltée depuis des siècles et où, plus récemment, l'idéal politique, porté par les revendications des peuples, avait été donné comme le moteur de l'Histoire, la dynamique nouvelle, fondée sur la logique économique et la recherche du profit individuel ou collectif, apparaissait pour la plupart des intellectuels ou des écrivains comme une régression vers cette vie purement matérielle dont le progrès des civilisations aurait dû éloigner l'humanité – à cette différence scandaleuse que la matière nouvelle, l'argent, n'était pas la nature brute, extérieure à l'homme, mais une matière produite par lui et indéfiniment renouvelable, l'argent. Cette condamnation argumentée du « matérialisme » ou, comme on disait déjà, de l'« américanisation » du monde, forme l'essentiel de la pensée politique de Balzac ; elle constitue l'argument du flamboyant et implacable réquisitoire de Baudelaire, dans ses *Fusées*, dont il vaut la peine de transcrire au moins les premières lignes, qui donnent le ton : « Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. Que cette raison est faible, comparée à toutes celles qui annoncent le contraire, particulièrement à celle-ci : qu'est-ce que le monde a désormais à faire sous le ciel ? – Car, en supposant qu'il continuât à exister matériellement, serait-ce une existence digne de ce nom et du dictionnaire historique ?⁶ »

En second lieu, cette évolution générale entraîne l'émergence d'un nouveau public (la bourgeoisie issue de la redistribution révolutionnaire des richesses), dont les attentes n'ont guère de rapport avec l'aristocratie ou la bourgeoisie d'Ancien Régime, ainsi que la constitution d'une économie de la culture complexe, qui s'organise progressivement autour des divers secteurs que nous connaissons aujourd'hui (spectacles, voyages, divertissements, pratiques de sociabilité publique, etc.). Or celle-ci bouleverse le statut de la littérature. Le marché du livre permet l'apparition d'industries culturelles puissantes, où les enjeux économiques sont prioritaires et où l'écrivain professionnel est davantage considéré comme un fournisseur de textes que comme un créateur. Cette dépendance économique s'accompagne d'une remise en question brutale des conceptions esthétiques ou intellectuelles dont il avait hérité. La littérature cesse d'être essentiellement considérée comme la mise en forme esthétique d'un *discours*, c'est-à-dire d'une parole virtuellement adressée à un destinataire – selon le double modèle de l'éloquence antique et de la culture d'Ancien

⁶ Charles Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes*, t. 2, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 665.

Régime –, pour être définie comme texte, texte donné à lire à un public indifférencié, par le bais des nouvelles structures de diffusion de l'imprimé public. Le système littéraire, du fait même du rôle central qu'y jouent les industries culturelles, enclenche un mécanisme de standardisation et d'impersonnalisation dont la figure de l'auteur risque d'être la première victime et qui est la première étape vers la sérialité généralisée caractéristique de notre culture contemporaine.

Enfin, il est temps de souligner que l'acteur omniprésent et tout-puissant de cette mutation littéraire de 1830 a été la presse : la monarchie de Juillet marque l'entrée dans l'ère médiatique moderne, qui constitue le principal tournant dans l'histoire culturelle de la France postrévolutionnaire⁷. Les caractéristiques propres du journal vont donc, à leur tour, influencer de façon décisive sur les évolutions de la littérature.

Le journal est médiatique : il ne sert pas, comme l'éditeur traditionnel, à transférer une parole de la sphère privée à l'espace public, mais, tout entier et dès l'origine situé au cœur de cet espace public, il fonctionne comme un instrument de médiation et d'intermédiation entre les personnes. D'autre part, le journal, parce qu'il est médiation, a aussi pour fonction de s'interposer entre les lecteurs et le réel, de *représenter* le réel. De cette représentation du réel naît ce que Mallarmé appellera l'« universel reportage⁸ », et l'on peut aussi penser aux critiques que le linguiste Noam Chomski adresse à ce « faux réel » dont les médias offrent l'illusion⁹. Le journal est collectif. Chaque numéro est l'émanation d'une collectivité de rédacteurs. L'opposition entre la parole singulière et le discours social n'y a pas sa place : tout texte journalistique est, d'origine et par destination, pluriel et collectif – ou, du moins, inséré dans un complexe et polyphonique système d'interlocution. Le journal est par définition quotidien ; il lui faut chaque jour assez de textes pour remplir les trois, puis quatre, cinq ou six colonnes de chacune de ses pages. Cette réalité, qui distingue notre actuelle « culture de flot » de l'ancienne culture éditoriale, appartient aujourd'hui à notre paysage familier et peut passer pour une évidence triviale. Au contraire, les écrivains de 1830, qui la découvrent, y voient légitimement une profonde remise en cause de leur rôle. Jusque là, l'initiative appartenait à l'auteur : il lui revenait d'écrire, en prenant le temps qu'il fallait et suivant ce qu'il avait à dire, et c'était donc seulement dans une seconde étape que se posait le problème de la publication. Désormais, le rythme de l'écriture ne reflète plus le jeu de forces individuelles, mais une réalité sociale. Ce qui est vrai alors du journal l'est, aujourd'hui, de la plupart des formes de communication : aussi intime que soit la pensée ou le sentiment qu'ait à exprimer un auteur, le *tempo* de la création lui est donné de l'extérieur. Il est même probable que cette transformation du rapport au temps (au rythme et à la durée) est le phénomène majeur, qui va transformer la perception du politique, de la culture, de la science, des arts, etc. Nous entrons définitivement,

⁷ Voir Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant, *1836. L'An I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2001 ; et, de façon plus générale, sur les conséquences de l'entrée en régime médiatique : *La Civilisation du journal*, Dominique Kalifa, Philippe Régnier, Marie-Ève Thérénty et Alain Vaillant (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.

⁸ Stéphane MALLARMÉ, « Crise de vers », dans *Œuvres complètes*, B. Marchal (éd.), t. 2, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 212.

⁹ Voir notamment Noam Chomsky et Edward Herman, *La Fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie*, Marseille, Agone, 2008 [1988, 2002].

au XIX^e siècle, dans un temps collectif qui est fait d'un empilage de rythmes cumulés, et que le périodique a pour charge de rappeler, donc de créer.

Cette entrée dans la civilisation médiatique marque le début d'une nouvelle ère, dont le cinéma, la radio, la télévision, internet, et tous les médias de masse en général, ne feront qu'intensifier la puissance et étendre, virtuellement à l'infini, les domaines d'application. La similitude est d'ailleurs troublante entre l'époque actuelle, confrontée à la nouvelle toute-puissance des médias électroniques, et le XIX^e siècle, encore sous le choc de l'apparition de la presse moderne. La parenthèse glorieuse ouverte pour la littérature par l'École républicaine s'est refermée pendant les dernières décennies du XX^e siècle. Le nouveau consumérisme capitaliste issu des Trente Glorieuses a fait éclore une multitude d'attentes, de loisirs, de désirs culturels nouveaux. La découverte d'un monde de plus en plus ouvert et accessible, les sports, les multiples équipements électroniques, les nouvelles formes de convivialité permises par la libération des mœurs, telles sont les composantes d'un *American way of life* que tous les pays développés s'efforcent d'adapter à leurs propres traditions. Dans ce contexte, la littérature devient une pratique culturelle parmi d'autres, respectée mais vieillissante, concurrencée par des « machines à rêver » (Malraux¹⁰) audio-visuelles à l'efficacité infiniment plus brutale. L'École elle-même, dans des sociétés au fonctionnement de plus en plus complexe où, en particulier, l'acculturation et la formation des individus passent par de multiples voies, n'est plus qu'une institution parmi d'autres, déstabilisée par sa perte d'influence et d'autorité. Le sentiment de déclin de la littérature et de déclassement pour ses professionnels, l'incompréhension des tenants de la culture traditionnelle face aux révolutions de la communication, l'irruption de logiques industrielles d'un genre nouveau, la désorientation de l'École au sein d'une société où elle ne trouve plus sa place ni son rôle, tous ces fragments d'idéologie sont présents, au style près, aujourd'hui comme en 1840.

Donc, retour au point de départ : l'histoire est bouclée, et se répète (en comédie, comme le prétendait Marx ?). Il faut insister sur ce retour du même, car le travail de panthéonisation littéraire opéré par la Troisième République a été si efficace qu'il a rétrospectivement faussé notre vision du XIX^e siècle. L'héroïsation de ses grands écrivains et la consécration des multiples révolutions littéraires qui sont censées s'y être bousculées sont telles que nous avons tous oublié, les spécialistes que nous sommes les premiers, la précarité de la littérature révolutionnée, en nous faisant croire que les génies du siècle étaient déjà les figures tutélaires qu'en feront les manuels d'histoire littéraire à venir. En réalité, le prestige incontestable des vedettes de la scène littéraire pesait peu en comparaison du consumérisme culturel qui recentrait irrémédiablement la littérature autour du système médiatique. Les auteurs, protagonistes de cette confrontation inégale avec les nouvelles industries de la culture, ont tous été obsédés et presque tous consternés par une puissance qui leur échappait ; d'autres, moins nombreux (Hugo, Lamartine, Zola) ont rêvé de la capter pour l'utiliser à leur profit. Mais, dans tous les cas, il n'est pas exagéré de dire que toutes les grandes innovations

¹⁰ André Malraux emploie l'expression de « machines à rêver » à l'occasion de l'inauguration de la maison de la culture d'Amiens, en 1966 (*Œuvres complètes*, t. 3, Marie-François Guyard (éd.), Paris, Gallimard, 1996, p. 326).

littéraires du siècle ont été des tentatives pour répondre à cette situation exceptionnelle, à bien des égards traumatisante.

Ce sont de ces grands écrivains, de leurs œuvres géniales qu'il sera question ici. Mais ne nous y trompons pas. Au regard de l'histoire – et malgré l'importance que garde cette religion collective des grands écrivains dans notre culture mondialisée –, celui-ci pèse peu par rapport à la civilisation médiatique qui, après moins de deux siècles d'existence, nous est devenue comme une seconde nature et qui, à notre insu, détermine bien plus profondément notre imaginaire que les dilections littéraires que nous professons par ailleurs. L'historien ne doit pas oublier la réalité de ces rapports de force, à laquelle je consacre mes travaux historiques¹¹. Mais cela n'empêche pas le lecteur ou le critique d'aimer, d'admirer, de préférer ces grands textes. Ce livre est un travail de critique, non d'histoire. La critique littéraire, peut, doit être autant qu'il est possible instruite par l'histoire, étayée par la théorie, mais elle ne gagne rien à vouloir passer pour ce qu'elle n'est pas. Entre l'historien et le critique, il y a des différences de méthode, bien sûr, mais davantage encore d'objet. Dès lors que je m'intéresse à une œuvre, à un auteur particulier, je sors irrémédiablement du champ de l'histoire pour entrer dans celui de la critique : Roland Barthes, après beaucoup d'autres d'ailleurs, l'a fermement rappelé dès 1960¹². L'histoire littéraire a toujours souffert d'une critique honteuse qui, au prix d'un vernis d'historicité, a voulu s'arroger le rôle de l'histoire littéraire et qui l'a dénaturée. Une fois passée cette introduction et à l'exception de quelques digressions, plus ou moins longues, dans le champ de l'histoire ou de la théorie littéraires, je serai désormais exclusivement critique.

L'invention de la modernité

Aux contraintes de plus en plus pesantes de la communication sociale et des logiques économiques qui en découlaient, les écrivains – ceux du canon, répétons-le – ont donc opposé la nature fondamentalement artistique de la littérature.

La littérature se voulait donc un art. Cela ne signifiait pas qu'elle était le produit d'une technique prescriptive et d'un savoir-faire traditionnel, au sens où l'on parlait, depuis l'Antiquité, d'« art poétique ». Cette vocation artistique n'impliquait pas une profession de foi esthétique, ni la pleine conviction d'avoir le secret de la « Beauté », d'une Beauté claire et définie. On m'objectera que la référence solennelle au « Beau » encombre alors les préfaces et tous les textes d'accompagnement ; mais c'est que les écrivains n'avaient pas d'autre mot ; il est en outre bien difficile de déterminer la part de pose, de provocation voire d'ironie qui se mêle à ces prosternations emphatiques devant le Beau idéal. Ce fut justement l'erreur absolument rédhibitoire du Parnasse d'avoir confondu l'art et le Beau, la sphère artistique et celle, bien plus confuse et nébuleuse, de l'esthétique, d'avoir cru, sérieusement, qu'il possédait la formule du Beau poétique : c'est pourquoi la poésie parnassienne, même celle de

¹¹ Je me permets de renvoyer, une fois pour toutes, à mon ouvrage de synthèse théorique *L'Histoire littéraire* (Paris, Colin, « U », 2010).

¹² Roland Barthes, « Histoire ou littérature ? », *Annales, économies, sociétés, civilisations*, n° 3, mai-juin 1960, p. 524-537 (repris dans *Sur Racine*, Paris, Seuil, « Points », 2979 [1963], p. 137-157).

ses meilleurs représentants (Banville et Leconte de Lisle, bien sûr), est condamnée à sonner creux.

Pour l'écrivain, se poser en créateur d'art revient seulement, en réalité, à refuser d'être un rhéteur ou un journaliste, c'est-à-dire un communicant. La littérature n'est pas l'application des arts poétiques qui, à l'âge classique, ne sont que les prolongements des traités de rhétorique – d'une rhétorique à laquelle s'ajoute la contrainte métrique et qui manifesterait une attention plus soutenue à la maîtrise formelle. Elle n'est pas non plus une technique d'expression au service d'une quelconque logique communicationnelle (idéologique ou médiatique). Or la meilleure manière de s'exempter de cette logique est de considérer le langage de l'écrivain non pas comme un instrument, mais comme un matériau – façonnable, modelable au gré de chacun, donc impropre à une communication standardisée. On comprend aussi, suivant la même logique, que les principales innovations littéraires consistent toujours à compliquer, à obscurcir, voire à interdire la communication : d'où la multiplication des stratégies d'indirection, d'ironisation, d'implication, de cryptage textuel.

Corrélativement, en se définissant comme artiste, l'écrivain se pose en sujet, affirme le primat de sa nature individuelle et subjective sur toutes les déterminations ou les fonctionnalités sociales. En tant qu'artiste, il réalise des œuvres dont chacune est la projection matérialisée de sa subjectivité. On a beaucoup trop insisté sur l'idée d'inspiration. Un écrivain peut être inspiré ou non : c'est son affaire, qui dépend à la fois de sa nature et des circonstances. En revanche, la notion d'œuvre est essentielle, consubstantielle au romantisme du XIX^e siècle. En comparaison, peu importe que l'œuvre soit belle, ou qu'elle ait un style. Ou plutôt, si elle est vraiment une œuvre, l'émanation d'une subjectivité et la concrétisation d'un projet artistique, il est inévitable qu'elle soit belle et qu'elle ait un style. Le poète Mallarmé répondait au journaliste Jules Huret, à propos du vers et de la versification : « Mais, en vérité, il n'y a pas de prose [...]. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification¹³ ». On pourrait continuer, sans trahir la logique mallarméenne : « toutes les fois qu'il y a effort à faire œuvre, il y a style ». Tout ce que je veux dire ici sur cette notion d'art littéraire peut encore être résumé par une autre formule magistrale, de Victor Hugo cette fois : « Tout homme qui écrit, écrit un livre ; et ce livre c'est lui¹⁴ ». À condition de remplacer le mot de livre par la notion d'œuvre, à la fois plus précise et plus exacte (toute œuvre n'aboutit pas à un livre).

Tel est peut-être le principal divorce entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle (jusque dans ses prolongements plus contemporains). Aujourd'hui, le grand écrivain est censé avoir d'abord un style. On ne croit plus beaucoup que les textes littéraires soient des œuvres d'art. La poésie ne finit pas de s'exténuer ni le roman d'instruire son propre procès. À l'ère du tout-narratif dans laquelle nous baignons aujourd'hui, on n'attend plus guère de la littérature que d'offrir de belles pages (souvent en prose), bien écrites (quoi qu'on mette derrière cette idée de beauté

¹³ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 2, ouvr. cité, p. 698.

¹⁴ Victor Hugo, Préambule de l'édition des *Œuvres complètes*, dite *ne varietur* [1880], dans *Œuvres complètes*, volume « Politique », Jean-Claude Fizaine (éd.), Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p. 1081.

littéraire, parfois de manière très paradoxale). Elle peut parler d'elle-même, de l'intime de l'écrivain ou du monde, cela dépend des moments et des tempéraments ; pourvu qu'il y ait un style. Au fond, c'est le retour, modernisé, de l'idéal classique de la belle prose, c'est-à-dire d'un idéal fondamentalement rhétorique : la logique de la communication (avec ses règles et ses usages variables selon les époques) l'a finalement emporté.

Bien sûr, la littérature est un art très particulier, puisque il est engagé dans un double processus de communication et de signification. Un écrivain a toujours quelque chose à dire à quelqu'un (le public). C'est d'ailleurs pourquoi l'idée d'autotélicité, si souvent employée pour caractériser cette nature artistique de la littérature, déplace les enjeux en les simplifiant à l'extrême plus qu'elle ne les éclaire. L'écrivain peut parfaitement revendiquer la force singularisante et la spécificité sémiotique de son travail d'élaboration langagière sans exiger une sorte d'exterritorialité sociale et de repli autarcique sur lui-même. Il n'empêche : au XIX^e siècle, alors qu'il vient de répudier la vieille machinerie rhétorique (autant qu'il le peut) et qu'il veut tenir à distance l'industrie médiatique, elle toute neuve, il a tout particulièrement la conscience et la volonté de fabriquer une œuvre d'art, dont il élabore les formes en fonction de ses choix poétiques et de l'effet qu'il cherche à produire. Tel est d'ailleurs le seul principe de critique littéraire que je revendique ici : pour chaque œuvre que j'étudie séparément, c'est beaucoup moins ce qu'elle signifie qui m'intéresse, je l'avoue, que le projet ou le geste artistique qu'elle concrétise, pour aboutir à la forme cohérente que le lecteur a sous les yeux. Cette orientation n'est d'ailleurs pas si éloignée de la critique thématique – telle que pratiquée, par exemple, par Georges Poulet ou Jean-Pierre Richard. À cette différence près que, pour eux, il s'agissait surtout de mettre au jour l'univers imaginaire de l'auteur, qui a principalement à voir l'inconscient et les zones les plus enfouies de la psyché. Pour moi, le moment crucial est celui où cet imaginaire rencontre le projet conscient de l'écrivain-artiste, et contribue à la réalisation volontaire d'une œuvre : je suis résolument du côté de l'établi de l'écrivain, du choix des outils, du façonnage des formes et du pétrissage du matériau. En somme, il s'agit d'utiliser les acquis de la poétique historique, qui relève pleinement de l'histoire littéraire, à la critique textuelle.

En outre, cet art littéraire du XIX^e siècle, dès lors qu'il ne croyait plus aux vertus d'un Beau en soi, ne pouvait évidemment pas tourner le dos au réel : non seulement il a pris acte de la réalité nouvelle du monde, mais il a compris qu'il ne pouvait pas faire de bonne littérature en ignorant cette réalité, et qu'aucune sorte d'idéal (religieux, artistique, politique) ne permettait plus d'en faire abstraction – sauf à assumer le risque de n'être, justement, qu'une chose « abstraite ». En ce sens, la seule invention esthétique du XIX^e siècle, d'où procèdent toutes les autres que recensent les livres d'histoire littéraire, est le réalisme : à condition de reconnaître les liens qui l'unissent à tous les *-ismes* du siècle (notamment le romantisme et le symbolisme). Ce réalisme caractérise tout art prenant conscience de cette prégnance du réel dans la culture moderne : on peut donc l'appeler *modernité*. Le mot de modernité a l'avantage d'être universellement connu et compris. Compris, sinon dans son acception historique, du moins tel que chacun le réinterprète en fonction de sa propre situation historique. Mais cette plasticité conceptuelle est le privilège de tous les mots universels, et il serait absurde de s'en priver au profit de notions plus circonscrites, qui ne disent plus rien à personne.

Une conclusion semble donc s'imposer : en tant qu'art, la littérature exprime le sujet en même temps qu'elle veut signifier le monde. On voit immédiatement la contradiction : comment, simultanément, dire le monde tout en parlant de soi ? Pourtant, chez les meilleurs, cette contradiction devient la *vis a tergo* d'un progrès décisif. Très précisément, l'instrument artistique qu'invente la modernité est cette extraordinaire réversibilité de soi et du monde, de l'intériorité et de l'extériorité dont parlent tous les écrivains : « Solitaire, solidaire » (Hugo), « centralisation et vaporisation » (Baudelaire), « Madame Bovary, c'est moi » (Flaubert, dit-on), « Je est un autre » (Rimbaud), « disparition élocutoire du poète » (Mallarmé). Toutes ces formules disent la même ambition artistique, celle d'une littérature qui se tiendrait sur une ligne de crête très étroite, terriblement difficile à tenir, si bien que la plupart des écrivains retombent d'un côté ou de l'autre.

C'est à l'exploration de cette ligne de crête qu'est consacrée cette suite d'études. Études séparées, et en partie déjà publiées. Comme on le vérifiera dans la note bibliographique figurant en annexe de cette introduction, quelques-unes seulement sont reprises telles quelles ; un plus grand nombre ont été réécrites ou adaptées dans la perspective de ce livre. Deux, portant sur Rimbaud et Mallarmé, sont totalement inédites. La composition de ce recueil n'est pas le produit de je ne sais quelle paresse opportuniste. Mais, je l'ai dit, il s'agit de critique, non d'histoire ou de théorie littéraires. Ces dernières exigent un effort de systématisation, doivent assumer le risque d'un exposé un tant soit peu méthodique et généralisé : pour ma part, je n'ai jamais cru que l'analyse de la partie pouvait suffire à expliquer le tout. Mais, en critique littéraire, c'est l'inverse. Une proposition critique est toujours le résultat d'une rencontre avec un auteur ou une œuvre, qui risquerait d'être défigurée par la recherche d'une homogénéité forcée. Néanmoins, les études critiques que je mène depuis quelque vingt ans sur « mes » auteurs du XIX^e siècle ont une cohérence, dessinent une perspective, qu'un tel livre me donne l'occasion de faire apparaître.

D'où son organisation tripartite. Les deux premiers ensembles portent sur les deux principaux massifs génériques, la poésie et le roman. Le XIX^e siècle est le théâtre d'une véritable résurrection du vers, qui découle d'une remotivation du syllabisme métrique et de la révélation de sa nature proprement artistique. Même si on l'a oublié depuis, la naissance du lyrisme moderne, apparemment si étranger à toutes les questions de métrique traditionnelle, n'est pas imaginable sans cette foi retrouvée dans l'art de la versification – ce qui faisait dire à Baudelaire, par exemple, que Banville, l'amoureux du vers bien compté, était le poète lyrique par excellence¹⁵. Après deux études théoriques (sur le vers syllabique [chap. 1] et l'analyse des sonorités [2]) et une synthèse de poétique historique couvrant tout le siècle (3), trois des quatre grands « réinventeurs » du vers français (Hugo, Rimbaud, Mallarmé) ont chacun son chapitre (4-6). Le quatrième, Baudelaire, n'est en revanche présent que par allusions, ayant déjà fait l'objet d'un de mes travaux monographiques¹⁶.

¹⁵ « [...] le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique » (« Théodore de Banville », dans Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 2, Claude Pichois (éd.), Paris, Gallimard, 1976, p. 164.

¹⁶ *Baudelaire poète comique*, Rennes, PUR, « Interférences », 2007.

Après la poésie, le roman. Tant de choses ont été écrites sur le pouvoir heuristique du roman, sur ses ambitions scientifiques, philosophiques, ou sociologiques, qu'on a souvent oublié la volonté première des romanciers d'inventer puis d'imposer un « art » du roman, égal en dignité à celui des poètes, et opposant leur volonté exigeante de faire œuvre aux attentes plus immédiates du public (à savoir, hier comme aujourd'hui, du divertissement, du suspens, de l'émotion ou des prises de position polémiques). Le premier chapitre de cette deuxième partie propose précisément une redéfinition proprement artistique du réalisme du XIX^e siècle (7) – loin des gloses habituelles des grands réalistes français, qui empruntent le plus souvent leurs modèles explicatifs aux sciences humaines. Après cette entrée en matière historique, il ne figure aucun chapitre théorique à strictement parler ; cependant, tout au long des quatre études suivantes, court en filigrane un retour réflexif sur la question cruciale des mécanismes énonciatifs et des « points de vue » dans le roman à la troisième personne. Elles portent principalement sur Balzac (8), les Goncourt (10), Zola (11), auquel s'ajoute Gautier (9) – créateur de moindre envergure, si l'on veut, mais dont l'influence fut immense et dont les limites mêmes sont très révélatrices aussi bien des apories que des utopies de la littérature au XIX^e siècle. Malgré l'apparente disparate des esthétiques, il s'agit toujours de montrer comment, encore et toujours, le contexte ou le co-texte (scientifique, idéologique, culturel) est détourné, recyclé pour servir à l'élaboration du projet artistique du romancier : la philosophie ou la science pour Balzac, l'histoire pour Gautier, la psychologie sociale pour les Goncourt, la culture médiatique pour Zola. Nous devons donc nous garder, nous critiques, d'inverser le moyen et la fin, et d'attendre d'œuvres d'art littéraires qu'elles deviennent, par je ne sais quel miracle herméneutique, ce qu'elles n'ont jamais voulu être. Comme Baudelaire pour la poésie, Flaubert n'a pas ici toute la place qu'il mérite : c'est que j'ai aussi écrit l'essentiel de ce que j'en pensais à ce jour dans mon livre le plus récent¹⁷.

De cette modernité littéraire, poétique ou narrative, le rire (sous toutes ses formes) est la principale constante artistique. Le phénomène est à la fois singulier et frappant ; mais le rire est si généralement méprisé (en tant que tel, sans les prolongements philosophiques ou éthiques qu'on s'empresse de lui donner) qu'on a mis bien du temps à repérer cette évidence, et surtout à lui accorder l'importance qu'elle mérite. Bien des raisons historiques expliquent cette omniprésence du rire. Mais au moins une d'entre elles, peut-être la plus importante du point de vue littéraire, intéresse directement la question de l'art. Balzac et Baudelaire l'ont constaté à la suite de Hugo et de sa Préface de *Cromwell*, absolument inaugurale dans le domaine français : le rire, par sa nature ambivalente, opère la synthèse entre l'esprit et la matière, entre soi et le monde. Freud, héritier des multiples théories romantiques de la mixité du rire, dira encore de lui, dans son essai sur le mot d'esprit, en 1925, qu'il était « la plus sociale de toutes les activités psychiques ayant pour but un gain de plaisir [i.e. répondant aux pulsions de l'inconscient]¹⁸ ». C'est dire que le rire est l'instrument même de cette synthèse à laquelle rêve l'art littéraire du XIX^e siècle, qu'il est le seul moyen de se tenir sur cette si périlleuse ligne de crête dont je viens de parler. Au point que le rire finit par se confondre

¹⁷ *Le Veau de Flaubert*, Paris, Hermann, 2013.

¹⁸ Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988 [1905], p. 321.

avec l'art – du moins lorsque l'un et l'autre sont à leur meilleur –, ce que Baudelaire résume dans une formule dont le sérieux ne doit pas un instant être mis en doute : « L'essence très-relevée du comique absolu en fait l'apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptibilité suffisante de toute idée absolue¹⁹ ». Dans cette partie consacrée au rire, tous les grands du XIX^e siècle auraient pu être présents, et ma sélection traduit d'abord mes affinités personnelles – à l'exception de Hugo, maître absolu et incontestable du rire moderne. Pour respecter l'équilibre entre poésie et prose (un tel équilibre est d'ailleurs incarné par le même Hugo, auquel sont logiquement consacrés deux chapitres [13 et 14]), j'ai choisi de m'arrêter à Balzac (12) et à Rimbaud (16). Flaubert et Baudelaire, eux, sont surtout présents dans le long excursus portant sur l'ironie – à la fois serpent de mer et pont-aux-ânes de toute théorie du rire littéraire, mais dont je propose de reprendre sur nouveaux frais la définition (15).

Alain Vaillant, 2016.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. 2, ouvr. cité, p. 536.