



ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDE DES DOCTORIALES DE LA SERD

Vendredi 23 septembre 2011

Édition dirigée par Lucie Lagardère et Virginie Tellier



SOMMAIRE

Marian BALASTRE Le messianisme dans <i>Louis Lambert</i> d'Honoré de Balzac	1
Jessica DESCLAUX L'Influence de Bourget sur la réception de l'égotisme barrésien (1888-1892)	19
Élise SOREL Être un écrivain de race chez Barbey d'Aurevilly	29
Caroline CREPIAT Le Sujet lyrique chez les poètes du Chat noir ou la revendication d'une singularité paradoxale	39
Lucie LAGARDERE « Valeurs de la singularité » : bilan et perspectives	48
Stéphanie MC CARTHY La Poésie ouvrière au XIX ^e siècle en France	56
Mathilde LABBE Bilan des travaux du groupe de réflexion « Usages de la littérature »	62

Marian Balastre (Paris Sorbonne Cité, Paris Diderot)

Le messianisme dans *Louis Lambert* : derrière le génie et la folie, un mythe christique et eschatologique ; derrière la singularité, l'universel

Dans ses *Idées* (que publie l'*Athenaeum*), F. Schlegel associe les savants et les artistes à la question du « salut du monde »¹. Mais dans son ouvrage sur le génie chez Balzac, la critique Gretchen Besser juge que le génie balzacien, contrairement au génie romantique, n'a plus de mission divine, de rôle messianique². Nous tenterons de nuancer ce propos en réinterprétant l'*Histoire intellectuelle de Louis Lambert* à la lumière d'indices déjà partiellement dévoilés notamment par Anne-Marie Baron dans son ouvrage *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*³. Dans sa série d'articles de 1830⁴ intitulée *Des Artistes*, Balzac construit la figure de l'artiste christique, un génie créateur marginal et incompris, dont la reconnaissance sociale est inversement proportionnelle à tout ce qu'il a à apporter à la société. Incontestablement, la figure de Louis Lambert permet d'interroger toute l'ambiguïté de la réflexion balzacienne, et au-delà, de toute la réflexion romantique sur le rôle du génie dans le monde. À Louis Lambert on peut associer non seulement le prophétisme, doctrine d'une personne qui a le pouvoir de prédire l'avenir et donc de se prendre pour un envoyé du ciel ou de la Providence, mais également une dimension christique, dans le caractère angélique, bienveillant et sacrificiel du personnage, et enfin un certain messianisme, c'est à dire une foi dans un homme providentiel qui, investi par le ciel d'une autorité spéciale, mènerait l'humanité vers le salut. Dans un premier temps, nous rendrons compte d'une rapide enquête plutôt historique sur les sources messianistes que l'on trouve en une abondance étonnante à l'époque même de la conception de *Louis Lambert*, c'est-à-dire aux alentours des années 1830. Dans un deuxième temps, nous rappellerons quelques éléments proprement évangéliques et christiques qui permettent de rapprocher l'*Histoire intellectuelle de Louis Lambert* des récits évangéliques de la Bible. Enfin, nous tenterons d'esquisser dans un dernier temps la dimension messianiste de ce personnage singulièrement universel, le messianisme étant également entendu comme un projet utopique fondé sur un rapport transcendant, pour l'humanité, avec un Idéal divinisé (voire un monde spirituel supérieur), à partir de la puissance singulière d'un individu unique, dont le génie paraît comme un don du ciel et un signe d'élection divine (*meshiah*, en araméen, signifiant « oint », « élu »).

¹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, 1978, 32, p. 209.

² Gretchen R. Besser, *Balzac's Concept Of Genius - The Theme Of Superiority In The Comédie Humaine*, Genève : Droz, 1969, p. 267.

³ Anne-Marie Baron, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Champion, 2002.

⁴ Dans le journal *La Silhouette*.

Une période messianiste

Si l'on se souvient que l'*Histoire intellectuelle de Louis Lambert* (1832-33) est le texte central du *Livre Mystique*⁵ que Balzac compose en 1835 (avec *Les Proscrits* de 1831, et *Séraphita* de 1835), on est amené à enquêter sur le mysticisme de l'époque. Car si Balzac ne semble pas s'être fondé directement sur un auteur mystique de son temps, il paraît indéniable que l'ambiance intellectuelle des années 1820-1830 laisse entrevoir de grands élans de mysticisme (messianique) dont la production balzacienne a pu se faire l'écho. Je proposerai trois sources messianistes dans cette perspective et j'évoquerai aussi, en outre, quelques messies de l'époque.

Josef Hoené-Wronski

Josef Hoené-Wronski, scientifique, inventeur et penseur d'origine polonaise, prêcha un positivisme mystique exaltant l'idée d'Absolu, comme le rappelle l'anecdote fascinante rapportée à la fin de la *Recherche de l'Absolu* de 1834, la vente de l'Absolu à Arson (qui en réalité a eu lieu en 1818). Le messianisme est l'objectif central de la philosophie à la fois illuministe et positiviste de Wronski, qui entendait proposer une refondation utopique de l'humanité. Les titres de ses ouvrages sont tout un programme : *Messianisme ou Réforme absolue du savoir humain I (Mathématiques*⁶), 1847 ; mais dès 1831 : *Prospectus du Messianisme ; Prodrôme du Messianisme ; Révélation des destinées de l'humanité*. Wronski affiche l'adjectif « messianique » dans l'intitulé de nombre de ses ouvrages, jusqu'à la posthume *Nomothétique messianique, ou Lois suprêmes du Monde*, publiée en 1881. Evans signale que « Louis Lambert cherche aussi l'absolu, mais (...) par une méthode toute différente, essentiellement psychologique, qui consiste dans une tension de toutes les facultés »⁷, cependant il reste de la même famille intellectuelle que Wronski : pour lui comme pour Lambert les nombres sont comme des « témoins intellectuels » de l'absolu. On notera combien la vision mystique et spiritualiste de la science semble dépasser largement le sens judaïque et biblique du messianisme.

Guillaume Oegger

Guillaume Oegger, était un prêtre catholique qui, dans une veine mystico-philosophique, exposa la conception d'un christianisme illuministe, mesmérrien et swedenborgien. Henri Evans⁸ rapproche en 1950 Balzac de ce G. Oegger, auteur d'un ouvrage qu'acheta Balzac en 1829 (année de publication dudit ouvrage) : *Le Vrai Messie, ou L'Ancien et le Nouveau Testament examinés d'après les principes de la Langue et de la Nature*. Dans cet ouvrage, le swedenborgien révèle que le philosophe doit rechercher le langage parfait, primordial, qu'il faut redécouvrir derrière le langage conventionnel. Il s'agit notamment de retrouver le symbolisme des mots, ce qui rappelle les réflexions de Louis Lambert sur la puissance évocatoire du

⁵ Honoré de Balzac, *Le Livre mystique*, Werdet, 1835.

⁶ Il serait intéressant d'étudier à ce sujet l'usage de l'épithète « mathématique » dans *Louis Lambert* (Honoré de Balzac, *La Comédie Humaine*, éd. Pierre-Georges Castex, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1980, vol. XI, p. 634 et p. 656 notamment).

⁷ Henri Evans, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, José Corti, 1951, p. 239.

⁸ Henri Evans, « À propos de Louis Lambert. Un illuminé lu par Balzac : Guillaume Oegger. », *Revue des Sciences humaines* (1^{er} sem. 1950) p. 37-48.

langage⁹. Dans son ouvrage *Balzac et la figure mythique*, B. Méra évoque ainsi, associant Oegger à la pensée mystique de Louis Lambert, « la vision apocalyptique XXI « ET LA CHAIR SE FERA LE VERBE, ELLE DEVIENDRA LA PAROLE DE DIEU. » (...) Le futur employé et le ton oraculaire paraissent également suggérer la venue d'une sorte de nouveau messie, peut-être l'androgyme Séraphîta, et qui annoncerait et effectuerait le retour de la création au divin par le résumé d'un nouvel évangile. »¹⁰.

Les saint-simoniens

Le comte de Saint-Simon est l'auteur en 1825 d'un *Nouveau christianisme*. Le psychologue Georges Dumas, associant le fondateur du positivisme avec le comte, publie en 1905 *Psychologie de deux messies positivistes : Auguste Comte et Saint-Simon*¹¹. D'ailleurs, « Enfantin n'aurait fait que suivre son maître dans la voie du messianisme » selon Isambert dans *l'Archives des sciences sociales des religions*¹². En 1832 (année même de la première publication de Louis Lambert) dans le *Livre Nouveau*, Enfantin tente d'établir la vérité à partir de formules mathématiques. En 1833, Enfantin cherche une « femme-Messie » qui guidera ses pas et avec laquelle il accomplira le projet de régénération sociale saint-simonienne, ce qui rappelle aussi l'appellation d'« ange-femme » que Louis Lambert applique à Pauline, son épouse¹³. L'« ange-femme » que trouve Louis Lambert en Pauline est sans doute une des formes de l'absolu qu'il cherche¹⁴. À signaler également que – simple coïncidence anecdotique peut-être – Rochambeau, le château qui inspire à Louis Lambert une de ses révélations les plus décisives¹⁵, est le château du comte de Rochambeau mort en 1807, ancien élève du collège de Vendôme (comme Louis Lambert), qui s'engagea au côté de Saint-Simon (et de La Fayette) du côté des Américains pendant la guerre d'indépendance américaine. Inutile sans doute de s'étendre ici sur l'influence saint-simonienne sur

⁹ « J'ai pris pour exemple la formule d'une idée abstraite, ne voulant pas expliquer le problème par un mot qui le rendit trop facile à comprendre, comme celui de VOL, où tout parle aux sens. N'en est-il pas ainsi de chaque verbe ? tous sont empreints d'un vivant pouvoir qu'ils tiennent de l'âme, et qu'ils lui restituent par les mystères d'une action et d'une réaction merveilleuse entre la parole et la pensée. Ne dirait-on pas d'un amant qui puise sur les lèvres de sa maîtresse autant d'amour qu'il en communique ? Par leur seule physiognomie, les mots raniment dans notre cerveau les créatures auxquelles ils servent de vêtement. Semblables à tous les êtres, ils n'ont qu'une place où leurs propriétés puissent pleinement agir et se développer. Mais ce sujet comporte peut-être une science tout entière ! » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 592 ; voir la note 1 p. 1511 de la p. 592).

¹⁰ Brigitte Méra, *Balzac et la figure mythique dans les Études philosophiques*, L'Harmattan, 2004, p. 217. Nous renvoyons au chapitre qu'elle consacre au sacré dans Louis Lambert (p. 191-226), et qui prélude à un certain nombre de nos présentes réflexions.

¹¹ Georges Dumas, *Psychologie de deux messies positivistes : Auguste Comte et Saint-Simon*, Alcan, 1905.

¹² François-André Isambert, « Fondateurs, Papes et Messies », *Archives des sciences sociales des religions* (n° 5, janvier-juin 1958) p. 96-98, p. 96.

¹³ « Nous cernons l'apport de la tradition juive à la construction du sauveur féminin, amorcée par les adeptes du saint-simonisme. Ils évoquèrent une Femme Messie, nommée plus tard la Juive, qu'ils supposaient être l'incarnation du salut de l'humanité. Celle-ci deviendra rapidement le pivot du débat conceptuel et des initiatives concrètes du mouvement. (...) La conception de la **Femme Messie** propre aux membres juifs de la secte saint-simonienne s'appuyait sur une lecture ésotérique de la Genèse arborant un discours critique du statu quo religieux et sociopolitique. La construction du féminin accomplie par les saint-simoniens juifs doit, de la sorte, être comprise comme réponse juive à la mystique du sauveur féminin initiée par le courant enfantinien du saint-simonisme. (...) La Juive est une figure idéale née de l'activité phantasmagorique groupale dans sa phase terminale où convergèrent deux éléments conceptuellement fondamentaux pour la secte saint-simonienne : messianisme et féminité. » (Paola Ferruta, « La construction saint-simonienne du féminin entre 1829 et 1845. Une Histoire croisée des réseaux familiaux en rapport avec la *Haskala* berlinoise », *Trajectoires* (2, 2008) [En ligne] mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 29 juillet 2011, <<http://trajectoires.revues.org/index148.html>>). Rappelons que Pauline de Villenoix, l'épouse dévouée de Louis Lambert qui l'accompagnera jusqu'à sa mort après une longue catatonie, ou une extase mystique, est une jeune femme d'ascendance juive.

¹⁴ À noter que l'expression d'« ange femme » est employée dans le roman de jeunesse *Jane la Pâle* en 1825 (« je suis un ange femme », dit Jane d'elle-même. Cf. *Œuvres de jeunesse de Balzac illustrées*, Michel Lévy frères, 1868, vol. II, p. 53).

¹⁵ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 620 et sq.

Balzac, qui laisse voir certaines convergences, notamment dans le *Médecin de campagne*, selon André Maurois¹⁶.

Les messies de l'époque

Dans son article sur plusieurs messies du début du XIX^e siècle, Frank Paul Bowman¹⁷ rapporte certaines anecdotes qui donnent un regard précieux sur le type de personnages qu'ont été ces illuminés atteints selon lui de « théomanie ». Là encore, la chronologie accuse une certaine convergence avec l'apparition romanesque de Louis Lambert. « Dans la première moitié du XIX^e siècle fleurissent en France des inventeurs de cultes, des messies, des prophètes, des Maçons comme Fabre-Palapat qui instaurent un culte public, des saint-simoniens qui greffent sur les théories du maître une liturgie et un messianisme féministes. » (p. 75) Fait intéressant, contrairement aux pays anglo-saxons, « les nouvelles religions romantiques en France sont morts-nées [sic] » (p. 76), un peu comme Louis Lambert est un génie mort-né... Parmi les trois cas que Bowman rapporte et analyse, un certain Glouton peut évoquer notre héros balzacien. « À partir de 1817, Glouton a connu d'innombrables visions, marquées par l'extase, des phénomènes visuels et auditifs, des ravissements et évanouissements. Citons-en une du 12 juin 1831 : 'Sur une route d'Angleterre, près d'une très grande ville, vers 10 heures du matin, frappé tout à coup d'une lumière, d'abord couleur de feu, ensuite bleu d'azur éclatant, il s'arrête. Alors du sein de cette lumière, éloignée d'environ deux mètres, une voix fait entendre et répète cette parole : Adore ! G..., aussitôt reconnaissant que c'est une apparition du Seigneur, tombe dans un ravissement tout à fait inénarrable, baigné de larmes, la face contre terre, ne cesse de proférer tout ce que la surprise, la crainte et l'amour peuvent lui suggérer.' (Feuille, 1) Ce ravissement dura neuf heures, après on le mit au lit, le restaura avec des breuvages, etc. La typologie est assez constante : la vision arrive sans effort ni discipline, constitue un don, combine couleurs et sons, lui fait connaître une émotion d'amour et de crainte et ensuite le laisse épuisé. Ces visions comportent une leçon de vérité, particulière et prophétique (il voit son père tomber d'un toit, et en fait cela arrive) mais aussi générale et religieuse. Il pouvait pénétrer les secrets du cœur et de l'esprit, et aussi entrer dans le corps humain, examiner les viscères. » (p. 78) Tout cela peut rappeler entre autres les extases, la catatonie finale, ainsi que le don de spécialité de Lambert. De nombreuses analyses de Bowman peuvent être mises en parallèle de *l'Histoire intellectuelle de Louis Lambert* : « Ce schéma ordinaire du messianisme religieux qui se met en marge de la société pour préconiser à la fois un retour vers la pureté, une plus grande justice sociale et un bien-être matériel » (p. 79) On songe aux lettres de Louis Lambert à son oncle où il critique la société parisienne, le système d'enseignement, la médiocrité des intellectuels parisiens, la tyrannie de l'argent, etc. Glouton donne aussi dans le messianisme féministe, puisque selon lui une « femme Messie » doit venir en France de l'Orient (1835) : « Curieux écho du culte de la femme messie chez A.-L. Constant, Enfantin, et tant d'autres... » dit Bowman (p. 80), qui ajoute que Constant, alias Eliphas Levi, avait été fasciné par le messianisme napoléonien de Hoéné-Wronski. L'historien évoque ensuite les liens entre messianisme et

¹⁶ André Maurois, *Prométhée ou la vie de Balzac*, Hachette, 1965, p. 264-265.

¹⁷ Frank Paul Bowman, « Une lecture politique de la folie religieuse ou théomanie », *Romantisme* (1979, n° 24) p. 75-87.

aliénisme, à travers Louis Francisque Lélut qui « publia en 1836 Du démon de Socrate, spécimen d'une application de la science psychologique à celle de l'histoire, riposte à Amédée Dupuget, *Le Démon de Socrate*, 1829, qui, dans la lignée de la *confirmatio christianorum per Socratica*, identifie le daimon et le Dieu de Fénelon. Selon Lélut, Socrate était un halluciné, 'présenta pendant quarante ans le caractère irréfutable de l'aliénation mentale', connaissant cet 'état intellectuel où nous prenons nos propres pensées pour des sensations résultant de l'action immédiate des objets extérieurs' (p. 178) (C'est justement l'interprétation de Scott Sprenger concernant Louis Lambert¹⁸). Chez Socrate comme chez Cardan, Mahomet, Luther, *verbum caro factum est.* » (Bowman, p. 84-85). Or ce sont étrangement les références fréquemment associées aux chercheurs d'absolu chez Balzac, et notamment dans Louis Lambert (apparaissant dans cet ordre même dans le récit !), bien que Bowman ne s'intéresse pas aux créations littéraires de la même époque et n'évoque donc pas même Balzac !

Les œuvres de *Cardan*, homme doué d'une singulière puissance de vision, lui donnèrent de précieux matériaux.¹⁹

Jésus-Christ, *Mahomet*, *Luther* n'ont fait que colorer différemment le cercle dans lequel les jeunes nations ont fait leurs évolutions.²⁰

Le : Et *verbum caro factum est!* lui semblait une sublime parole destinée à exprimer la formule traditionnelle de la Volonté, du Verbe, de l'Action se faisant visibles.²¹

Malgré ces éléments parfois retenus ou suggérés d'assez loin encore par certains balzaciens, le messianisme n'avait encore, à notre connaissance, jamais été appliqué à la pensée balzacienne. Pourtant ces sources et cette atmosphère messianiques qui apparaissent aux alentours des années 1830 permettent de percevoir dans le personnage de Louis Lambert la figure même d'une singularité absolue à partir de laquelle l'humanité, voire le cosmos lui-même se régénérerait²². Le messianisme initialement judaïque, devenu mystique chrétienne, se métamorphose en une foi dans le progrès humain, dans le salut et vers la révélation absolus, dont le personnage, dans sa singularité, semble une promesse.

Louis Lambert évangélique

L'Ancien et le Nouveau Testament étaient tombés entre les mains de Louis à l'âge de cinq ans ; et ce livre, où sont contenus tant de livres, avait décidé de sa destinée.²³

Cette phrase, une des premières du récit, démontre toute l'importance de l'intertextualité biblique dans la conception même du personnage. Louis Lambert est un Christ moderne, d'abord parce que dans la *Notice biographique* puis l'*Histoire intellectuelle*, le titre définitif, on trouve une structure narrative

¹⁸ Scott Sprenger, « Balzac, Archéologue de la conscience », *Archéomanie : La mémoire en ruines*, éd. Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher, Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC, 2000, p. 97-114.

¹⁹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 634.

²⁰ *Ibid.*, p. 650.

²¹ *Ibid.*, p. 639.

²² A. Michel et H. Gauthier parlent de « palingénésie angélique », une perspective fondamentale certes, mais bien plus restreinte (puisqu'individuelle), que le messianisme.

²³ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 589.

parallèle au récit évangélique ; deuxièmement parce que les portraits et les anecdotes biographiques entretiennent de nombreuses analogies ; enfin troisièmement parce que les doctrines que les deux héros soutiennent invitent à de nombreux rapprochements.

Dans un premier temps, l'évangile biblique apparaît bien comme un hypotexte structurel de l'histoire de Louis Lambert. Le texte est tout entier un témoignage porté par un compagnon fidèle, disciple voire apôtre, qui utilise, pour qualifier son récit, une isotopie assez nette du testament et du mémorial aisée à mettre en parallèle des évangiles bibliques :

Maintenant cette Histoire est destinée à élever un modeste *cippe* où soit *attestée* la vie de celui qui m'a *légué* tout son bien, sa pensée.²⁴

La chronologie du récit de témoignage correspond elle aussi à l'évangile biblique, comme l'explique le narrateur : la période de compagnonnage entre Louis Lambert et le narrateur est de deux ans²⁵, soit le temps que dure à peu près la vie évangélique de Jésus avec ses douze apôtres. Le narrateur ne rapporte qu'une partie des événements de cette période. Il explique qu'il opère un tri par sédimentation progressive de la mémoire et de l'analyse dans le temps. L'écart entre l'époque vécue et l'époque de rédaction, qui certes n'a rien d'extraordinaire, correspond également à la méthode des évangélistes. L'aspect documentaire, la nécessité du rassemblement de témoignages fait écho au prologue de l'Évangile de St Luc, et notamment la distinction entre témoignage direct et témoignage indirect que fait le narrateur²⁶. On notera qu'en revanche, la vie de Louis Lambert n'est pas conçue comme mémorable pour le monde extérieur, ce qui permet à Balzac de se démarquer du modèle évangélique et d'en proposer une version inverse mais teintée de gnosticisme²⁷. Le récit est lacunaire dans la période de l'adolescence et du début de l'âge adulte, lacune qui rappelle l'ellipse évangélique bien connue entre l'enfance et la maturité de Jésus. Le risque de l'anachronisme exprimé par le narrateur²⁸, peut faire également écho aux conflits chronologiques que l'on trouve entre les quatre Évangiles bibliques, synoptiques et non synoptique. Enfin, les pensées finales de Louis Lambert, rassemblées comme des sentences de sagesse, ressemblent aux *logia* (paroles du Christ), comme les Béatitudes, qui ont beaucoup circulé dans les premiers temps du christianisme, notamment dans les milieux gnostiques. Louis Lambert est maître d'une gnose nouvelle. Cependant, comme le Christ (mais également comme Socrate ou Bouddha), il ne laissera aucune œuvre. Ainsi que le dit Alain Vaillant, « Louis Lambert est un pur esprit, une intelligence absolue. Si absolue qu'elle ne saurait s'appliquer à l'élaborer une doctrine explicite : elle se dénaturerait en se matérialisant en un discours positif. Louis Lambert est si intelligent que le seul chef d'œuvre digne de lui est un amour parfait »²⁹, comme celui qu'a manifesté le Christ en

²⁴ *Ibid.*, p. 625.

²⁵ *Ibid.*, p. 606-607.

²⁶ *Ibid.*, p. 595.

²⁷ « Balzac s'est forgé une conception gnostique du monde » (H. Gauthier, « Introduction à *Séraphita* », in Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, éd. cit., vol. XI, p. 711).

²⁸ « Aussi cette histoire est-elle, dans l'expression et l'appréciation des choses, pleine d'anachronismes purement moraux qui ne nuiront peut-être point à son genre d'intérêt. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 607).

²⁹ Alain Vaillant, « Cet X est la parole », *Penser avec Balzac*, dir. J.-L. Diaz et I. Tournier, Pirot, 2003, p. 113.

se sacrifiant au monde. La relation singulière que le narrateur entretient avec la figure de Louis Lambert s'avère donc incontestablement un rapport christique et évangélique, du moins c'est en évoquant le modèle évangélique qu'il donne le plus un sens à cette amitié, qu'il fait l'exégèse de cette expérience.

L'étoffe même du récit semble faire de nombreux échos à la vie évangélique de Jésus, tant dans les événements biographiques que dans les personnages. Les parents de Louis Lambert sont tanneurs, d'humbles artisans, comme le père de Jésus, Joseph est charpentier. Il est leur fils unique³⁰. Comme bien des femmes et des mères des romans balzaciens, la mère de Lambert ne manque pas d'avoir des airs de madone, de Marie, de mère dévouée³¹. Louis Lambert est un enfant surdoué qui étonne les adultes par son génie, sa précocité intellectuelle est la marque d'une élection supérieure selon l'échelle balzacienne des êtres. L'unique épisode de l'enfance du Christ, relaté par l'Évangile de St Luc, est une disparition du jeune Jésus parti débattre seul avec des docteurs de la Loi dans le temple³², ce qui peut faire écho à la rencontre entre Louis Lambert et Mme de Staël³³. Lambert possède également un don de puissance à caractère miraculeux, semblable aux pouvoirs de l'esprit Saint dont dispose le Christ, et qui lui confère une autorité capable de convaincre et d'emporter l'adhésion³⁴. Comme le Christ, Louis Lambert connaît une traversée du désert dans la solitude et le dénuement ; il évoque lui-même sa ressemblance avec le destin du Christ.

- Adieu donc ! je vais être seul dans ce désert, me dit-il en me montrant les cours où deux cents enfants jouaient et criaient. Quand je reviendrai fatigué, demi-mort de mes longues courses à travers les champs de la pensée, dans quel cœur me reposerai-je ?³⁵

Des trente-trois années de Jésus, il n'en est que neuf de connues ; sa vie silencieuse a préparé sa vie glorieuse. A moi aussi, il me faut le désert !³⁶

De même, le portrait moral que fait le narrateur de *Louis Lambert* ne peut qu'être rapproché de la patience angélique du Christ :

*Une patience divine développée par les mauvais traitements, une concentration continuelle exigée par sa vie contemplative, (...) Sur son visage éclataient des sentiments paisibles, une sérénité ravissante que n'altérerait jamais rien d'ironique ou de moqueur, car sa bienveillance native tempérerait la conscience de sa force et de sa supériorité.*³⁷

³⁰ « D'ailleurs le tanneur et sa femme chérissaient Louis comme on chérit un fils unique et ne le contrariaient en rien. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 589)

³¹ « Sa mère, personne fluette et nerveuse, tout délicate donc et tout aimante, était une des créatures destinées à représenter la Femme dans la perfection de ses attributs, mais que le sort abandonne par erreur au fond de l'état social. Tout amour, partant toute souffrance, elle mourut jeune après avoir jeté ses facultés dans l'amour maternel. » (*Ibid.*, p. 626)

³² « 46 Trois jours après, ils le trouvèrent dans le temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant. 47 Et tous ceux qui l'entendaient, étaient ravis en admiration de sa sagesse et de ses réponses. » (*St Luc*, II, 46-47, *La Sainte Bible*, Le Maître de Saci, Bruxelles : Société biblique britannique et étrangère, 1855).

³³ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 595.

³⁴ « Après l'avoir entendu parlant ainsi, après avoir reçu dans l'âme son regard comme une lumière, il était difficile de ne pas être ébloui par sa conviction, entraîné par ses raisonnements. » (*Ibid.*, p. 633)

³⁵ *Ibid.*, p. 638.

³⁶ *Ibid.*, p. 657.

³⁷ *Ibid.*, p. 638. Nous soulignons.

Le mot même d'« ange » appliqué si explicitement à Louis Lambert ne peut que renvoyer à l'év-angélisme chrétien³⁸. À l'instar du Christ, Louis Lambert est un être voué au supplice et au martyre³⁹. Comme le signale G. R. Besser, le génie balzacien se caractérise par une capacité de souffrance exceptionnelle ; de même que chez Musset, il est associé à la patience. La vie de Lambert est racontée dans les termes de la souffrance et de la douleur imméritées. Le narrateur semble même faire une réécriture des stations de la passion du Christ :

Parmi *les souffrances physiques* auxquelles nous étions soumis, la plus vive était certes celle que nous causait cette palette de cuir, épaisse d'environ deux doigts, appliquée sur nos faibles mains de toute la force, de toute la colère du Régent. Pour recevoir cette correction classique, le coupable se mettait à genoux au milieu de la salle. *Il fallait se lever de son banc, aller s'agenouiller près de la chaire, et subir les regards curieux, souvent moqueurs de nos camarades.* Aux âmes tendres, ces préparatifs étaient donc *un double supplice, semblable au trajet du Palais à la Grève que faisait jadis un condamné vers son échafaud.* Selon les caractères, les uns criaient en pleurant à chaudes larmes, avant ou après la fêrule ; les autres en acceptaient la douleur d'un air stoïque ; mais, en l'attendant, les plus forts pouvaient à peine réprimer la convulsion de leur visage. Louis Lambert fut accablé de fêrules, et les dut à l'exercice d'une faculté de sa nature dont l'existence lui fut pendant longtemps inconnue.⁴⁰

La comparaison avec les condamnés de la place de Grève a sans doute une sorte de fonction dilatoire, il s'agit de retarder, d'empêcher ou de voiler le rapprochement trop évident du modèle chrétien du supplice avec la figure de Louis Lambert. Par ailleurs le passage dans sa globalité associe Louis Lambert et le narrateur lui-même, dans un « nous » qui permet de préserver un certain brouillage autour du protagoniste central du récit, dans la même perspective. Mais le lecteur averti ne s'y trompe pas : cette collectivité est celle qui se structure autour de la figure chrétienne et messianique de Louis Lambert doté d'une faculté encore « inconnue », à travers le motif du temps de latence du Messie qui n'est pas encore révélé au grand jour. Louis Lambert est aussi le parangon même du collégien talentueux, doué, pour lequel les règles conventuelles de l'internat sont inadaptées à son génie hypersensible. Roi par son intelligence⁴¹, Louis Lambert est moqué et tancé par les maîtres, figures autoritaires de la formation de l'intelligence scolaire. De même, le Christ était le Roi que niaient romains et juifs incrédules, parmi les autorités romaines comme parmi les autorités religieuses juives. L'autorité institutionnelle ne reconnaît pas le Christ.

³⁸ « Dans cet état de force et de faiblesse, de grâce enfantine et de puissance surhumaine, Louis Lambert est l'être qui m'a donné l'idée la plus poétique et la plus vraie de la créature que nous appelons un ange » (*Ibid.*, p. 644).

³⁹ « Louis fut donc enveloppé de souffrances jusqu'à ce qu'il eût accoutumé sa vie aux mœurs vendômoises. Instruit à la longue par la cruelle expérience des maux. » (*Ibid.*, p. 611). « Louis Lambert souffrit donc par tous les points où la douleur a prise sur l'âme et sur la chair. Attaché sur un banc à la glèbe de son pupitre, frappé par la fêrule, frappé par la maladie, affecté dans tous ses sens, pressé par une ceinture de maux, tout le contraignit d'abandonner son enveloppe aux mille tyrannies du collège. Semblable aux *martyrs* qui souriaient au milieu des supplices, il se réfugia dans les cieus que lui entr'ouvrait sa pensée. Peut-être cette vie tout intérieure aida-t-elle à lui faire entrevoir les mystères auxquels il eut tant de foi ! » (*Ibid.*, p. 613 ; nous soulignons).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 611-612. Nous soulignons.

⁴¹ Hugo décrit ainsi l'homme porté par son génie figuré comme une monture fantastique : « Il traverse d'un vol, sur tes ailes de flamme, / Tous les champs du possible, et les mondes de l'âme ; (...) Sur son front boréal, / Il voit tout ; et pour lui ton vol, que rien ne lasse, / De ce monde sans borne à chaque instant déplace / L'horizon idéal. (...) Pâle, épuisé, béant, sous ton vol qui l'accable / Il ploie avec effroi ; / Chaque pas que tu fais semble creuser sa tombe. / Enfin le terme arrive... il court, il vole, il tombe, / Et se relève roi ! » (« MAZEPPA », *Orientales*, Gosselin, 1829, p. 325-337). Besser voit dans ce poème une conception du génie comparable à celle de Balzac.

De nombreux autres épisodes de Louis Lambert peuvent être mis en parallèle avec la vie évangélique de Jésus. La rencontre de Mme de Staël peut être interprétée comme une réécriture de celle du Christ et de la Samaritaine, notamment dans l'improbabilité de la rencontre et l'opposition des deux personnages, mais au travers d'un jeu d'inversions (Jésus est dans une position condescendante avec la samaritaine, tandis que c'est Mme de Staël qui l'est à l'égard de Lambert). L'épisode miraculeux dans lequel Lambert tient tête à une dizaine de camarades de classe, en saisissant toute une rangée de pupitres⁴², peut évoquer la sainte colère de Jésus qui renverse les tables des marchands du temple, unique démonstration de colère, de force, d'intervention terrestre active pour Jésus, comme pour Louis Lambert⁴³. Lambert semble s'entourer d'un cercle de disciples et d'apôtres dans une relation toujours proche de l'évangélisme christique, et dans une éthique du compagnonnage, que ce soit la camaraderie avec le narrateur, le Cénacle suggéré ici mais qui ne sera évoqué explicitement que dans *Illusions Perdues*⁴⁴, et dans l'amour pour Pauline, sa compagne. La scène de séparation de Louis Lambert et du narrateur au collège est pleine de résonances prophétiques, mystiques et christiques :

Te reverrai-je jamais ? me dit-il de sa voix douce (...) — Tu vivras, toi, reprit-il ; mais moi, je mourrai. Si je le peux, je t'apparaîtrai.⁴⁵

Louis Lambert est un personnage plein de prophéties et de promesses, dans ses dialogues contemplatifs avec le narrateur⁴⁶, où sa figure de génie frénétique peut rappeler la passion du Christ en Croix et sa promesse au bon larron. Pour finir, son sacrifice a inspiré à certains lecteurs un rapprochement onomastique entre Lambert et *lamb*, « agneau » en anglais, soit l'*Agnus Dei*, le martyr dont le sacrifice immérité rachète l'humanité pécheresse. La fin de Louis Lambert, extatique et ascensionnelle, ne peut qu'évoquer, sur un plan spirituel, l'ascension finale du Christ ; Louis Lambert traverse les « Nuées du Sanctuaire » qu'il évoquait lui-même (XI, p. 643), comme le Christ s'envole dans les nuages, en pleine ascension vers la « Clarté » (id.) et le Ciel des idées, il devient inaccessible à son apôtre (le narrateur) et à sa Marie-Madeleine (Pauline). Celle-ci, bien qu'elle ne comprenne qu'une faible partie de l'aventure intellectuelle et mystique de son « époux », adhère à sa mystique et justifie son absence, son exil du monde. Elle se trouve typiquement dans l'ordre de la croyance d'adepte, l'adeptat. Le Christ va seul aux cieux, il laisse ses témoins et apôtres terminer son œuvre sur terre. Il abandonne sa mère Marie, Louis Lambert son âme-sœur Pauline. Renonçant à la vie et à la gloire dans le monde

⁴² Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 606.

⁴³ Le texte biblique insiste d'ailleurs singulièrement, dans trois évangiles sur quatre, sur les tables et les sièges (ou bancs) que renverse Jésus. L'épisode figure par ailleurs dans les quatre Évangiles.

⁴⁴ « Il faut quitter Paris, dire adieu (...) à ces jeunes génies avec lesquels je sympathisais. (...) Hier, j'ai mangé du pain et des raisins le soir, devant ma fenêtre, avec un jeune médecin nommé Meyraux. Nous avons causé comme des gens que le malheur a rendus frères, et je lui ai dit : — Je m'en vais, vous restez, prenez mes conceptions et développez-les ! » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 652). « Allez donc, de toutes les nations faites des disciples, (...) et leur apprenant à observer tout ce que je vous ai prescrit. Et voici que je suis avec vous pour toujours jusqu'à la fin du monde. » (*St Matthieu* XXVIII, 19-20, *La Sainte Bible*, éd. cit.).

⁴⁵ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 638.

⁴⁶ « Ses yeux dardaient la pensée ; sa main levée, ses lèvres muettes et tremblantes parlaient ; son regard brûlant rayonnait ; enfin sa tête, comme trop lourde ou fatiguée par un élan trop violent, retomba sur sa poitrine. Cet enfant, ce géant se voûta, me prit la main, la serra dans la sienne qui était moite, tant il était enfiévré par la recherche de la vérité ; puis après une pause il me dit : — Je serai célèbre ! — Mais toi aussi, ajouta-t-il vivement. Nous serons tous deux les chimistes de la volonté. » (XI, 623). « Et il lui dit - "En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis." » (*St Luc* XXIII, 43, *La Sainte Bible*, éd. cit.).

terrestre⁴⁷, Louis Lambert paraît comme un nouveau Jésus refusant le pouvoir sur les royaumes terrestres proposé par le Diable (*St Matthieu* IV, 8-10). Il est d'ailleurs lui-même éprouvé par son propre Diable, là encore dans une reprise subtilement inversée du Tentateur biblique, puisque le Diable de Lambert lui fait désirer, non conquérir et jouir de tout (comme le Diable de Jésus), mais renoncer à tout – ce qui rappelle un certain spleen romantique et byronien⁴⁸.

L'*Histoire intellectuelle de Louis Lambert* est troisièmement l'expression d'une doctrine lambertienne qu'il y a lieu d'analyser à la lumière de la doctrine christique. Le narrateur dépeint Louis Lambert comme un prédicateur, un évangéliste dont il écoute les enseignements avec fascination, et qui d'ailleurs emploie bien souvent, dans le but d'emporter l'adhésion mystique de son interlocuteur, la parabole, le raisonnement imagé, la vérité habillée de fiction merveilleuse⁴⁹. Ainsi, on peut mettre en parallèle la parabole lambertienne de la germination des idées, et la parabole christique du semeur (le tableau tente de souligner les analogies les plus perceptibles ; nous soulignons) :

<p>Louis Lambert, XI, p. 632 — Souvent au milieu du calme et du silence, (...) tout à coup une <i>idée s'élançait</i>, passe avec la rapidité de l'éclair à travers les espaces infinis dont la perception nous est donnée par notre vue intérieure.</p> <p>Cette idée brillante, surgit comme un feu follet, <i>s'éteint sans retour</i>: existence <i>éphémère</i>, pareille à celle de ces enfants qui font connaître aux parents une joie et un <i>chagrin sans bornes</i> ; espèce de <i>fleur mort-née</i> dans les <i>champs</i> de la pensée. Parfois l'idée, au lieu de jaillir avec force et de <i>mourir sans consistance</i>,</p> <p>commence à poindre, se balance dans les limbes inconnus des organes où elle prend naissance ; elle nous use par un <i>long enfantement</i>, <i>se développe, grandit, devient féconde</i>, et <i>se produit au dehors dans la grâce</i> de la jeunesse et <i>parée de tous les attributs d'une longue vie</i> ;</p> <p>elle soutient <i>les plus curieux regards</i>, elle les attire, ne les lasse jamais : <i>l'examen qu'elle provoque commande l'admiration que suscitent les œuvres long-temps élaborées</i>.</p> <p>Tantôt les idées naissent par essaim, l'une entraîne l'autre, elles s'enchaînent, toutes sont agaçantes, elles abondent, elles sont folles.</p> <p>Tantôt elles se <i>lèvent pâles</i>, confuses, <i>dépérissent faute de force ou d'aliments</i> ; la <i>substance génératrice manque</i>.</p>	<p>St Luc VIII (Sacy-Port-Royal⁵⁰)</p> <p>5 - Celui qui sème, s'en alla semer son grain:</p> <p>(...) et une partie de la semence qu'il semait, <i>tomba le long du chemin, où elle fut foulée aux pieds, et les oiseaux du ciel la mangèrent</i>. 6 - Une autre partie tomba sur des pierres; et <i>ayant levé elle se sécha</i>, parce qu'elle n'avait point d'humidité. 7 - Une autre tomba au milieu des épines; et les épines croissant avec la semence, <i>l'étouffèrent</i>.</p> <p>8 - Une autre partie tomba dans une bonne terre; et <i>ayant levé elle porta du fruit, et rendit cent pour un</i>.</p> <p>8 - (...) En disant ceci, il criait: <i>Que celui-là l'entende, qui a des oreilles pour entendre</i>.</p> <p>5 - (...) et une partie de la semence qu'il semait, tomba le long du chemin, où elle fut foulée aux pieds, et les oiseaux du ciel la mangèrent.</p> <p>6 Une autre partie tomba sur des pierres; et <i>ayant levé elle se sécha, parce qu'elle n'avait point d'humidité</i>.</p>
---	--

Les nombreux échos démontrent la parenté du rapport de Louis Lambert et du Christ à l'univers. La complète juxtaposition herméneutique et intertextuelle des deux textes n'est pas justifiée, mais le parallèle ne manque pas de pertinence, par exemple dans l'opposition entre l'idée féconde et l'idée avortée, qui correspond notamment à l'opposition dans l'*Évangile* de St Luc entre le verset 8 et le verset 6, la semence féconde et la semence desséchée. Mais le parallèle se fonde sur tout un faisceau d'analogies : la liste des cas présentés au moyen d'une anaphore d'un côté (« parfois (...) tantôt (...) tantôt (...) enfin » chez Lambert) comme de l'autre (« une partie (...) une autre partie (...) une autre (...) une autre partie » dans l'*Évangile selon St Luc*), le rapport allégorique et parabolique entre un être vivant et l'idée abstraite chez Lambert, entre la semence et le message de l'évangile dans la parabole biblique, le

⁴⁷ « Peut-être voulait-il résoudre l'œuvre de sa destinée par l'extase, et rester sous une forme presque végétale, comme un anachorète des premiers temps de l'Église, en abdiquant ainsi l'empire du monde intellectuel. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 645)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 666-667.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 616.

⁵⁰ *La Sainte Bible*, éd. cit.

principe de vitalité impliqué d'un côté et de l'autre : dans un sens intellectuel chez Lambert, spirituel chez Jésus. Les paraboles de la semence et de la germination avortées⁵¹ se révèlent par ailleurs trouver un écho métanarratif dans le sort tragique dévolu au travail de Lambert :

Cette riche collection d'anecdotes scientifiques recueillies dans tant de livres, la plupart dignes de foi, servit sans doute à faire des cornets de papier ; et ce travail au moins curieux, enfanté par la plus extraordinaire des mémoires humaines, a dû périr⁵².

Plus haut le narrateur expliquait :

Le père Haugoult vendit probablement à un épicier de Vendôme le *Traité de la Volonté*, sans connaître l'importance des trésors scientifiques dont les germes avortés se dissipèrent en d'ignorantes mains.⁵³

De même que les semences évangéliques tombent dans les épines, sur la roche ou dans le bec des oiseaux, l'œuvre de Lambert sert de cornet de papier à quelque épicier de province. Et comme pour le Christ, les paraboles concernent en premier lieu le paraboliste lui-même.

Le rapport entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, que Lambert reprend de Swedenborg, ne peut qu'évoquer la doctrine paulinienne du corps déchu et des plaisirs terrestres⁵⁴. La doctrine du Lambert swedenborgien n'est autre qu'une version philosophico-mystique de la doctrine de St Paul, avec l'apport néanmoins d'une intellectualisation complète de la foi (amorcée déjà dans le texte paulinien par l'importance de la « connaissance de Dieu » au v. 10). Ainsi, Lambert entreprend de justifier les miracles et les apparitions par la puissance du génie, tel un Christ intellectualisé qui expliquerait les merveilleux pouvoirs de la foi et du Saint-Esprit en adoptant une méthode et un langage rationnels, en fondant la science et la foi dans une théorie à la fois positiviste et mystique. La puissance miraculeuse de la foi se voit étudiée à travers une étude de la Substance qui peut faire écho à la parabole du grain de sénevê de Jésus⁵⁵ :

⁵¹ Dans *La Quotidienne* du 20 août 1833, sur la *Biographie Michaud*, Balzac, appliquant cette parabole à la République des lettres, écrit : « Il entre dans les voies de la providence de faire lever beaucoup de germes intellectuels, et d'en appeler un petit nombre à devenir de glorieuses plantes humaines. » (Honoré de Balzac, [*De l'état actuel de la littérature*] *Biographie Michaud. Partie mythologique, Pl., Œuvres Diverses*, II, p. 1222).

⁵² Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 635.

⁵³ *Ibid.*, p. 624. Le chef-d'œuvre de Gambara, de même, enveloppe « à la Halle du beurre, du poisson et des fruits » (Honoré de Balzac, *Gambara*, in *La Comédie Humaine*, éd. cit., vol. X, p. 513-514).

⁵⁴ « Selon Swedenborg, l'ange serait l'individu chez lequel l'être intérieur réussit à triompher de l'être extérieur. Un homme veut-il obéir à sa vocation d'ange, dès que la pensée lui démontre sa double existence, il doit tendre à nourrir la frêle et exquise nature de l'ange qui est en lui. Si, faute d'avoir une vue translucide de sa destinée, il fait prédominer l'action corporelle au lieu de corroborer sa vie intellectuelle, toutes ses forces passent dans le jeu de ses sens extérieurs, et l'ange périt lentement par cette matérialisation des deux natures. Dans le cas contraire, s'il substance son intérieur des essences qui lui sont propres, l'âme l'emporte sur la matière et tâche de s'en séparer. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 617) La doctrine paulinienne : « 1 Si donc vous êtes ressuscités avec Jésus-Christ, recherchez ce qui est dans le ciel, où Jésus-Christ est assis à la droite de Dieu ; 2 n'ayez de goût que pour les choses du ciel, et non pour celles de la terre : 3 car vous êtes morts, et votre vie est cachée en Dieu avec Jésus-Christ. 4 Lorsque Jésus-Christ, qui est votre vie, viendra à paraître, vous paraîtrez aussi avec lui dans la gloire. 5 Faites donc mourir les membres de l'homme terrestre qui est en vous, la fornication, l'impureté, les abominations, les mauvais désirs, et l'avarice qui est une idolâtrie ; (...) 9 N'usez point de mensonge les uns envers les autres. Dépouillez le vieil homme avec ses œuvres, 10 et revêtez-vous du nouveau, qui se renouvelle en avançant dans la connaissance de Dieu, et étant formé à la ressemblance de celui qui l'a créé » (St Paul, *Colossiens* III, *La Sainte Bible*, éd. cit. ; voir aussi St Paul, *Romains* VIII, 5, 8, 13-14, 19, 22-23, *Ibid.*).

⁵⁵ « Car je vous le dis en vérité, si vous aviez de la foi comme un grain de sénevê, vous diriez à cette montagne, Transporte-toi d'ici là ; et elle s'y transporterait ; et rien ne vous serait impossible. . » (*St Matthieu* XVII, 19, p. 795 ; voir aussi *St Luc* XVII, 6).

Si l'espace existe, certaines facultés donnent le pouvoir de le franchir avec une telle vitesse que leurs effets équivalent à son abolition. De ton lit aux frontières du monde, il n'y a que deux pas :
LA VOLONTÉ — LA FOI !⁵⁶

Enfin, au delà de l'association audacieuse de la volonté⁵⁷ à la foi, la fascination pour le mystère de la parole rapproche Louis Lambert du *Logos* christique que met en avant l'*Évangile* johannique :

Cet X est la PAROLE, dont la communication brûle et dévore ceux qui ne sont pas préparés à la recevoir.⁵⁸

Louis Lambert exalte à plusieurs reprises Jésus comme l'exemple même du spécialiste, forme du génie supérieur investi d'un pouvoir de perception suprasensible, ce « don de Spécialité qui peut seul expliquer Dieu » (XI, 687) : « Jésus était Spécialiste » (XI, 688). Dans un sens pratique comme théorique, en plus du sens intertextuel, Jésus est donc le modèle de Louis Lambert, *homo duplex*, homme double, homme-Dieu peut-être, où le génie et la foi se confondent (« Lambert fut tout cœur et tout cerveau ») et expliquent d'ailleurs son cas psychologique.

Louis Lambert messianique

On étudie ici dans le concept de messianisme tout ce qui dépasse le récit évangélique, tout ce qui inscrit le modèle christique dans une perspective historique et cosmique, téléologique et eschatologique. Un premier aspect est l'espoir, la promesse, voire le prophétisme que présente le messianisme comme projection dans un avenir meilleur et supérieur. Deuxièmement, Louis Lambert représente un nouveau pouvoir et une nouvelle autorité, élection ou onction messianique en tant que héros fantastique, héros en puissance. Enfin, le messianisme, comme l'utopisme, en se confrontant à l'expérience de la désillusion et de l'échec, ne peut s'accomplir dans le monde balzacien en tout cas *in fine* que comme tragédie universelle, comme horizon cosmique inaccessible, le mysticisme se révélant la perspective dévolue au génie malheureux.

Le messianisme dans *Louis Lambert* se manifeste donc en premier lieu dans l'espoir et le projet messianique, par la mise en scène narrative d'une projection dans l'avenir permanente sur la base du personnage héroïque. Ainsi chaque proposition scientifique ou philosophique de Louis Lambert n'est pas seulement une hypothèse théorique ou positive, elle s'avère toujours une proposition conçue et décrite comme propédeutique, comme des prolégomènes prophétiques à de futurs grands progrès scientifiques. On peut, dès le début, réinterpréter l'attente du « nouveau » qu'était Louis Lambert comme une attente messianique pleine d'espoir de salut pour les collégiens de Vendôme, et notamment le narrateur. La période et les circonstances du collège semblent en effet propices à une sorte d'espoir messianique, car le personnage annoncé provoque une attente frénétique qui correspond à des

⁵⁶ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 687.

⁵⁷ Dont Balzac reprend sans doute l'idée de puissance active de base à Maine de Biran et Destutt de Tracy.

⁵⁸ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 686.

interrogations⁵⁹ (physiques ou métaphysiques) posées avant sa découverte, et l'effet de suspens, la tension dramatique par l'attente prend un sens messianique⁶⁰. Louis Lambert détient en effet un génie fécond qui serait capable de changer le cours du temps : cette perspective temporelle, quasi eschatologique, est régulièrement indiquée par le narrateur comme une dimension fondamentale de toute l'HI⁶¹. Louis Lambert est conçu comme un personnage capable de refonder l'humain, refonder la science, régénérer l'humanité selon une vision idéale. Le volontarisme fondamental de Louis Lambert permet de propulser ces espoirs et ces hypothèses dans un projet utopiste et universel, voire transcendant : « Il avait fait passer la Volonté avant la Pensée. (...) Tout est possible à celui qui veut tout. »⁶². Cette ardeur conquérante du chercheur d'absolu semble incarner un messianisme napoléonien, qui doit faire du génie une sorte d'empereur de l'univers, qui peut faire penser à l'homme « maître et possesseur de la nature » de Descartes⁶³ que Lambert invoque lui-même d'ailleurs. Le prophétisme scientifique de Louis Lambert donne à ses intuitions théoriques une valeur de révélation eschatologique en ce qu'elles préparent une finalisation expérimentale ; car les œuvres de Lambert sont effectivement reprises et confirmées par des savants après lui. Le ton du narrateur est là encore celui d'un disciple qui découvre longtemps après la vérité des leçons d'un grand maître, des révélations d'un prophète ; il fait l'expérience *a posteriori* du génie et l'inscrit ainsi dans une perspective quasi messianique. Car la vérité vers laquelle « marche »⁶⁴ le génie, il la voit par un pouvoir messianique que l'homme commun ne détient pas, et celui-ci ne peut que pressentir vaguement la vérité, selon une conception très messianique de l'humanité (des Messies illuminés, des croyants et disciples qui les suivent d'un côté, et des profanes qui ne les reconnaissent pas de l'autre). L'eschatologie (d'*eschaton*, fin dernière) se manifeste explicitement dans le récit lorsque Lambert envisage le destin final du monde et imagine une alternative utopique, mais dans un utopisme mystique :

L'action du monde n'est pas absurde, elle aboutit à une fin, et cette fin ne doit pas être une société constituée comme l'est la nôtre. Il se rencontre une terrible lacune entre nous et le ciel.⁶⁵

Ainsi Lambert se situe-t-il dans une vision historique et spirituelle de l'humanité, il semble appartenir à une chaîne de messies qui la guident à diverses époques, comme les envois réguliers de prophètes dans Israël biblique :

⁵⁹ « Et (...) le peuple et tous se demandaient en leur cœur si Jean [le Baptiste] n'était point le Christ » (*St Luc*, III, 15, *La Sainte Bible, Traduction de M. de Genoude*, Pourrat Frères, 1838, tome III, p. 411).

⁶⁰ « Ne pouvant dormir, j'eus une longue discussion avec mon voisin de dortoir sur l'être extraordinaire que nous devons avoir parmi nous le lendemain. (...) Le lendemain si attendu vint enfin. Un moment avant le déjeuner, nous entendîmes dans la cour silencieuse le double pas de monsieur Mareschal et du Nouveau. Toutes les têtes se tournèrent aussitôt vers la porte de la classe. Le père Haugoult, qui partageait les tortures de notre curiosité, ne nous fit pas entendre le sifflement (...). Nous vîmes alors ce fameux Nouveau. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 602 et 604).

⁶¹ « Dans cet ouvrage d'enfant [le *Traité de la volonté*], Lambert déposa des idées d'homme. Dix ans plus tard, en rencontrant quelques savants sérieusement occupés des phénomènes qui nous avaient frappés, et que Lambert analysa si miraculeusement, je compris l'importance de ses travaux, oubliés déjà comme un enfantillage. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 625).

⁶²*Ibid.*, p. 626.

⁶³ René Descartes, *Discours de la méthode* (1637), 6^e partie, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 168.

⁶⁴Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 628.

⁶⁵*Ibid.*, p. 653.

Ses spéculations philosophiques devraient certes le faire admettre au nombre de ces grands penseurs apparus à divers intervalles parmi les hommes pour leur révéler les principes tout nus de quelque science à venir, dont les racines (...) portent un jour de beaux fruits dans les domaines de l'intelligence.⁶⁶

Louis Lambert est alors intégré dans un cycle méta-historique, une conception illuministe de l'histoire humaine, où de grands hommes envoyés par la providence éclairent l'humanité vers un progrès nouveau. Ces prophètes préparent le terrain à une rénovation de l'humanité, et sont parfois plus proches de Jean le Baptiste que de Jésus. Cette vision historico-mystique de l'humanité se manifeste dans l'usage de catégories comme l'« époque de foi » ou l'« ère de la pensée »⁶⁷. La recherche d'un système unitaire pousse en outre Lambert à prendre en charge un souci métaphysique mais également pratique pour le sort de l'humanité entière, dans un élan explicitement utopique :

Ces grandes masses humaines souffrantes, plus ou moins actives, plus ou moins nourries, plus ou moins éclairées, constituent des difficultés à résoudre, et qui crient contre Dieu. Aujourd'hui la science est une, il est impossible de toucher à la politique sans s'occuper de morale, et la morale tient à toutes les questions scientifiques. Il me semble que nous sommes à la veille d'une grande bataille humaine ; les forces sont là ; seulement je ne vois pas de général.⁶⁸

Louis Lambert est initié à des mystères qui en font un génie supérieur, détenteur d'une vision surplombante sur le destin du monde, qui ne lui fournit malheureusement pas la puissance d'intervenir dans la société, ce qui explique son désespoir (il est homme de *foi* et homme de *génie*, de *cœur* et de *cerveau*, mais non homme d'*action* ou de *nerf*). Pourtant, l'espérance exprimée par le narrateur a pu confiner au millénarisme, à l'espoir dans un personnage capable d'instaurer une ère glorieuse et sans fin, ou du moins capable d'inspirer la gloire et l'éternité : « Sans savoir encore ce qu'était la gloire, je trouvais glorieux d'être le camarade d'un enfant dont l'immortalité était préconisée par madame de Staël. Louis Lambert me semblait un géant. » (XI, 604).

Entre absence de pouvoir et autorité fantastique, le personnage messianique recèle toujours par essence une ambivalence fondamentale, qui est peut-être la base de sa messianité, sur laquelle évidemment le narrateur laisse planer quelques doutes : il y a un dialogue entre le doute et la croyance. Ainsi peut-on considérer l'oscillation dans le récit entre discours clinique et registre mystique chez le narrateur ; Juan Rigoli signale que, rapidement, la visite au départ quasi clinique du narrateur au Lambert catatonique à Villenoix se mue en recueillement mystique : « la chambre redevient église » dit Rigoli : « le visiteur abandonne les catégories de la science et reprend le discours de l'adepte »⁶⁹. L'aliéné redevient un illuminé, le fou redevient gourou.

Louis Lambert est construit comme un héros doué, surdoué, un surhomme non seulement doté de puissances surnaturelles, mais capable d'expliquer et donc de justifier ces puissances surnaturelles dans une sorte de théodicée positive. Il est l'objet d'une constante onction narrative qui l'investit d'une

⁶⁶*Ibid.*, p. 625.

⁶⁷*Ibid.*, p. 640.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 655.

⁶⁹ Juan Rigoli, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 499.

autorité mystique et d'une conscience supérieure du monde comme de lui-même⁷⁰. Le narrateur fournit au fil du récit les indices de cette élection divine, en se servant notamment de certaines autorités intermédiaires censées attester le potentiel et reconnaître l'onction, comme Mme de Staël : « Tous les Petits arrivèrent en silence pour écouter l'aventure de ce Louis Lambert, trouvé, comme un aérolithe, par madame de Staël au coin d'un bois. »⁷¹. En Mme de Staël le narrateur voit une fille de Pharaon de ce nouveau Moïse, un ange gardien et un fée protectrice de la destinée du héros messianique. Il est tombé du ciel « comme un aérolithe » envoyé par les puissances divines, car le pouvoir mystérieux qu'il détient ne peut que renvoyer à un monde supérieur qui a un dessein précis pour l'univers, un dessein cosmique dont Lambert serait la clé. Cette autorité dont le narrateur investit Louis Lambert se manifeste dans une isotopie de la noblesse, qui peut renvoyer ici à la supériorité innée du Messie :

Cette étude, ce goût élevèrent son cœur, le purifièrent, l'ennoblirent, lui donnèrent appétit de la nature divine, et l'instruisirent des délicatesses presque féminines qui sont instinctives chez les grands hommes.⁷²

Ce génie est un « homme qui dispose de la pensée », des puissances de l'Esprit : Balzac associe à de tels personnages une explicite souveraineté : « Un homme qui dispose de la pensée, est un souverain. »⁷³ Louis Lambert serait alors le potentiel Moïse d'une humanité opprimée désireuse de sortir d'une condition servile. Investi d'une telle autorité, Louis Lambert serait par conséquent celui qui *autorise* les découvertes scientifiques futures qui changeraient le sort de l'humanité : son prophétisme scientifique peut ainsi renvoyer à une imminence eschatologique et apocalyptique (*l'apocalypse* comme révélation... scientifique, entre autres)⁷⁴.

Si le messianisme de Louis Lambert est tragique, celui de la Bible, dans la figure du Christ, l'était tout autant, si l'on omet la résurrection. La pensée messianique se révèle comme impossibilité d'un horizon existentiel inaccessible, le point de fuite du chercheur d'absolu, dont l'histoire entre en écho avec la *Comédie Humaine*, ou bien la tragédie universelle. Le Messie Louis Lambert est un être torturé par les souvenirs d'une vie antérieure céleste et divine⁷⁵, qu'il ne supporte pas d'avoir quittée, il est en quelque sorte un Messie malgré lui, un Messie malheureux. La thématique romantique de l'ange exilé se combine avec le destin d'un génie visionnaire plein d'un pouvoir conquérant. Si le Messie déçoit les attentes⁷⁶, on peut pourtant le rattacher au messianisme évangélique, puisque le Christ n'a pas exaucé les

⁷⁰ « Il avait une certaine conscience de sa valeur, qui le soutenait dans ses élucubrations. (...) Je me sens fort, énergique, et pourrais devenir une puissance ; je sens en moi une vie si lumineuse qu'elle pourrait animer un monde. » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 616, 655).

⁷¹ *Ibid.*, p. 601.

⁷² *Ibid.*, p. 594.

⁷³ Honoré de Balzac, *Des Artistes*, in *Œuvres Diverses*, vol. II, éd. Roland Chollet, Christiane et René Guise, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 708.

⁷⁴ « Ainsi les quatre expressions de la matière par rapport à l'homme, le son, la couleur, le parfum et la forme, ont une même origine ; car le jour n'est pas loin où l'on reconnaîtra la filiation des principes de la lumière dans ceux de l'air. » (*Ibid.*, p. 686 ; nous soulignons). Sur les prédictions du Christ employant ce genre de formule, voir *St Luc* XXI, 6 ; *St Jean* VII, 33, XII, 35 et XIV, 19.

⁷⁵ « Si je suis, comme l'ange exilé, conservant le sentiment des délices célestes, mais sans cesse attaché dans un monde de douleur » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, p. 662).

⁷⁶ « Louis ne justifia point aux yeux des gens du monde les belles espérances qu'il avait inspirées à sa protectrice. » (*Ibid.*, p. 595)

espoirs terrestres de la plupart de ceux qui l'attendaient. Le messianisme est ce va-et-vient entre l'exaltation de la foi en un homme et la plongée dans le doute par la déception des espoirs. Le Messie est davantage une épreuve pour la foi qu'un accomplissement de la foi. Le « Messie » Lambert correspond ainsi à l'énigme dont Balzac fait souvent le noyau mystérieux de ses récits⁷⁷, et que la narration tente d'élucider progressivement⁷⁸. Dans cette perspective, des « messies » concurrents tentent de déstabiliser le discours potentiellement messianiste au sujet de Louis Lambert, notamment Barchou de Penhoen, qui cherche à réfuter la messianité de Louis Lambert⁷⁹. Le narrateur inscrit Louis Lambert dans une sorte de filiation de prophètes ou de messies illuminés et engage un débat théologique sur la messianité du héros. Devenir l'objet d'une telle exégèse est en soi une marque de discours et de récit messianique et évangélique, de la même manière que les *Évangiles* rattachent souvent Jésus aux prophètes d'Israël et aux prophéties de l'*Ancien Testament*. D'ailleurs, comme le Christ devant les autorités, Lambert refuse de répondre aux questions que sa messianité potentielle inspire⁸⁰. Il succombe à l'épreuve de sa messianité. On ne s'attardera pas sur l'imitation admirative que le tempérament et les idées de Lambert inspirent à plusieurs reprises, et malgré les doutes, au narrateur. Le Messie doit surtout écrire un nouvel *Évangile* en accomplissant l'ancien *évangile*, qui est lui-même un *Ancien Testament*, l'ancienne promesse, accomplir le projet biblique en même temps que le projet intellectuel :

Aussi, peut-être un jour le sens inverse de l'ET VERBUM CARO FACTUM EST, sera-t-il le résumé d'un nouvel évangile qui dira : ET LA CHAIR SE FERA LE VERBE, ELLE DEVIENDRA LA PAROLE de DIEU.⁸¹

La tragédie christique devra être renversée en une métamorphose spirituelle et glorieuse du corps après avoir été l'incarnation du Verbe : le Messie est celui qui sublime son échec terrestre en une glorification mystique. Finalement, Louis Lambert ne réalise-t-il pas le messianisme romantico-positiviste de Wronski, un accomplissement scientifique permettant de dépasser l'échec de l'individu singulier pour léguer les germes de vérités et la révélation d'une théorie unitaire au reste du monde, afin de préparer l'avenir par anticipation visionnaire ? Louis Lambert est aussi un messie *martyr au carré* car il renonce même à se faire connaître et ne cherche guère à faire des disciples, il sait que ce qu'il a conçu s'accomplira avec lui ou sans lui, qu'il soit connu ou inconnu. Le récit de *Louis Lambert* laisse entendre par de nombreuses allusions que comme le Christ, Louis Lambert a vaincu le monde en étant vaincu par lui, que le tragique est conjuré par la conscience même de son propre destin, une conscience supérieure que le spécialiste perçoit dans le système par lequel il surplombe les lois du monde. Enfin, la

⁷⁷ Voir notamment Chantal Massol, *Une poétique de l'énigme. Le Récit herméneutique balzacien*, Genève : Droz, coll. Histoire des idées et critique littéraire, n° 423, 2006.

⁷⁸ « Cette enfantine imagination comprit-elle déjà la mystérieuse profondeur des Écritures, pouvait-elle déjà suivre l'Esprit-Saint dans son vol à travers les mondes, s'éprit-elle seulement des romanesques attraits qui abondent en ces poèmes tout orientaux ; ou, dans sa première innocence, cette âme sympathisa-t-elle avec le sublime religieux que des mains divines ont épanché dans ce livre ! Pour quelques lecteurs, *notre récit résoudra ces questions.* » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 589 ; nous soulignons).

⁷⁹ *Ibid.*, 603.

⁸⁰ « Lambert, ou calme ou abasourdi, ne répondit à aucune de nos questions. » (XI, p. 604). « Hérode eut une grande joie de voir Jésus : car il y avait longtemps qu'il souhaitait de le voir, parce qu'il avait entendu dire beaucoup de choses de lui ; et il espérait de lui voir faire quelque miracle. Il lui fit donc plusieurs demandes ; mais Jésus ne lui répondit rien. » (*St Luc XXIII*, 8-9, *La Sainte Bible*, Saci, éd. cit.).

⁸¹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. cit., p. 689.

relation de Louis Lambert avec Pauline sa compagne à bien des égards peut renvoyer à celle du Christ en gloire avec l'Église, dont le récit balzacien serait une nouvelle allégorie romanesque. L'union de Louis Lambert avec la juive Pauline figurerait dans le récit balzacien le mariage du Christ avec la Jérusalem céleste, avec l'Église, c'est à dire le peuple juif converti au Messie. C'est dans un corps souffrant mais glorieux que Lambert apparaît à Pauline en revenant de son échec parisien⁸². Le lien explicitement télépathique que Lambert affirme entretenir avec Pauline semble un écho au rapport mystique entre le Christ et son épouse l'Église qui partagent leurs souffrances réciproques⁸³. En épouse dévouée, modèle de dévotion, Pauline a endossé les peines et la « passion » de Louis Lambert⁸⁴ et a vécu une période terrestre d'amour qui correspond à la mission mondaine du Christ (trois ans), pour ensuite apprendre à se contenter de ses souvenirs qui constitueront un « évangile »⁸⁵. Elle peut ainsi entrevoir les vérités dans lesquelles vit Lambert, et l'accompagner dans ses périples idéels, de même que l'Église tend sans cesse vers un Messie en gloire, grâce à la tradition évangélique.

Louis Lambert n'est pas seulement une âme évangélique, par sa douceur, sa bonté, son martyre sacrificiel⁸⁶, il est également messianique, plein d'ambition et d'autorité, habité par une vision cosmique, un projet de salut pour l'humanité, et une gnose mystique. La vie du garçon *prometteur* est enveloppée d'une aura de *promesse* messianique. Pour mettre en perspective le messianisme de Louis Lambert dans la création balzacienne, on peut rappeler comme Louis Lambert devient le fondateur, mythique et disparu, du Cénacle (cf. la « Cène ») dans *Illusions Perdues* (1839) ; suivant fidèlement l'esprit de l'histoire du christianisme primitif, Balzac construit un groupe de personnages fondé sur l'absence d'un fondateur génial et inspiré. Le Cénacle balzacien est le groupe des apôtres d'un Louis Lambert martyr ignoré, Messie inconnu. Un Cénacle dont Lucien de Rubempré sera peut-être le Juda suicidaire.

Ambiguïté fondamentale du chercheur d'absolu messianique : homme écrasé, « homme dominé par son système », ou bien génie supérieur tendu vers les célestes « nuées du sanctuaire » ? Deux perspectives qui correspondent à deux anthropo-cosmologies : l'une où l'homme ne peut qu'être écrasé par ce qui dépasse ses facultés propres (« la pensée qui tue », parce que l'idée d'Absolu consume

⁸²*Ibid.*, p. 662.

⁸³ « Nous ne sommes donc pas encore complètement unis par la pensée ? Je devrais, à deux lieues de toi comme à mille, ressentir tes peines et tes douleurs. Je ne croirai pas t'aimer tant que ma vie ne sera pas assez intimement liée à la tienne pour que nous ayons la même vie, le même cœur, la même idée. Je dois être où tu es, voir ce que tu vois, ressentir ce que tu ressens, et te suivre par la pensée. N'ai-je pas déjà su, le premier, que ta voiture avait versé, que tu étais meurtrie ? » (*Ibid.*, p. 669, voir *St Matthieu XXV*, 34-40).

⁸⁴ « Toutes mes forces, toutes mes pensées doivent t'appartenir, à toi qui m'as dit ces enivrantes paroles : « Je veux tes peines ! » (Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, p. 670).

⁸⁵ « Depuis trois ans, à deux reprises, je l'ai possédé pendant quelques jours : en Suisse où je l'ai conduit, et au fond de la Bretagne dans une île où je l'ai mené prendre des bains de mer. J'ai été deux fois bien heureuse ! Je puis vivre par mes souvenirs. » (*Ibid.*, p. 684).

⁸⁶ Balthazar Claës, cet autre chercheur d'absolu, est également perçu comme un personnage sacrificiel. Ainsi, M. Sicard, citant Gilbert Gardes, dit qu'« il est le travailleur infatigable, excellent dans son métier au point que, mû par l'étincelle du génie, il ouvre des voies nouvelles à ses contemporains. Homme exemplaire, utile à la société, il se dépasse lui-même par ses qualités morales. Stade ultime : homme providentiel se sacrifiant pour la communauté, il devient une victime héroïque. » (M. Sicard, « De Balthazar Claës à Bernard Palissy », *Communications* (78, 2005) *L'idéal prométhéen*, p. 83).

l'énergie vitale et dépasse les capacités humaines), soit le cas psychiatrique sanctionnant l'*hybris* ; l'autre où la transcendance n'est que la destination d'un être à vocation mystique, où l'homme tend vers la divinité pour régénérer l'humanité. Balzac découvre avant tout, finalement, que l'une de ces deux perspectives (singularité pathologique ou universalité harmonique) rend l'autre possible, et que c'est dans cette spéculation narrative que se trouve l'effet de mystère traduisant l'intention mystique du *Livre*. L'évangélisme et le messianisme de l'*Histoire intellectuelle* se révèlent dans la figure d'un Louis Lambert Messie incompris qui doit ouvrir à l'humanité la voie vers un salut scientifique et mystique, par une totale régénération spirituelle de la pensée. Évidemment, l'histoire de Louis Lambert n'est pas surplombée par une réelle providence divine, il n'y a pas de *Deus ex machina* et le caractère christique de Lambert est dans une large mesure déceptif : le miracle n'arrive pas et le messianisme n'est ici qu'une esquisse non seulement en filigrane, mais inachevée.

Ce messianisme perceptible derrière l'histoire de Louis Lambert exploite toutefois le rapport ambivalent qu'entretient la singularité (l'individu) du personnage avec l'universel (le cosmos), de la marginalité asociale à l'empathie cosmique en passant par la théorie d'un système unitaire. Mais au-delà, il renvoie à une refondation possible du monde sur de nouvelles bases intellectuelles ou spirituelles, dans une eschatologie de l'accomplissement, du progrès et de la révélation ultime, pour l'humanité entière. La singularité pathologique et sacrificielle de Louis Lambert cache une nostalgie visionnaire⁸⁷ (pardonnez l'oxymore) d'un salut universel⁸⁸.

L'aspect messianique de Louis Lambert permet à Balzac de faire de son œuvre une *autorité*, non qui imite le monde, non qui invente le monde, mais qui *autorise* le monde. Tel le Dieu Créateur de la Bible, le Balzac démiurge littéraire envoie son représentant visionnaire, son Messie Lambert dans un monde qui le rejette parce que la reconnaissance de l'autorité pure dans la société moderne devient problématique, voire impossible, et qu'une autorité est pure par le fait même qu'elle ne nécessite pas d'être reconnue. L'activité de narration romanesque se révèle pour Balzac un exercice de sublimation de son désir d'autorité messianique : le Messie Balzac n'est-il pas l'Auteur de la *Comédie Humaine* toute entière ? Le monde balzacien pourrait ainsi se définir comme une *Divine Comédie* renversée, un monde où le messianisme, même le pur « messianisme laïc »⁸⁹ dont Lambert semble être porteur, n'est précisément plus possible. Le monde, peut-être, d'un messianisme sans Dieu, d'un messianisme humaniste et tragique.

⁸⁷ « L'expression peut paraître paradoxale, la *nostalgie du futur* définit pourtant le style progressiste des rêveurs du XIX^e siècle. » (Patrick Tacussel, *Mythologie des formes sociales. Balzac et les saint-simoniens ou le destin de la modernité*, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 168).

⁸⁸ Cette notion même de « singularité sacrificielle » pourrait d'ailleurs sans doute s'étendre à un certain nombre d'autres personnages balzaciens, que ce soit les génies méconnus ou les femmes dévouées.

⁸⁹ De la même manière que Bénassis, le médecin de campagne, est qualifié de « saint laïc ».

Les deux points de vue

En 1881, Paul Bourget, dans son étude consacrée à Baudelaire, reprise ensuite dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, soulève le problème de la valeur de l'individu, en adoptant « deux points de vue, distincts, jusqu'à en être contradictoires » : le point de vue politique et moraliste et le point de vue du « psychologue pur »¹. Pour le premier, le moi, synonyme d'individualisme, est la source de la décadence de la société romaine : c'est « une plaie sociale destinée à ruiner le corps tout entier », qui a abouti à ne « plus mettre sur pied de soldats nationaux »². Pour le second, le « psychologue pur », le moi, synonyme de singularité est une valeur :

Autre sera le point de vue du psychologue pur, qui [...] pourra trouver que précisément cette indépendance individuelle présente à sa curiosité des exemplaires plus intéressants et des « cas » d'une *singularité* plus saisissante. Voici à peu près comment il raisonnera : « Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme ? S'ils sont malhabiles à l'action privée ou publique, n'est-ce point qu'ils sont trop habiles à la pensée solitaire ? S'ils sont de mauvais reproducteurs de générations futures, n'est-ce point que l'abondance des sensations fines et l'exqu Coast des sentiments rares en ont fait des virtuoses, stérilisés, mais raffinés, des voluptés et des douleurs ? [...]

Il reste à savoir si notre exception n'est pas une aristocratie, et, si, dans l'ordre de l'esthétique, la pluralité des suffrages représente autre chose que la pluralité des ignorances. [...] Complaisons-nous donc dans nos *singularités* d'idéal et de forme, quitte à nous y emprisonner dans une solitude sans visiteurs. Ceux qui viendront à nous seront vraiment nos frères, et à quoi bon sacrifier aux autres ce qu'il y a de plus intime, de plus spécial, de plus personnel en nous ? »³

La conclusion de Paul Bourget est alors ambiguë, puisque tout en proclamant que « la famille est la vraie cellule sociale et non l'individu », il loue en Baudelaire « le courage d'adopter tout jeune [l']attitude » « de révolte de son individualité » et « la témérité de s'y tenir jusqu'à la fin. »⁴ Il adopte ainsi le point de vue moraliste, tout en montrant que son cœur penche du côté « psychologue pur » qui reconnaît un droit à la singularité en littérature.

Cet essai sur Baudelaire constitue un moment important du point de vue de l'histoire de la valeur de la singularité dans la mesure où il lie étroitement les notions d'individu et de décadence. Il met en lumière le relativisme du jugement, en présentant l'individu, pensé comme une singularité par rapport à une collectivité, soit comme une contre-valeur pour le moraliste et le politique, soit comme une valeur pour le psychologue et le littéraire. En cette fin de siècle, l'ouvrage de Bourget, qui connaît un grand succès, ne fait pas pour autant l'unanimité. L'argument de la valeur psychologique de l'individu, du moi singulier, est remis en cause par la critique moraliste d'obéissance classique telle que

¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, éd. André Guyaux, Gallimard, « Tel », 1993, p. 14. [Je souligne]

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 16. [Je souligne]

⁴ *Ibid.*, p. 16.

l'illustre Ferdinand Brunetière dans son article « La littérature personnelle », paru le 15 janvier 1888 dans la *Revue des Deux Mondes*. On se souvient que dans cet article, écrit en réaction à l'abondante publication de *Journaux*, *Mémoires* et *Confessions*, Brunetière, en défenseur du classicisme, fait le procès de l'écriture de l'intime. Il reprend l'argument moraliste que la littérature du moi nuit à la société⁵, mais répond à Bourget, en refusant l'argument de l'intérêt psychologique :

Déjà le public a commencé de se lasser de ce genre de littérature. Après avoir goûté ce que ces *Journaux* et ces *Confessions* ont toujours d'un peu scandaleux, il ne peut guère, en effet, ne pas s'apercevoir que c'est toujours aussi un peu la même chose. On lui promettait des « révélations » de la vie artistique et littéraire, et voilà qu'il apprend qu'à Nice une fillette de dix ans s'était éprise d'un violent amour pour un monsieur très mûr, ou que deux hommes de lettres, en des temps très anciens, furent volés par leur cuisinière. Il ne trouve rien là de très « psychologique ».⁶

Brunetière élargit ce propos aux romans personnels. À *Werther*, *Adolphe* et *René*, il préfère *Eugénie Grandet*, *Le Père Goriot* et *Adam Bede* qui « n'ont pas besoin de commentaires psychologiques ou biographiques » « pour être compris »⁷.

C'est dans ce contexte critique et éditorial que s'inscrit le débat sur l'égotisme barrésien, engendré par la publication de *Sous l'œil des Barbares* (1888), d'*Un homme libre* (1889) et du *Jardin de Bérénice* (1891). Barrès, en « créateur de valeurs » selon l'appellation d'Albert Thibaudet⁸, reprend le terme stendhalien « d'égotiste » en le dotant d'une acceptation positive et opère ainsi un retournement axiologique de la notion, puisque Stendhal s'en sert pour signaler un excès du Moi, un défaut qui guette l'écriture autobiographique⁹. La réception du *Culte du Moi* marque une nouvelle étape du procès de l'individualisme décadent qui divise le monde littéraire et plus particulièrement Paul Bourget lui-même. C'est sur l'étude de la réception des romans égotistes par Bourget que nous allons nous concentrer aujourd'hui. Il ne s'agira pas de rendre compte de l'ensemble de la réception de l'égotisme¹⁰, mais de montrer toute la complexité de l'élaboration d'un jugement sur la valeur du singulier chez un critique divisé entre ses points de vue contradictoires. L'étude de l'évolution du jugement de Bourget permettra toutefois d'éclairer une partie assez large de la réception barrésienne, dans la mesure où le critique influence le discours de ses contemporains. Dans cette optique, notre corpus d'étude, qui se limite à quatre années, commence en 1888, année du premier article de Bourget sur Barrès et se termine en 1892, année de la première réponse publique de Barrès à Bourget.

⁵ Ferdinand Brunetière, « La littérature personnelle », *Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1888 ; *Questions de critique*, Calmann Lévy, 1889, « Bibliothèque contemporaine », p. 221.

⁶ *Ibid.*, p. 251-252.

⁷ *Ibid.*, p. 248.

⁸ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française* (1936), CNRS Éditions, 2007, p. 447.

⁹ « égotisme », *Dictionnaire de Stendhal*, dir. Yves Ansel, Philippe Berthier, Michael Nerlich, Honoré Champion, 2003.

¹⁰ Contrairement au rapide panorama esquissé lors de la séance des doctoriales de la SERD du 9 avril 2011.

Le lancement de Bourget

Mon cher Barrès, j'ai lu votre roman qui est un livre des plus singuliers dont je me souviens, et cette singularité me rend bien difficile de porter un jugement sur l'œuvre. Tout le dessous psychologique me séduit trop, et puis c'est rempli de phrases profondes, de ces phrases dans lesquelles la sensibilité la plus aigüe s'unit au sens métaphysique le plus large. Enfin, le roman est plein de talent.¹¹

Le début de cette lettre que Bourget écrit après sa lecture du manuscrit de *Sous l'œil des Barbares*, traduit la difficulté première pour le critique de fonder un jugement de valeur sur une œuvre singulière. La singularité, synonyme ici à la fois d'originalité et d'étrangeté, liée au traitement personnel d'un roman présenté par son auteur comme « un bréviaire d'égotisme »¹², dérouté et ne constitue pas un critère de valeur certain. Cette singularité ne devient une notion positive que lorsque le critique adopte le point de vue du psychologue. Bourget, malgré quelques réserves formelles qui ont déjà fait l'objet d'une étude de Claire Évesque¹³, met en contact le jeune auteur avec l'éditeur Lemerre, et contribue à sa notoriété, en publiant un article important dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, le 3 avril 1888. Barrès témoigne du tournant que cet article constitue dans sa lettre dédicace à Bourget, placée en tête de l'édition du *Culte du Moi* de 1892 :

Mon cher Ami,

Ce volume, *Sous l'œil des Barbares*, mis en vente depuis six semaines, était ignoré du public, et la plupart des professionnels le jugeaient incompréhensible et choquant, quand vous lui apportâtes votre autorité et votre amitié fraternelle. Vous m'en avez continué le bénéfice jusqu'à ce jour. Vous m'avez abrégé de quelques années le temps fort pénible où un écrivain se cherche un public.¹⁴

L'article de Bourget, intitulé « Un roman d'analyse : *Sous l'œil des Barbares* par Maurice Barrès »¹⁵, s'inscrit dans le prolongement des *Essais de psychologie contemporaine*, dont la première série est parue en 1883. Il s'articule en deux parties, correspondant chacune aux deux points de vue qui divisent le critique. Dans un premier temps, le psychologue rattache *Sous l'œil des Barbares* à la tradition du roman d'analyse. Dans un second temps, le moraliste s'intéresse au portrait de la jeunesse que l'ouvrage présente. Pour rattacher le roman égotiste au genre du roman d'analyse, Bourget effectue une distinction entre le roman de mœurs et le roman d'analyse, fondée sur l'opposition entre personnage typique et personnage singulier :

Suivant que l'écrivain se propose de peindre les côtés par lesquels nous ressemblons aux autres échantillons de notre groupe ou ceux qui nous en distinguent, il devra procéder d'une manière très différente. Dans le premier cas, il lui faudra choisir des personnages moyens, parce qu'ils sont les représentatifs des habitudes d'un milieu, engager ces personnages dans des situations telles qu'il s'en rencontre beaucoup, multiplier les types pour mieux rendre les variétés diverses de la classe, - et voilà quelques unes des règles du roman de mœurs toutes posées. Si, au

¹¹ Lettre de Bourget à Barrès, citée par François Broche, *Maurice Barrès*, J.C. Lattès, 1987, p. 147.

¹² Maurice Barrès, *Sous l'œil des Barbares*, *Le Culte du Moi, Romans et voyages*, éd. Vital Rambaud, Robert Laffont, « Bouquins », 1994, t. I, p. 31.

¹³ Claire Évesque-Bompain, « Paul Bourget, collaborateur de Maurice Barrès », *R.H.L.F.*, 1992, vol. 3, p. 224-345.

¹⁴ Maurice Barrès, « Examen des trois idéologies », *Le Culte du Moi*, éd. cit., p. 15.

¹⁵ Paul Bourget, « Un roman d'analyse : *Sous l'œil des Barbares* par Maurice Barrès », *Journal des débats politiques et littéraires*, 3 avril 1888, p. 2-3.

contraire, le romancier se propose d'éclairer des nuances du cœur et du caractère, de montrer à nu le travail intime qui s'accomplit dans la genèse des passions, dans les conflits des sentiments, il va de soi qu'il devra choisir les personnages dans lesquels cette vie intérieure soit la plus ample, ceux dont l'individualité ait su demeurer plus forte que le milieu. Il préférera les situations rares, les crises singulières, parce que l'arrière-fond de l'homme s'y montre plus complètement. [...] [Le roman d'analyse se caractérise par] l'observation interne, celle qui se préoccupe du détail singulier, des caractères originaux, de la psychologie.¹⁶

Si l'on peut discuter l'opposition tranchée entre les deux genres romanesques qu'établit Bourget, dans le cadre de notre interrogation sur la valeur du singulier, il importe plutôt de souligner que l'étiquette du « roman d'analyse » permet de faire entrer le roman égotiste dans un genre où la singularité est légitimée par l'ambition de la connaissance psychologique de l'homme. Bourget ne cache pas sa préférence pour ce genre : « *Sous l'œil des Barbares* est un roman d'analyse. Mon goût est vif pour ces sortes d'ouvrages. J'avouerai même qu'aujourd'hui, je n'ai de goût véritable que pour eux. »¹⁷ Dans la seconde partie, le regard du moraliste, qui succède à celui du psychologue, étudie « la maladie morale » dont souffre le héros barrésien, coupé du monde, car enfermé dans ses lectures. Le discours dévie alors sur le problème de la lecture, de « l'intoxication littéraire » dont Bourget a lui-même souffert dans sa jeunesse¹⁸. L'article devient emblématique de cette « critique égotiste » qui caractérise les études de Bourget, selon Jules Lemaitre : à travers l'évocation des risques de la lecture, Bourget fait « l'histoire de son âme à lui »¹⁹. Si dans cet article le point de vue politique ne relaye pas celui du moraliste, c'est peut-être en raison de ce regard égotiste de Bourget qui voit en Barrès l'image de sa jeunesse passée.

Loin de s'en tenir à cet écrit, Bourget participe activement à la publicité du jeune romancier, en incitant ses amis critiques à lire les ouvrages égotistes. Jules Lemaitre en témoigne avec humour, au début de l'article qu'il consacre à *Un homme libre*, en juin 1889 :

Je dois confesser que ce livre [*Un homme libre*] a exaspéré toutes les honnêtes personnes à qui je l'ai fait connaître. Mais Paul Bourget l'aime avec emportement. Pendant ces derniers mois, Bourget ne vous rencontrait point sans vous prendre au collet (ceci n'est qu'une métaphore, car il a des façons très polies) et sans vous dire : « Avez-vous lu Barrès ? » comme l'autre disait : « Avez-vous lu Baruch ? » C'est ainsi que Meilhac, sommé de lire *Un homme libre*, le lut, et partagea tout aussitôt le délire de Bourget.²⁰

Dans la lignée de Bourget, Jules Lemaitre lie ensuite l'égotisme à la tradition du roman d'analyse et à la psychologie :

Je vous rappelle que nous sommes au siècle des « analystes », que jamais, en littérature, on ne s'est tant « dédoublé » et décrit. Au fond, passer son temps à s'analyser ainsi, c'est s'estimer fort intéressant. Et en effet René, Werther, Adolphe, Oberman, bref, les « auto-voyeurs » de la vieille école (si j'ose risquer ce vocable) reconnaissent leur propre égoïsme et prétendaient même en souffrir. Bien qu'ils prissent un extrême plaisir à se regarder, ils affectaient de ne pas se trouver jolis, de ne pas s'accepter eux-mêmes.

Or M. Barrès s'accepte. Il s'accepte avec une satisfaction préméditée. Il rompt avec les hypocrisies d'autrefois. (Cette fin de siècle, voyez-vous, est, en bien des choses, le

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Expression que Bourget emploiera dans sa lettre autobiographique adressée à van Daell en janvier 1894.

¹⁹ Sur la « critique égotiste » de Bourget, voir Jules Lemaitre, *Les Contemporains : études et portraits*, H. Lecène et H. Oudin, troisième série, 1887, p. 346-347.

²⁰ Jules Lemaitre, « Un homme libre », *Le Figaro*, 8 juin 1889, p. 1.

recommencement de la franchise.) M. Barrès avoue son égoïsme : il demande seulement la permission de l'appeler égotisme. (« Mon généreux égotisme », dit-il couramment.) [...] De temps en temps, l'auteur écrit des phrases comme celle-ci : « Sur ce terrain nouveau je fis une moisson abondante d'analyses. » mais cette moisson, il la garde pour lui. Il a beau s'être donné pour tâche de « sentir le plus possible en analysant le plus possible », ses impressions en face des objets restent, après tant d'embarras, celles d'un jeune homme très intelligent qui a aimé Renan et qui possède parfaitement son Bourget et tous les écrivains définis par Bourget dans *Essais de psychologie*.²¹

Jules Lemaitre, se souvenant peut-être des articles que Barrès a publiés dans sa revue les *Taches d'encre*, note l'influence des *Essais de psychologies* sur le jeune auteur, influence à laquelle Bourget lui-même dut être sensible. Comme l'a montré Pierre-Georges Castex, les règles de vie égotiste d'*Un homme libre* sont inspirées en partie de l'essai sur Stendhal²². Cette reprise par Barrès des analyses de Bourget favorise le soutien de son aîné et plus largement la lecture psychologique de son égotisme.

Le tournant du *Disciple*

Cette première réception de Bourget qui met l'accent sur le point de vue psychologique pour légitimer le culte barrésien de la singularité connaît un tournant, marqué officiellement par la parution du *Disciple*, quelques jours après l'article de Jules Lemaitre. Le ton de la préface y est nettement plus moralisateur et politique. Dans ce roman, qui est une transposition de l'affaire Chambige, Bourget dialogue étroitement avec Barrès, en qualifiant son héros, Greslou, d'« égotiste absolu »²³. À côté du « struggle-for-lifer » d'Alphonse Daudet, l'égotiste barrésien est ainsi présenté au lecteur comme un contre-exemple :

C'est un égoïste subtil et raffiné dont toute l'ambition, comme l'a dit un remarquable analyste, Maurice Barrès, dans son beau roman de *l'Homme libre*, - ce chef- d'œuvre d'ironie auquel il manque seulement une conclusion, - consiste à « adorer son moi », à le parer de sensations nouvelles. La vie religieuse de l'humanité ne lui est qu'un prétexte à ces sensations-là, comme la vie intellectuelle, comme la vie sentimentale. [...] Et si j'ai écrit ce livre, c'est pour te montrer, enfant de vingt ans chez qui l'âme est en train de se faire, c'est pour me montrer à moi-même ce que cet égoïsme-là peut cacher de scélératesse au fond de lui.²⁴

Au sein du roman, on retrouve cette même dénonciation de l'égotisme. Par exemple, dans la confession qu'il adresse à son maître, le disciple reprend le projet mystique de l'homme libre :

Ah ! cette idolâtrie de mon cerveau, de mon Moi pensant, je l'ai eue si forte que j'ai songé à étudier les règles monastiques pour les appliquer à la culture de cette pensée. Oui, j'ai projeté de faire tous les jours mes méditations, comme les moines, sur les quelques articles de mon *credo* philosophique, de célébrer chaque jour, comme les moines, la fête d'un de mes saints à moi, de Spinoza, de Hobbes, de Stendhal, de Stuart Mill [...]. Je comprends que tout cela était très jeune et très naïf.²⁵

²¹ *Ibid.*

²² Sur la lecture barrésienne des *Essais de psychologie*, voir Pierre-Georges Castex, « Aux sources d'*Un homme libre* », Pierre-Georges Castex, *Horizons romantiques*, Corti, 1983, p. 313-315.

²³ Paul Bourget, *Le Disciple*, éd. Antoine Compagnon, Le Livre de Poche, « classiques », 2010, p. 147.

²⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

²⁵ *Ibid.*, p. 175-176.

En tirant l'égotisme vers l'intellectualisme asocial et amoral, voire immoral, Bourget fait la leçon à Barrès et à tous les jeunes hommes qui subissent la séduction du Culte du Moi. Contrairement à son article de 1888, mais dans le prolongement de son essai sur Baudelaire, Bourget met clairement en tension deux systèmes de valeurs, celui de la nation et celui de l'individu. Par opposition à la singularité, les valeurs qu'il présente en modèle au lecteur sont la Patrie, l'amour et la volonté : « Ta vie morale, c'est la vie morale de la France même ; ton âme, c'est son âme. »²⁶ Le discours conservateur s'oppose à la décadence de la nation et canalise de nouveau l'intérêt du psychologue qui reste néanmoins présent. Dans sa préface, Bourget subordonne désormais le point de vue psychologique au point de vue moraliste et patriotique.

Cette évolution du ton de Bourget à l'égard de l'égotisme a moins été provoquée par la lecture d'*Un homme libre* que par l'intervention de Barrès lors de l'affaire Chambige. Rappelons en effet que Barrès dans un article intitulé « La sensibilité d'Henri Chambige » et publié dans le *Figaro* le 11 novembre 1888, analyse l'attitude de Chambige en des termes semblables à ceux qu'il utilise pour décrire l'égotisme de son héros :

Ainsi réduite à soi-même, effrayée d'être seule parmi des étrangers, une âme bien née ne prend plus souci que de se cultiver, de s'augmenter, de s'embellir, de s'adorer. Dès lors, une seule chose est réelle, une seule chose importe : le *Moi*. Le monde extérieur n'apparaît plus que comme un champ d'expérience où l'âme, avec malaise, se hasarde pour trouver les émotions.²⁷

Réagissant à cet article, Bourget, avant la publication du *Disciple*, écrit une lettre à Barrès où il prie ce dernier d'abandonner « le vice affreux de la personnalité blessée, révoltée » pour se mettre « à aimer humblement la vérité, la nation, tout ce qui peut servir de foi* mystique à la pauvre âme humaine »²⁸.

La mise en garde publique de Bourget, qui constitue une merveilleuse publicité pour *Un homme libre*, infléchit la réception de l'égotisme barrésien, en contribuant à confondre Greslou et l'homme libre. La parution à deux mois d'intervalle des deux romans facilite le rapprochement qui devient un lieu commun de la critique de l'époque. Ainsi, Edouard Rod, écrit que le « jeune homme moderne » « se met à courir après ses émotions comme Robert Greslou et l'homme libre »²⁹. Quant à Henry Bérenger, dans une étude consacrée à « La jeunesse en France depuis 1870 », il fait de Greslou le miroir grossissant de l'égotiste barrésien :

Robert Greslou est de la même race que l'intellectuel peint par M. Barrès ; et s'il en paraît la caricature, cette caricature n'est que trop réelle. C'est qu'en effet les théories de Maurice Barrès, si elles ne sont point sauvées par une délicatesse native et une élégance morale héréditaire, poussent droit au cynisme les cerveaux vulgaires. Greslou est lui aussi un dilettante et un amoureux de son Moi [...] Comme le héros d'*Un homme libre*, il a créé pour son Moi une sorte de liturgie empruntée au catholicisme. [...] Lui aussi, il *mécanise* son âme pour la tenir dans sa main, et la diriger contre la vie. [...] Ce répugnant personnage, cette misérable âme de pédant dilettante n'a

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷ Maurice Barrès, « La sensibilité d'Henri Chambige », *Le Figaro*, 11 novembre 1888. « Bourget lut attentivement le texte de Barrès, prit des notes, découpa et conserva l'article, lequel se trouve dans le manuscrit du *Disciple*. » in Antoine Compagnon, « Dossier », Paul Bourget, *Le Disciple*, éd. cit., p. 341.

²⁸ Lettre de Paul Bourget à Maurice Barrès [s.d.], B.n.F, NAF 28210 (fonds Barrès). [* : lecture hypothétique.]

²⁹ Edouard Rod, « Le jeune homme moderne », *Le Figaro*, 3 janvier 1890, p. 1.

pas au fond d'autres principes d'action que les héros de M. Barrès ; seulement il a une éducation et une hérédité différentes, qui, combinées avec ces mêmes principes, donnent, au lieu d'une élégante corruption, un cynisme grossier. [...]

Il serait pourtant injuste et trop aisé de condamner sans plus de grâce une génération qui a eu le mérite de poser plus nettement que sa devancière le problème de l'individualisme. De ce que Greslou est un frère taré des héros barrésistes, devons-nous ignorer l'âme singulière de ces héros ? Ils ont trop contribué à l'évolution intellectuelle de notre génération pour que nous nous rendions coupables d'un si arbitraire oubli.³⁰

De là, à relier l'immoralité décadente de l'égotiste au *struggle-for-lifer*, il n'y a qu'un pas que Jules Bois franchit aisément :

Je ne saurai trop le répéter, ces *fins de race* ne sont pas les véritables jeunes hommes. [...] Le *struggle-for-lifer* ressemble à l'égotiste. Leur univers est très simple, il se résout en eux-mêmes. Chez l'un, il y a plus de cynisme, chez l'autre, plus de délicate idolâtrie.³¹

À la suite du *Disciple*, l'égotiste, en tant que cause de la décomposition de la nation, devient le nouveau nom de l'individualiste décadent. La référence à Baudelaire apparaît désormais dans les articles qui s'interrogent sur la filiation de l'égotiste barrésien avec celui qui est donné pour source de l'école décadente. Ainsi, Sibyl, en novembre 1889, situe Barrès par rapport au baudelairianisme:

Il est un décadent, comme ses camarades, dont rien ne le distingue. Personnellement, il est négligeable : il ne vaut que spécifiquement. Et que vaut-il ? que valent-ils ? Son originalité, leur originalité à tous, où donc est-elle ? Quand M. Barrès s'évertue à se figer dans l'auto-admiration de son Moi, ce n'est que du « baudelairianisme » à l'envers :

Oh ! Seigneur, donnez-moi la force et le courage

De contempler mon corps et mon cœur sans dégoût !

« Baudelairianisme », « Bohémianisme », nihilisme et mysticisme mêlés, pressez M. Barrès comme on presse une éponge, vous n'en ferez sortir rien de plus ?³²

L'énumération des quatre « -ismes », « baudelairianisme », « bohémianisme », « nihilisme », « mysticisme », s'inscrit dans la lignée des *Essais de psychologie contemporaine* de Bourget. Quant à Maurras, dans la *Revue indépendante* d'avril 1891, il identifie l'allusion à Baudelaire, en notant que « Baudelaire prêcha d'être un grand homme et un saint pour soi-même »³³, là où Barrès avait préféré gommer les références trop directes au poète³⁴.

L'évolution de Bourget influence donc la critique contemporaine qui relit l'égotisme de Barrès à la lumière du *Disciple* et des *Essais de psychologie contemporaine*. Le jugement de valeur sur l'égotisme provient d'un double croisement : croisement entre la vie et la fiction, due à l'intervention de Barrès lors de l'affaire Chambige, et croisement entre deux héros : Greslou révèle les implications politique et morale du culte de la singularité. Que répond alors Barrès à la leçon amicale que lui donne son aîné ?

³⁰ Henry Berenger, *L'Aristocratie intellectuelle*, A. Colin, 1895, p. 14-16. [C'est l'auteur qui souligne.]

³¹ Jules Bois, « Le jeune homme mystique », *La Grande Revue*, 25 mars 1891, p. 581. Le rapprochement entre l'égotiste et le *struggle-for-lifer* permet au critique de marquer la rupture du *Jardin de Bérénice* avec l'égotisme des deux premiers romans. « M. Maurice Barrès, que l'on accuse d'avoir écrit le bréviaire de l'égotisme dans *Sous l'œil des Barbares* et *l'Homme libre*, a su habilement se détacher de l'un et de l'autre groupe en se proclamant avant tout socialiste et passionné », *Ibid.*, p. 581.

³² Sybil, « Croquis parlementaire. M. Maurice Barrès », *Revue bleue*, 23 novembre 1889, p. 644.

³³ Charles Maurras, « La vision du "Moi" de Maurice Barrès », *Revue indépendante*, avril 1891.

³⁴ Sur la place de Baudelaire dans la genèse d'*Un homme libre*, voir Pierre-Georges Castex, « Aux sources d'*Un homme libre* », art. cit., p. 316-318.

Les justifications de Barrès

Si le troisième volet romanesque, *Le Jardin de Bérénice*, manifeste une évolution du héros égotiste et semble tenir compte des attaques subies lors de la réception d'*Un homme libre*³⁵, les discours de justification de Barrès entretiennent la polémique. Les réponses de l'auteur, parues l'une dans le numéro de *La Plume* du 1^{er} avril 1891, l'autre dans le *Supplément littéraire* du *Figaro* du 24 octobre 1891, prennent leur distance avec les deux points de vue de Bourget pour leur substituer, non sans ironie, une approche éthique³⁶.

Alors que le regard du psychologue accorde une valeur à la singularité dans les lettres, Barrès refuse à plusieurs reprises de faire de son égotisme une psychologie. Ainsi, dans la lettre-manifeste adressée au directeur de *La Plume*, il écrit ceci :

Mon cher Monsieur Deschamps,

Vous me dites votre intention de publier un numéro exceptionnel de *La Plume*, consacré à la psychologie de MAURICE BARRÈS et vous me parlez en termes trop bienveillants, des sympathies que vous et quelques-uns de vos amis ont pour les « Barbares », pour l'« Homme libre » et pour cette jeune « Bérénice ». [...]

Vous me prenez pour un artiste ! pour un psychologue ! Si vous voulez que je le sois, ce sera du moins *par dessus le marché*. Je n'ai guère témoigné que je susses démonter, en psychologue, les ambitions, les amours, tous les appétits des hommes, comme fait avec une merveilleuse intelligence mon cher aîné Paul Bourget [...].

Anatole France parlait un jour de « l'éthique de Maurice Barrès ». C'est bien le mot qui conviendrait pour dégager la constante préoccupation de mes petits traités d'idéologie. Je le constate chaque jour, dans les lettres d'amis inconnus et dans les meilleures critiques, c'est bien parce qu'ils trouvent des règles de vie dans ces volumes qu'un certain nombre d'esprits me témoignent de la sympathie.³⁷

Anatole France, qui utilise le terme d'« éthique » dans la préface de la troisième série de la *Vie littéraire*³⁸, ne l'emploie cependant pas dans son article consacré au *Jardin de Bérénice*, où il souligne plutôt « l'idéalisme pervers »³⁹ de l'écrivain. L'éthique pour Anatole France traduit bien l'ambition du héros à trouver une règle de conduite, mais cette éthique égotiste est fondée par un esprit « troublé », « malade », « pervers et gâté [...] par ce que les théologiens appellent la malice »⁴⁰. Le critique met donc en valeur le détournement ironique de la mystique, typique de l'esprit décadent. Par conséquent, la

³⁵ Le roman est en partie rédigé lors d'un séjour à Hyères chez Bourget : « Ah ! les chères journées entre autres que nous avons passées à Hyères ! Comme vous écriviez *Un cœur de femme*, nous n'avions souci que du viveur Casal, de Poyanne, de la pliante Mme de Tilière, puis aussi de la jeune Bérénice et de cet idiot de Charles Martin qui faisaient alors ma complaisance. » Maurice Barrès, « Examen des trois romans idéologiques » Maurice Barrès, *Le Culte du Moi*, éd. cit., p. 15.

³⁶ « Le Culte du Moi.- Sa justification », *Le Figaro, Supplément littéraire*, 24 octobre 1891, réimprimé avec des modifications dans la plaquette *Le Culte du Moi. Examen des trois idéologiques*, Perrin, 1892 (tirage à part de l'« Examen » placé en tête de la nouvelle édition de *Sous l'œil des Barbares*, Perrin, 1892).

³⁷ « Lettre-Manifeste » de Maurice Barrès publiée dans *La Plume*, 1^{er} avril 1891, n°47, p. 119. En tête de son édition de 1892, il affirme de nouveau sa différence avec l'entreprise de Bourget : « N'y chercher pas de psychologie, du moins ce ne sera pas celle de MM. Taine ou Bourget. » Il préfère alors présenter ses ouvrages comme des « roman[s] de la métaphysique ». Voir Maurice Barrès, « Examen des trois romans idéologiques », *Le Culte du Moi*, éd. cit., p. 16-17.

³⁸ « De l'idée que nous nous faisons des forces cosmiques et de la mécanique céleste dépend peut-être notre sentiment sur l'éthique de M. Maurice Barrès et sur la prosodie de M. Jean Moréas. » Anatole France, « Préface », *La Vie littéraire, troisième série*, Calmann-Lévy, 1891, p. XVI.

³⁹ Anatole France, « La littérature du Moi. Maurice Barrès, *Le Jardin de Bérénice* », *Le Temps*, 1^{er} mars 1891 ; *La Vie littéraire, quatrième série*, Calmann-Lévy, 1892, p. 225.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 230.

reprise par Barrès du terme d'« éthique » et l'invocation de l'autorité du critique imminent semblent obéir elles aussi à cette logique de l'ironie subversive.

Loin de vouloir apaiser les critiques dans ses discours de justification, Barrès les ravive, en répondant notamment aux moralistes politiques qui reprochent à l'égotisme de détourner la jeunesse de la nation. Le député boulangiste de Nancy retourne les défauts attribués à l'égotisme contre le nationalisme de la manière suivante :

Égoïsme, égotisme, Moi avec une majuscule ont d'ailleurs fait leur chemin. Tandis qu'un grand nombre de jeunes esprits, dans leur désarroi moral, accueillait cette chaloupe, il s'éleva des récriminations, les sempiternelles déclamations contre l'égoïsme. Cette clameur fait sourire. Il est fâcheux qu'on soit encore obligé d'en revenir à des notions qui, une fois pour toutes, devraient être acquises aux esprits un peu déchiffrés. « Les moralistes, disait avec une haute clairvoyance Saint-Simon en 1807, se mettent en contradiction quand ils défendent à l'homme l'égoïsme et approuvent le patriotisme, car le patriotisme n'est pas autre chose que de l'égoïsme national, et cet égoïsme fait commettre de nation à nation les mêmes injustices que l'égoïsme personnel entre les individus. » Le mieux où l'on peut prétendre, c'est à combiner les intérêts des hommes de telle façon que l'intérêt particulier et l'intérêt général soient dans une commune direction.⁴¹

La fin de la citation qui semble adoucir la virulence du début, inverse la proposition de Bourget qui faisait de l'âme de la nation l'âme de l'individu. Pour Barrès, il faut partir du singulier pour atteindre le collectif. Rappelons en effet que Saint-Simon est le premier maître à penser du héros anarchiste de *L'Ennemi des lois*, roman dont l'écriture se prépare ou est en cours⁴². Le discours de Barrès, loin de se lisser, réaffirme le culte du Moi contre celui de la Patrie que les éducateurs moralistes prônent :

[À tous ceux qui se sentent faibles devant la vie,] je leur dis, et d'un ton fort assuré :
Il n'y a qu'une seule chose que nous connaissons et qui existe réellement parmi toutes les fausses religions qu'on te propose, parmi tous ces cris du cœur avec lesquels on prétend te rebâtir l'idée de patrie, te communiquer le souci social et t'indiquer une direction morale. Cette seule réalité tangible, c'est le Moi, et l'univers n'est qu'une fresque qu'il fait belle ou laide.⁴³

Cette déclaration témoigne qu'au départ de l'égotisme barrésien, il y a l'influence de la philosophie idéaliste allemande, en particulier celle de Fichte et de Schopenhauer, philosophie selon laquelle le Moi est la seule réalité et le monde est le fruit de notre représentation. Comme pour bien d'autres auteurs, cette influence philosophique pessimiste entretient chez Barrès le sentiment de la décadence de son époque : l'idée de Dieu a vacillé sous le scalpel de la Science et celle de la nation a implosé à la suite de la défaite de 1870. Le Moi est donc présenté comme une valeur par défaut, c'est celle qui reste lorsque toutes les anciennes valeurs, Dieu ou la Patrie, se sont écroulées. La substitution du Moi aux deux autres valeurs se traduit dans la justification de 1892, par la définition du Moi comme « patrie spirituelle ». La métaphore religieuse du « Culte du Moi » qui apparaît dans le titre donné au cycle romanesque en 1892 renforce le déplacement des valeurs auquel procède le jeune auteur. La vision

⁴¹ Maurice Barrès, « Justification du Culte du Moi », *Le Culte du Moi*, éd. cit., p. 18.

⁴² Un avant-texte de *L'Ennemi des lois* figure sur la page de son agenda, à la date du 1^{er} janvier 1892. (B.n.F., N.A.F. 28210, boîte 81, Agenda n°17.) La date d'écriture peut cependant être différente de celle de la page de l'agenda.

⁴³ Maurice Barrès, « Examen des trois romans idéologiques », *Le Culte du Moi*, éd. cit., p. 24.

pessimiste qui sous-tend l'égotisme barrésien confère alors une dimension plus grave et plus sérieuse à l'ironie qui caractérise le ton du jeune romancier.

Le débat sur l'égotisme, tel que le dialogue entre Bourget et Barrès le reflète, rend bien compte qu'en cette fin de siècle la singularité reste une valeur polémique. Loin de n'être qu'un nouvel épisode de la querelle opposant romantiques et classiques, comme cela aurait pu être le cas si Brunetière était intervenu directement, la réception par Bourget du *Culte du Moi* met en lumière la multiplicité des moi qui habite le critique. Loin d'être stable, le jugement de valeur oscille sans cesse entre le point de vue du psychologue et le point de vue du moraliste et du politique.

C'est dans ce contexte de réception polémique que paraît l'ouvrage posthume *Souvenirs d'égotisme*. En 1892, par un nouveau croisement et renversement, le lecteur ne peut plus juger de l'égotisme stendhalien sans tenir compte de la trilogie barrésienne. Un critique comme Pascal Grousset en rend compte par ces mots :

Cet inventeur de la culture du Moi, qui a déchainé Barrès, nous donne des petites confessions dont personne ne se soucierait si le nom du grand Beyle ne les contresignait. Trop d'égotisme, je vous le dis, et trop de Stendhal. Ce rasoir par le Moi devient encombrant.⁴⁴

⁴⁴ Pascal Grousset, *La Bouche de Fer*, n°6, 24 novembre 1892, p. 372.

Être écrivain de race chez Barbey d'Aurevilly

« Barbey est le raciste social intégral ; une différence non pas de condition, mais d'essence sépare le noble du vilain »¹.

Le terme de « race » connaît deux acceptions différentes. Selon *Le Petit Robert*, il se définit d'une part comme la « famille, considérée dans la suite des générations et la continuité de ses caractères »², essentiellement de souche nobiliaire, mais il connaît d'autre part une grande fortune dans les milieux scientifiques du XIX^e siècle, grâce aux travaux de Linné, Buffon ou encore Blumenbach ; permettant de subdiviser l'espèce humaine d'après des différences apparentes, comme la couleur de peau, le type de chevelure, ou encore la forme crânienne, il est alors utilisé comme une catégorie objective et rationnellement évaluable.

Tout autre est la notion de « race » en littérature, faisant appel à des critères bien plus subjectifs. Elle repose sur une extension métaphorique du premier sens (la race comme appartenance nobiliaire), destinée à évoquer des idées de raffinement et d'aisance. On parle ainsi d'« écrivain » ou de « style de race », indépendamment de l'origine sociale, pour mentionner une certaine aisance, de la noblesse dans l'expression, de la grandeur dans les sentiments : autant de critères divers et ondoyants, autant de jugements pouvant prêter le flanc à une inépuisable polémique. À l'heure où le comte de Vigny lui-même, issu de la vieille noblesse militaire, en appelle à une aristocratie spirituelle³, la noblesse poétique paraît l'emporter sur l'aristocratie de l'Ancien Régime.

Mais pour certains écrivains demeure une corrélation ontologique entre naissance et style. Chez Barbey d'Aurevilly, l'appartenance nobiliaire confère par exemple des qualités particulières à l'homme de lettres, du fait de sa naissance ou de son éducation, dans la manière de sentir, de penser, et d'écrire. La race est ici une véritable condition, et postule une vision du monde qui s'avère parfois préjudiciable aux artistes. Si elle permet à certains auteurs, selon Barbey, de ne pas déchoir, on remarque en effet que le privilège de naissance n'est pas pour autant un privilège littéraire, et qu'il entraîne des contraintes d'ordre esthétique et moral. Il faudra alors se demander si ce déterminisme racial sépare à tout jamais « le noble du vilain », comme l'écrit Paul Morand, ou bien si Barbey d'Aurevilly accepte une possible extension métaphorique à certains écrivains de talent, non issus de l'aristocratie.

¹ Paul Morand, « Préface » à *Une vieille maîtresse*, Gallimard, coll. « Folio », 1979, p. 11.

² « Race », *Le Petit Robert*, dir. A. Rey et J. Rey-Debove, Société du Nouveau Littré, 1978, p. 1589.

³ Alfred de Vigny, « L'Esprit pur », *Les Destinées*, dans *Œuvres complètes*, texte présenté, établi et annoté par François Germain et André Jarry, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1986, p. 166-168.

Des écrivains sous l'égide de la race

Pour Barbey, est « de race » celui qui présente, du fait de sa naissance ou de son éducation, une sensibilité morale et artistique au-delà de la norme commune. Ces qualités supérieures étant innées ou transmises au sein d'un cercle strictement cloisonné, la naissance et le milieu deviennent de vraies *conditions* puisqu'ils déterminent la constitution de l'identité, et ce faisant, l'écriture⁴. Leur influence maintient l'écrivain hors de l'agitation moderne – politique ou littéraire –, et l'empêche par exemple de se jeter à corps perdu dans le naturalisme et le bas-bleuisme.

Les naturalistes ou l'exemple des Goncourt

Dans *Le Roman contemporain*, Barbey commence ainsi par déplorer l'anti-catholicisme des Goncourt, visible dans certains de leurs romans réalistes comme *Madame Gervaisais* : « Je ne croyais pas, certes ! que ces deux jeunes hommes comme il faut, de bonne race, de manières charmantes, préoccupés, à ce qu'il semblait, uniquement d'art, dévorés par cette préoccupation ardente, fussent les ennemis du catholicisme de leurs pères »⁵. Le critique se réjouit pourtant bientôt de débusquer chez eux une tendance inavouée à la religiosité, et se fait fort de démontrer que leurs choix littéraires ne coïncident pas avec leur vision du monde ; à son plus grand contentement, leur ton anticlérical et socialiste, conséquence du réalisme, est en dysharmonie avec leur aristocratie de naissance : « Les de Goncourt, ces aristocrates par le talent comme par le berceau, *ne peuvent pas* être des impies. Ils font aller leur Renée Mauperin à confesse quand elle est sur le point de mourir, par bon goût, pour elle et pour eux »⁶. De la même manière, l'héroïne éponyme, Renée Mauperin, a beau devoir incarner la bourgeoisie, « elle passe dans ce roman, qui est son histoire, comme ces natures supérieures qui ne savent pas aimer au-dessous d'elles, et qui s'en vont de ce monde sans donner leur main à un de ces êtres misérables que les femmes qui n'ont dégoût de rien, même de ce qu'elles méprisent, se résignent souvent à épouser ». Elle est une « fille amazone » « qui rentre dans la simplicité des filles qui ont été nos mères, de la jeune fille des sociétés droites, de la jeune fille éternelle que des temps corrompus veulent transformer en je ne sais quel horrible et insupportable androgyne »⁷. Et Barbey de conclure : « MM. De Goncourt sont, de tendance, de nature de chose, absolument impossibles à dépraver même dans ce temps qui déprave tout, des écrivains du plus grand art et de la plus noble littérature. Rien de populacier, que dis-je ? rien de bourgeois en eux »⁸. Quelque chose résiste ainsi inconsciemment à leurs velléités de débauche. Les Goncourt « ont leurs défauts littéraires, mais ils sont ce qu'on appelle des écrivains de race, et cela seul

⁴ Rappelons que l'écriture et l'identité sont étroitement liées chez Barbey. Reprenant à son compte la fameuse phrase de Buffon, « le style, c'est l'homme », il ne considère en effet jamais sa phrase comme « une girouette piquée sur [la] pensée », mais comme une idée qui « sort du fond », dans une parfaite adéquation du sens et de la formule (Lettre à Trébutien, 15 décembre 1852, *Correspondance générale*, publiée par J. Petit, P. Berthier et A. Hirschi, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, t. III, 1983, p. 174).

⁵ Barbey d'Aurevilly, « *Madame Gervaisais* », *Le Nain jaune*, 7 mars 1869, repris dans *ŒH*, XVIII, *Le Roman contemporain*, chap. II, Lemerre, 1902, p. 42.

⁶ Barbey d'Aurevilly, « *Renée Mauperin* », *Le Constitutionnel*, 19 mai 1875, repris dans *ŒH*, XVIII, éd. cit., p. 54.

⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

⁸ *Ibid.*, p. 46.

couvrir tout, si cela oblige à tout »⁹. La race est ici l'expression d'une axiologie naturelle, permettant de faire le départ entre des intentions littéraires passagères et une sensibilité morale profondément enracinée. Excédant les failles littéraires, elle possède de ce fait une véritable vertu expiatoire.

« Noblesse oblige », donc, puisque malgré toutes leurs tentatives de corruption, « ces aristocrates par le talent comme par le berceau » font agenouiller la pécheresse sur le prie-Dieu, redressent la bourgeoise, bref donne plus ou moins inconsciemment à chacune de leur œuvre un accent moral : les Goncourt restent et demeurent incorruptibles littérairement, même lorsqu'ils s'avisent de se rouler dans la fange du naturalisme¹⁰. C'est cette impuissance à déchoir que souligne ironiquement Barbey dans le cadre de son étude sur les bas-bleus de haute extraction, lesquelles considèrent paradoxalement leur naissance comme un déshonneur.

Le sang bleu des bas-bleus

Le « style patricien involontaire » de Daniel Stern

De même que pour les aristocrates naturalistes, Barbey d'Aurevilly semble d'une plus grande indulgence à l'égard des bas-bleus de haut lignage : ainsi, quoique Daniel Stern réunisse tout ce qui le fait ordinairement fuir – elle porte la casquette de velours, elle fume le cigare, et ses *Esquisses morales et politiques*, publiées en 1849, revendiquent l'égalité entre les sexes, en se fondant sur une philosophie athée –, il loue chez la comtesse d'Agoult une certaine conscience morale qui la retient par chance sur la pente de l'immoralité :

Mais monsieur ou madame a du talent, pourtant. [...] L'originalité n'y est pas, l'originalité si rare chez toute femme, même chez Madame de Staël, mais l'aristocratie, une aristocratie native, plus forte que les fausses doctrines et les mauvaises habitudes de société, n'a pu en disparaître. Madame Stern a beau s'embourgeoiser [...], elle reste femme comme il faut, du moins dans le sens que le monde donne à ce mot-là. Si on pouvait racheter la démocratie du fond par l'aristocratie de l'attitude, elle la rachèterait.¹¹

De la même manière que chez les Goncourt, l'aristocratie empêche le bas-bleu d'aller jusqu'au bout de sa démarche, et de donner une plus large envergure à sa pensée. Daniel Stern a ainsi gardé « la chasteté de je ne sais quel goût » qui l'empêche de rivaliser totalement avec l'homme ; « elle n'a pu perdre je ne sais quelle aristocratie, et cette dernière marque de son origine doit la faire cruellement souffrir, quand elle reprend une thèse tombée si bas que personne ne la relève plus »¹². Elle déclare ainsi la cause des femmes compromises par celles qui la prêchent et la défendent ; elle estime que les femmes pleurent trop, sont victimes de leur ignorance, ou encore de leur petitesse d'esprit qui borne leur activité aux tracas domestiques. Bref, sa théorie est hésitante et ne propose « rien de formel ni de bien audacieux ; la femme tremble dans la Clorinde » : « l'aristocratie d'éducation ou de race lui a

⁹ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁰ En ce qui concerne Renée Mauperin, car la critique se fera plus acerbe lorsqu'Edmond de Goncourt publiera *Les Frères Zemganno*.

¹¹ Barbey d'Aurevilly, « *Esquisses morales et politiques*, par Daniel Stern », *Le Pays*, 23 mars 1858 (repris dans *ŒH*, V, *Les Bas-Bleus*, chap. VI). Barbey d'Aurevilly, *Œuvre critique*, dir. P. Glaudes et C. Mayaux, Les Belles Lettres, t. II, 2006, p. 96.

¹² *Ibid.*, p. 101.

probablement donné le sentiment du ridicule de ses propres opinions »¹³. Surnommée en son temps « la princesse », la comtesse d'Agoult garde « un style patricien involontaire »¹⁴, qui fait d'elle un bas-bleu d'une laine certes un peu moins revêche pour Barbey, mais d'une teinte trop délavée pour la cause féministe.

La goutte de sang de George Sand

De manière identique, l'arrière-petite-fille du Maréchal de Saxe, autrement connue sous le nom de George Sand, a beau exprimer des revendications féministes et crier sa révolte contre les impératifs sociaux, la « tache » réapparaît toujours dans le rubis de la Rouge :

Il y a dans Mme Sand quelque chose qui doit mortellement déplaire aux Inséductibles de la Démocratie. Je l'ai écrit de son vivant, alors qu'on élevait la réputation de Madame André Léo contre la sienne. Il est quelque chose de primitivement *comme il faut* en Madame Sand, dans cette femme comme il ne faut pas. Elle a fait tout ce qu'elle a pu pour chasser de ses veines la goutte de sang aristocratique qui y coulait. Mais cette goutte de sang, qui y est restée, aux yeux des démocrates, des purs, des absolus, des vrais citoyens, qui l'y voient toujours, tache dans son rubis, à cette Rouge ! Chez Madame Sand, la femme a beau descendre, on voit bien qu'elle descend, ce qui implique qu'on vient de plus haut que ceux à qui on se donne. Quoique la malheureuse ait volontairement dérogé, quoiqu'elle se soit prostituée aux idées de son siècle, elle n'est cependant pas pour rien la petite-fille du maréchal de Saxe, fût-ce, comme dirait Saint-Simon, par le mauvais côté de la courte-pointe. L'élément résistant en elle, c'est la race, – la race qu'on dégrade, mais qu'on n'abolit pas, quand même on coucherait avec tous les valets de Madame de Warens, les uns après les autres ! Madame Sand rappelle le marquis de Lafayette, qui, platement révolutionnaire, et voulant s'aplatir encore davantage, est toujours resté, de manière et d'esprit, un grand seigneur.¹⁵

Rouge sur rouge : les débordements communistes de la baronne Dudevant ne parviennent à diluer son sang aristocratique. Si l'écrivain a voulu nier sa race en ralliant la cause égalitariste, cette dérogeance relève pour Barbey du déni – déni virulent, qui n'en efface pas moins l'origine. Persistant dans l'apostasie de soi-même, enlisée dans ses propres contradictions, la bonne dame de Nohant ne peut dès lors trouver de réponse à la question sociale, du fait de l'élévation de sa naissance. Les « basses classes » ne lui seront jamais un milieu naturel, mais resteront des *terrae incognitae* dans lesquelles elle ne pourra faire qu'intrusion¹⁶.

La race ne se confond donc jamais entièrement avec l'écrivain, car cette « goutte de sang aristocratique », fatale et indélébile, demeure étrangère à sa personnalité. L'auteur ne pourra que formuler des vœux pieux d'immoralité, car cet élément résistant qui se révèle *in fine* dans le texte, le préserve – paradoxalement à ses dépens – de ses propres vices et des ridicules du temps, pour reprendre l'un des titres de livres de Barbey¹⁷. Ce déterminisme « racial » s'avère néanmoins à double

¹³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Barbey d'Aureville, « Mme Andrée Léo », l'article a été rédigé spécialement pour le volume *Les Bas-Bleus*, Palmé – Bruxelles, Lebrocqy, 1878 – repris dans *Œuvre critique*, éd. cit., t. II, p. 273.

¹⁶ Cette représentation pyramidale de la société rappelle le credo de Barbey d'Aureville, dans *L'Ensovelée*, affirmant la validité du « système des castes, malgré sa dureté » (dans *Œuvres romanesques complètes*, textes présentés, établis et annotés par Jacques Petit, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1977, p. 568).

¹⁷ Série d'articles publiés au *Nain jaune*, puis rassemblés dans *Les Ridicules du temps*, Rouveyre et Blond, 1883.

tranchant ; si son influence est positive, voire salutaire pour certains aristocrates, elle peut se révéler néfaste pour d'autres, que le dégoût de la réalité entraîne vers l'imaginaire.

Des écrivains sous le joug de la race

Refuge contre le vulgaire, la race peut en effet devenir une borne à l'expansion individuelle et à l'épanouissement littéraire, en exhortant trop au *contemptus mundi* ; elle peut ainsi laisser l'individu à la surface des choses, quand la littérature impliquerait de se jeter dans le gouffre et de sonder l'abîme.

La race, borne à l'épanouissement personnel

Sans parler encore de ses répercussions littéraires, le dégoût de la réalité peut d'abord apparaître comme un frein à l'épanouissement personnel. Lorsqu'il rencontre Edouard de Bourdonnel, ancien condisciple au lycée Stanislas, en 1837, Barbey écrit ainsi :

Il est de la plus rigoureuse aristocratie, ce que je ne blâme pas en sentiments et en manières, mais en raison, car cela empêche quelquefois de voir le dessous des choses. A présent que Macbeth ne combat plus entouré de ses nobles, et qu'avant de se battre on ne demande plus à un homme s'il est de bonne race ou manant, il faut faire de même avec les difficultés de la vie telle que le temps et les révolutions nous l'ont faite. Je sais qu'on peut dans son orgueil de patricien considérer de haut la mêlée et vivre à l'écart, sur sa tour, mais on n'apprend pas, et avant tout, il faut des connaissances non spéculatives, mais pratiques, à l'homme, pour qu'il ait la valeur qu'il peut avoir.¹⁸

Barbey propose ici une véritable leçon de vie : la position lucrétienne de Bourdonnel (*suave mari magno...*) engendre immaturité et ignorance, alors que le diariste en appelle au contraire à un *aggiornamento* de la noblesse, consistant à admettre les bouleversements engendrés par la Révolution, et à accepter le monde tel qu'il est. En réalité, ce n'est pas l'aristocratie qu'il remet en cause, mais son extrémisme, mentionné par le superlatif « la plus rigoureuse » ; une telle radicalité aboutit à un aveuglement qui ne sied guère à l'épanouissement individuel et, par ailleurs, à la vocation littéraire. « Cela empêche quelquefois de voir le dessous des choses », autant dire qu'Edouard de Bourdonnel n'aurait jamais pu écrire *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*.

La race, frein à l'expression artistique

En effet, cette aversion généralisée est aussi un frein à la liberté artistique puisqu'elle cherche à anéantir la réalité par un esthétisme excessif : « Trop d'aristocratie énerve l'art, étiole le génie »¹⁹, c'est ce que constate Barbey en contemplant chez l'ancien libraire Georges Mancel un tableau de Van Dyck représentant Saint-Sébastien ; s'il admire tout d'abord « l'élégance aristocratique » du martyr à la moustache finement retroussée, il s'étonne néanmoins qu'aucune goutte de sang ne perle de ses

¹⁸ Barbey d'Aurevilly, *Premier memorandum*, dans *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. II, 1980, p. 823.

¹⁹ Barbey d'Aurevilly, *Troisième memorandum*, éd. cit., p. 1050.

blessures. À propos du premier peintre ordinaire de Sa Majesté d'Angleterre, il écrit : « Son aristocratie qui ne l'a pas abandonné, même en peignant ce corps robuste de soldat romain, ce torse et ses jambes développées au gymnase et dans l'arène des champs de Mars, a-t-elle eu dégoût de la réalité du sang et repoussé ce détail grossier et inférieur ?... Ceci pourrait bien être, mais ce serait une faiblesse »²⁰. Et Barbey de tisser un parallèle avec le poète Byron, qui « aurait été plus grand encore » si la gloire du nom « avait pu l'oublier. C'eût été Byron. Ce n'est que lord Byron »²¹.

L'identité aristocratique excède ici la personnalité au point de la dissoudre ; elle est gouvernée par une logique de la verticalité qui fait de chaque individu l'aboutissement d'une lignée : ce dernier ne commence pas, il est lancé, contrairement au bourgeois qui se construit progressivement, par incrémentation, dans une logique horizontale. « La gloire du nom », l'orgueil de la race enserre l'individu dans une histoire familiale qui le dépasse et l'amoindrit en partie. Puisque l'aristocrate doit être digne de son rang et *se montrer à la hauteur*, tous ses actes et paroles sont passés au crible d'une conscience collective – réelle ou fantasmée²², que Barbey d'Aurevilly apparente ni plus ni moins à une forme d'auto-censure. Dans cette perspective, la race n'est plus un barrage favorable, endiguant les flots d'une passion mal contenue, ou s'élevant contre les tentations du monde moderne, elle devient une véritable borne ; c'est la fameuse tour d'ivoire, coupant le sujet du présent et de la réalité.

Barbey adressera le même reproche au comte de Gobineau au moment de la publication de ses *Pléiades*, en 1874, qui rapporte les paroles de trois voyageurs aristocrates, s'insurgeant contre la société démocratique montante. Si en premier lieu, il lui rend grâce de ne pas céder au simple discours décadentiste, il regrette que l'auteur de *L'Essai sur l'inégalité entre les races humaines* se concentre exclusivement sur l'existence de quelques individualités supérieures, isolées du monde réel :

Mais il nous a trop parqués dans un monde d'aristocratie humaine créé par lui, et qui, en somme, n'est pas le monde de la réalité [...] Par dégoût du monde tel qu'il est, dégoûtant moralement, intellectuellement, esthétiquement, de toutes les manières, l'esprit donne un coup de pied à cette fange, comme à un tremplin, et remonte, pour se désouiller, vers les sphères bleues et constellées. Afin de mieux fuir cette démocratie dévorante qui s'étend sur le monde comme le cancer dont il doit mourir, on se réfugie et on se caleutre dans l'aristocratie des exceptions humaines. On monte dans les Pléiades. Malheureusement, c'est une chimère ! [...] ²³

Barbey d'Aurevilly expose à Gobineau les mêmes griefs qu'il avait formulés à Bourdonnel : l'abdication face à la réalité est une forme de lâcheté morale, que les ailes de la chimère ne peuvent excuser, si élégantes soient-elles. En ce sens, il ne tient nullement du rêveur idéaliste, et l'on pourrait aisément opposer au roman de Gobineau la préface d'*Une vieille maîtresse*, dans laquelle est revendiquée

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² On trouve dans *Du Dandysme et de George Brummell* ce jugement sur les écrits de la Grande Mademoiselle, qui résume en quelques mots tout le paradoxe de la race : « J'y trouve une belle chose des temps passés : l'orgueil dans le respect de soi et de sa race, qui est encore plus que soi », dans Barbey d'Aurevilly, *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. II, p. 721.

²³ Barbey d'Aurevilly, « Les Pléiades », *Le Constitutionnel*, 18 mai 1874 ; article repris dans *ŒH*, XXIX, *Voyageurs et romanciers*, chapitre XIX, Lemerre, 1908, p. 256.

une littérature catholique²⁴, « n'ayant rien de prude, de bégueule, de pédant, d'inquiet », acceptant les audaces « sans trembler », admettant les passions et leurs peintures, « parce qu'il sait qu'on en peut tirer des enseignements, même quand l'artiste lui-même ne les tire pas »²⁵. L'artiste ne doit pas être écœuré par la réalité au point de vouloir se réfugier dans une fiction éthérée ; « la règle pour nous, de toute poétique, de toute observation, de toute étude et même de toute langue, étant que *tout ce qui est, doit être exprimé* »²⁶. Si le mépris de la réalité est légitime pour Barbey, parce qu'il témoigne d'une réelle sensibilité morale, il ne doit pas pour autant engendrer la fuite, mais donner l'envie de « produire un dégoût salubre »²⁷ : à des fins pragmatiques, la littérature aurevillienne s'accompagne d'une volonté de convertir.

Engendrant une noble pudeur ou une pudibonderie excessive, la race conditionne une vision du monde, et, de là, une écriture. On peut s'interroger sur ce conditionnement littéraire, proche du déterminisme, et se demander si les « écrivains de race » sont pour Barbey d'Aureville les seuls et uniques détenteurs de la moralité et du bon goût, du fait de leur naissance.

Race littéraire contre race nobiliaire

Décadence de la race

Il faut observer d'entrée de jeu que chez Barbey d'Aureville, tous les aristocrates ne sont pas aristocratiques, ce reniement témoignant d'ores et déjà d'une dérive symbolique. Si comme nous l'avons vu, la race se désolidarise parfois de certains écrivains pour mieux imprimer sa marque, elle peut aussi à l'inverse disparaître entièrement. C'est ainsi que, de passage à Sainte Colombe, l'écrivain destitue la marquise d'Héricy de ses attributs nobiliaires : « Vu la marquise d'H[éricy], une *inconsistent woman* ! – Nul débris de beauté, un œil flétri, un teint plaqué de blanc et de rouge, du bavardage sans esprit et des manières pleines de prétention. – Absence complète d'aristocratie, enfin ! »²⁸. Il ne suffit donc pas d'être marquise pour être aristocrate ; la noblesse ne se manifeste aucunement par quelque titre honorifique, mais par des qualités physiques et morales dont la marquise se voit totalement dépourvue : beauté, gaieté, spiritualité et simplicité.

De même, certains écrivains aristocrates font parfois preuve d'une médiocrité affligeante, contraire à leur présumée distinction. Le vicomte Alexis de Tocqueville, issu de la noblesse normande, se démarque ainsi par une absence totale d'originalité, tant dans ses opinions que dans son style :

²⁴ « Ce qu'il y a moralement et intellectuellement de magnifique dans le Catholicisme, c'est qu'il est large, compréhensif, immense ; c'est qu'il embrasse la Nature humaine toute entière et ses diverses sphères d'activité et que, par-dessus ce qu'il embrasse, il déploie encore la grande maxime : « Malheur à celui qui se scandalise ! », Barbey d'Aureville, « Préface » à *Une vieille maîtresse*, écrite en 1865, *Œuvres romanesques complètes*, éd. cit., t. I, p. 1305-1306.

²⁵ Barbey d'Aureville, « Préface » à *Une vieille maîtresse*, écrite en 1865, *op. cit.*, p. 1306.

²⁶ Barbey d'Aureville, « *Les Hommes de lettres*, par MM. Edmond et Jules de Goncourt », *Le Pays*, 28 mars 1860. *Œuvre critique*, éd. cit., t. I, 2004, p. 1143.

²⁷ Barbey d'Aureville, « *Renée Maupein* », *Le Constitutionnel*, 19 mai 1875, repris dans *ŒH*, XVIII, *Le Roman contemporain*, chapitre II, éd. cit., p. 51.

²⁸ Barbey d'Aureville, *Premier memorandum*, éd. cit., p. 775.

« Prenez et lisez-en une page au hasard, sans dire le nom de l'auteur, et je défie qu'on reconnaisse plus le style d'Alexis de Tocqueville que le style d'un autre ! Il a, dans le langage, de l'écriture américaine, qui ressemble à toutes les écritures, cet Américain ! »²⁹. Plus américain qu'aristocrate, le théoricien de la démocratie a donc hérité des qualités de celle-ci : conformisme dans l'écriture, goût pour les platitudes et les lieux communs... Son impersonnalité stylistique, dont Flaubert serait certainement jaloux, témoigne d'un personnage falot, répugnant à prendre parti et préférant s'en tenir à un mol entre-deux. Deux jugements de Barbey d'Aureville reviennent entre autres sur ce balancement constitutif de l'auteur de *L'Ancien régime et la Révolution*, l'un dans un article paru au *Pays*, l'autre dans une lettre à Trébutien : « Issu de famille aristocratique, mais n'allant pas assez loin dans ses opinions pour rompre avec les hommes de sa classe, et y allant cependant assez pour que les démocrates fussent reconnaissants, il avait tout le monde pour lui »³⁰; « Par sa famille, il a le faubourg Saint-Germain ; par son titre d'académicien, l'Institut et ses clients ; pour ses opinions, *Le Siècle* et la bourgeoisie »³¹. Dans ces deux portraits on observe des structures binaires ou ternaires, insistant sur le morcellement de la personnalité, ainsi qu'un jeu sur les modalités (« assez loin », « cependant assez ») exhibant les calculs cauteux de l'écrivain normand. En somme, Tocqueville ne peut être présenté d'un seul tenant, pour la simple et bonne raison qu'il est un personnage duel, proche du personnage de comédie : le principe d'atomisation qu'il a constatée au sein de la société américaine peut ainsi s'appliquer à lui-même, comme trait constitutif de sa personnalité, et de telles mœurs démocratiques dissolvent alors entièrement l'intégrité de sa race.

Ne se confondant pas avec les titres nobiliaires, cette dernière est alors assez indépendante pour pouvoir qualifier certains écrivains roturiers de talent. À cet égard, Barbey n'hésite pas à substituer au système des castes un système méritocratique, octroyant à quelques individus d'exception des attributs aristocratiques, et les affiliant à l'intérieur d'une race littéraire, valant alors dynastie.

Plus aristocrates que les aristocrates ?

Face à ces aristocrates déchus, certains écrivains roturiers paraissent montrer une plume beaucoup plus patricienne. Contrairement à Tocqueville le publiciste, « cet homme qui s'est donné la peine de n'être rien pour être tout »³², l'auteur des *Patriciennes de l'amour* (1870), Xavier Aubryet, plante « insoucieusement l'opinion publique, les goûts publics, les femmes qui deviennent de plus en plus des choses publiques, et il s'est plongé, d'un magnifique élan, dans l'innocence, la pureté, tous les azurs, tous les éthers, toutes les modesties, toutes les naïvetés des cœurs simples, toutes les célestes gaucheries, comme Léandre se jetait dans l'Hellespont pour aller retrouver sa pauvre Héro sur le rivage solitaire ! »³³.

²⁹ Barbey d'Aureville, « *Œuvres et Correspondances inédites d'Alexis de Tocqueville* », *Le Pays*, 22 janvier 1861 (EH, XIII, *Littérature épistolaire*, chap. XI). *Œuvre critique*, éd. cit., t. IV, 2009, p. 122.

³⁰ *Ibid.*, p. 116.

³¹ Barbey d'Aureville, Lettre à Trébutien, 2 août 1856, *Correspondance générale*, éd. cit., t. V, 1985, p. 179.

³² *Ibid.*

³³ Barbey d'Aureville, « *Les Patriciennes de l'Amour* de Xavier Aubryet », *Le Pays*, 21 mars 1870, (EH, XV, *Journalistes et polémistes, chroniqueurs et pamphlétaires*, chap. IX). *Œuvre critique*, éd. cit., t. IV, p. 647.

Xavier Aubryet est peut-être l'esprit le plus nativement distingué de ce siècle... Je ne connais pas d'aristocratie spirituelle plus accusée et plus délicate. Il a l'aristocratie pureté des hermines qu'il faudrait mettre dans son blason intellectuel. L'ardente recherche de la distinction en toutes choses, qui est le fond de sa nature, fut la cause de quelques défauts, qu'il n'a plus, quand il débuta dans les lettres. Il allait au marivaudage, à la *préciosité*, que sais-je, moi ? Beaux défauts, s'il y en avait de beaux ! car ce sont les défauts des esprits élevés, qui dédaignent les idées et les formes communes et qui, pour les éviter, se jettent un peu trop loin et manquent la simplicité... *Trop de zèle* ! dirait encore Talleyrand.³⁴

On remarque chez Xavier Aubryet certaines similitudes avec les « écrivains de race » : sa quête de la singularité l'amène à faire des écarts stylistiques périlleux qui le rapprochent en un sens du style artiste des Goncourt ; son « aristocratie spirituelle » fait de lui un « mécontent distingué », affichant d'une part son mépris pour « les plébéiennes de l'amour », célébrant d'autre part les dernières femmes qui savent aimer. Comparé à Alceste, le nouvelliste fait alors œuvre de moraliste : c'est « un dégoûté parce qu'il a du goût, un pessimiste d'optimisme impossible, qui trouve tout mauvais parce qu'il voudrait tout trouver bon »³⁵. Sans égard pour l'opinion publique, à rebours de la modernité, il devient donc un « patricien et presque grand seigneur, ma foi ! car il ne s'est pas inquiété de passer pour un original (la peur des pleutres !) dans une époque où tout le monde a les mêmes goûts et les mêmes idées que tout le monde »³⁶. « Patricien », « grand seigneur » : Barbey d'Aureville n'hésite pas à anoblir l'écrivain bourgeois, qui, en comparaison à Tocqueville, s'avère alors plus aristocrate que l'aristocrate.

Affaiblissement de la race nobiliaire, renouvellement de la race littéraire

Barbey d'Aureville consent donc à élever un écrivain de talent sur un talon rouge, pourvu que celui-ci présente des qualités aristocratiques. Sans qu'on puisse parler d'« écrivain de race » dans un sens absolu, il intronise l'écrivain dans une race littéraire, à la manière de Jean Richepin, l'auteur de *La Chanson des Gueux* (1876), qui est « d'une race et [qui] porte les signes de sa race »³⁷ : « Littérairement, c'est un Gaulois. Il a des parentés évidentes avec les grands Gaulois de notre littérature : Rabelais, Mathurin Régnier, tous ces *braveurs d'honnêteté* dans les mots, – La Fontaine lui-même, si on pouvait comparer quelqu'un à ce délicat de La Fontaine dans ce qui n'est pas délicat : la gauloiserie ! Mais si M. Richepin a des parentés naturelles avec ces Maîtres, noblesse oblige, et il est temps d'introduire dans la famille d'esprits dont il fait partie une individualité nouvelle »³⁸. La race ne se transmet plus par les liens du sang, mais par des affinités électives : les rapprochements intertextuels entrepris par Barbey tissent une pléiade d'artistes à travers les âges, montrant ainsi l'indifférence de chacun par rapport à son siècle. Les écrivains médiocres sont englués dans leur temps ; les grands le dominent. Si la race résiste *malgré tout* aux volontés de débauche de certains aristocrates, assurant ainsi leur survie, elle peut au contraire

³⁴ Barbey d'Aureville, « *Chez nous et chez nos voisins de Xavier Aubryet* », *Le Constitutionnel*, 31 décembre 1877, *op. cit.*, p. 651-652.

³⁵ *Ibid.*, p. 646.

³⁶ *Ibid.*, p. 647.

³⁷ Barbey d'Aureville, « *La Chanson des gueux*, par M. Jean Richepin (Librairie illustrée) », *Le Constitutionnel*, 19 septembre 1876 (*EH*, XI, chap. X, I-IV). *Œuvre critique*, éd. cit., t. III, 2007, p. 703.

³⁸ *Ibid.*

être renouvelée par quelques roturiers, capables d'introduire « une individualité nouvelle » au sein d'une famille littéraire ou d'en fonder une autre. La *nature* du poète prend alors le relais de la « naissance », les deux partageant la même étymologie. Ce à quoi les deux termes renvoient, c'est au fond à une authenticité inimitable, à une originalité indestructible, n'acceptant le joug d'aucune influence ; la *nature* confine alors au génie.

Prédestination non plus de la grâce, mais de la race³⁹, celle-ci influe chez certains auteurs aristocrates dans l'élaboration du goût et dans la constitution d'un sentiment moral, mais peut rapidement devenir une fatalité coercitive, prison dorée dans laquelle restent enfermés des artistes trop noblement dégoûtés de la réalité. D'un point de vue psychanalytique, on pourrait aisément voir dans cette résistance de la race la persistance du surmoi, qui est, au sens premier, l'image du parent interdicteur, prenant la forme d'un idéal. Objet d'idéalisation et d'identification, cet *imago* paternel réunit l'ensemble des valeurs morales, culturelles, esthétiques auxquelles se réfère le sujet et par rapport auxquelles il s'évalue lui-même. Sans aller jusqu'à parler d'aliénation, nous donnerons crédit, en dernier lieu, à l'expression « *Noblesse oblige* » : obligation surtout morale, où l'individu devient pour ainsi dire l'homme-lige du groupe social qu'il représente et de ses valeurs. Le terme d'« ob-ligation »⁴⁰ vient du verbe *ligare*, lequel signifie « attacher, assembler par des liens » ; ces liens, ce sont ceux qui enchaînent l'individu à une histoire familiale et à l'orgueil d'une maison.

Se pose alors la question de la « race » comme *valeur*, et surtout comme valeur *littéraire*. On le voit, cette valeur n'est pas absolue, puisqu'elle s'évalue par degrés (trop d'aristocratie tue le génie, trop peu l'anémie) ; elle reste néanmoins un discriminateur éthique et esthétique sous la plume de Barbey, qui n'hésite pas à qualifier ainsi – si besoin est – des auteurs roturiers dont il reconnaît le mérite. Il ne faudrait cependant pas y voir l'évincement de la race nobiliaire par la race littéraire : les deux recouvrent en réalité des enjeux différents. Alors que l'utilisation métaphorique de ce terme vient couronner des écrivains dont Barbey d'Aurevilly n'escomptait initialement rien, les préjugés nobiliaires restent forts chez celui qui se présentera comme un « pauvre grand seigneur »⁴¹ et qui attendra toujours d'un écrivain aristocrate qu'il ne déroge pas.

³⁹ Rappelons que le mot « race » vient du latin *ratio*, signifiant entre autres choses « cause », « raison ».

⁴⁰ *Obligō, as, are* : attacher à, contre. Attacher ensemble, fermer d'un lien. Au sens figuré : lier, engager, obliger.

⁴¹ Lettre à Trébutien du 24 novembre 1852, *Correspondance générale*, éd. cit, t. III, p. 161.

Caroline Crépiat (Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2)

Le sujet lyrique chez les poètes de la revue du *Chat Noir* ou la revendication d'une singularité paradoxale

La revue du *Chat Noir* (1882-1897), créée par Rodolphe Salis pour assurer la promotion de son cabaret artistique montmartrois, s'ancre dans l'esprit fin-de-siècle marqué par une volonté de faire de l'original à tout prix. Dans le cadre des Doctoriales, nous avons précédemment insisté non pas sur la valorisation de la singularité de la revue mais plutôt sur la revendication de cette singularité par les artistes du *Chat Noir* eux-mêmes, puisqu'ils la cultivent, la construisent, l'inventent, en multipliant les stratégies de singularisation (cristallisation/systématisation/mythification). Leur but commun est de prôner la revue du *Chat Noir* comme unique en son genre et, à ce moment précis où elle paraît, inaugurale.

Aujourd'hui, dans une perspective qui vient prolonger cette idée, nous allons nous intéresser à la revendication de leur singularité plus spécifiquement dans les poèmes parus dans la revue, et ce, de façon paradoxale, par le biais du sujet lyrique. Le lyrisme étant en effet en crise, il est alors plutôt commun pour les avant-gardes de le viser, de le mettre à mal, de subvertir ses codes – nous ne revenons pas sur les multiples assauts contre lui, mais n'oublions pas qu'en ces années 1880-1890, l'autorité du sujet lyrique est déjà lointaine et s'étiole peu à peu vers sa « disparition élocutoire »¹ –. En touchant directement au « principe structurel »² du genre lyrique, le sujet lyrique, les poètes du *Chat Noir* ne font donc que s'inclure dans un processus déjà en marche. Évidemment, ils remettent en question l'identité lyrique, c'est-à-dire l'expression individuelle comme condition préalable du concept de lyrisme, ainsi que toute expression d'un moi ou d'une intériorité, mais nous ne nous attarderons pas là-dessus aujourd'hui. Nous allons plutôt nous pencher sur ce qui peut bien faire qu'au *Chat Noir* le problème est pris à rebours, à rebrousse-poil pour rester dans le lexique félin, et que c'est bien de ce sujet lyrique, alors si décrié, que va paradoxalement émerger un dire singulier. Car c'est bien dans cet écart entre sujet lyrique et identité collective que se joue la notion de singularité. Comment se dire autre au sein d'une esthétique qui se revendique collectivement déjà comme autre, comme marginale, comme singulière ? Et pourquoi pas en faisant du sujet lyrique un enjeu de singularité poétique, tant de façon collective, ce que nous verrons dans une première partie, que de façon personnelle, ce que nous verrons dans une deuxième et troisième parties.

¹ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 1945, p. 366.

² Pour reprendre Käte Hamburger, *Logique des genres* (1977), trad. par Pierre Cadot, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 209.

La revendication d'une singularité de groupe : « nous »

Contrairement à la langue allemande, quand on parle de sujet lyrique, on n'évoque pas directement le sujet en tant que « je » (*lyrisches Ich*), ce qui nous permet d'ouvrir davantage cette notion. Au *Chat Noir*, on ne se cantonne pas au « je », dont le cadre est décidément trop étroit ; le sujet lyrique est couramment utilisé sous une forme plus singulière, mais en même temps plurielle : la première personne du pluriel.

En effet, il s'agit pour les poètes du *Chat Noir* d'ôter à ce sujet lyrique, considéré comme suspicieux, son centre de gravité habituel – nous pensons ici au sujet romantique qui, pour reprendre Georges Poulet, est « un être qui se découvre centre³ », ce centre reposant sur le dire d'une subjectivité, qui lève le voile sur un intime –. La subjectivité semble prendre ici une tout autre dimension. Si le sujet lyrique ne se dit plus à partir d'un « je », c'est aussi parce qu'il n'est pas individuel : au *Chat Noir*, la poésie est *pratiquée* et *vécue* collectivement. Les poètes du *Chat Noir* rompent avec « le mythe du démiurge solitaire [et lui] substituent une foisonnante et complexe aventure collective : une histoire de relations humaines, amicales, sentimentales, matérielles, esthétiques [...]. [Il s'agit d']artistes ou apprentis artistes cheminant la plupart du temps à deux, à trois, à dix...»⁴ Dire « je » dans ce contexte-là semble alors perdre tout sens. De fait, la voix du sujet lyrique semble se démultiplier, elle devient collective ; il s'agit toujours d'une première personne, mais d'une première personne du pluriel : *nous*, qui s'affirme violemment au moyen de nombreux impératifs, comme dans « *Vertige* » de Charles Cros :

Oh ! Soyons intenses !
Abusons des danses !
Abusons des lits
Et des seins polis !

Oh! les innocences
Et toutes leurs transes !
Leurs cruels oublis !
Froissons tous ces lys.

Nous aimons le crime
Nous trouvons la rime
Dont on meurt souvent.

Vivons d'œuvres folles !
Disons des paroles
Qu'emporte le vent.⁵

Faire déborder ainsi le « je » hors de son individualité, de sa personnalité, n'est pas nouveau : les poètes romantiques, notamment, ont largement utilisé ce procédé, donnant au *je* lyrique une dimension universelle, englobant l'un et le tout. Mais ici, c'est vraiment l'élasticité du « je » qui est mise à mal : le sujet lyrique ne se démultiplie pas vraiment, du moins il ne fait pas que cela. Le terme plus juste serait celui d'une dilatation : étiré, dilaté, il est remodelé et réadapté à leur image, c'est-à-dire à un groupe, à un

³ *Les Métamorphoses du Cercle*, Plon, 1961, p. 136.

⁴ Marc Partouche, *La Lignée oubliée - Bobèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*, Al Dante, 2004, p. 8.

⁵ *Le Chat Noir*, n° 123, 17 mai 1884.

cercle collectif. Dire « nous » semble aussi une façon de se déterminer non pas dans un rapport autocentré, mais dans une relation avec une collectivité, avec un groupe donné. D'où le recours à l'adjectif possessif « notre » qui exprime une collectivité tout en conservant le singulier, faisant d'un groupe non seulement une voix unique, mais aussi un corps unique. Comme dans la « Ballade des Assassins » de X. :

Guenipes aux regards malsains,
[...] Souffrez que notre main caresse
La gélatine de vos seins⁶

La dilatation de la première personne en « nous » se manifeste de différentes façons. Elle peut ainsi se faire le porte-parole du groupe ou provenir de différents *je* très ressemblants, équivalents, qui s'expriment en chœur. Cela apparaît dans « Montmartre ! » de Léon Durocher, pour souligner l'effet de chœur :

Butte sainte, à tes quatre vents
[...] nous mêlons notre chanson
Et [...] vibrent à l'unisson
Nos âmes...
Nous sommes les gais Montmartrois,
Gais d'être gueux, gais d'être rois
Du vague pays de Bohême,
Fiers de narguer le sens commun,
En prouvant que leur vie est un
Poème [...]⁷

Ce *nous* est spécifique du *Chat Noir* car il juxtapose au lyrisme le contexte du cabaret, dans lequel les chants et le rire sont collectifs et non pas individuels ; les limites entre *moi* et *tous* sont abolies. Selon Bakhtine, « le lyrisme procure une vision et une audition de soi-même, du dedans de soi-même, à travers le regard émotionnel et la *voix* émotionnelle de l'autre ; je m'entends en l'autre, avec les autres et pour les autres »⁸. L'image du chœur semble donc bien ancrée dans le lyrisme : le sujet se reconnaît dans un autre sujet qui, également, lui ressemble et n'est pas vraiment autre. De nombreux poèmes sont ainsi faits pour être chantés, leurs refrains sont faits pour être repris en chœur, faisant de toutes les voix une seule et même voix collective. Ainsi, le fameux refrain de la « Chanson des Hydropathes » de Charles Cros :

Hydropathes, chantons en chœur
La noble chanson des liqueurs !⁹

Et ce chœur résulte d'une communion de voix, au diapason les unes des autres :

Pour oublier la vie et ses
Leurres, les plumes que nous primes
Exerçons-les en des essais

⁶ *Le Chat Noir*, n° 19, 20 mai 1882. Nous soulignons.

⁷ *Le Chat Noir*, n° 418, 18 janvier 1890.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, préface de Tzvetan Todorov, trad. du russe par Alfred Aucouturier, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1984, p. 175, cité par Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », Dominique Rabaté éd., *Figures du sujet lyrique*, Presses Universitaires de France, 1996, p. 85.

⁹ *Le Chat Noir*, n° 77, 30 juin 1883. Parue dans la revue du *Chat Noir*, elle est aussi souvent chantée au cabaret.

Où s'entrelaceront nos rimes ;
[...]
Lyrique et funambule ami,
Accordons-nous : ut, sol, la, mi.¹⁰

Ce qui rassemble ces *je*, et fonde ce *nous* collectif, est cet esprit de communauté créé par un même idéal artistique, celui de l'avant-garde et du non-conformisme aux règles traditionnelles, par une même idéologie, la misogynie par exemple, par un même idéal social, celui de la bohème, de la marginalité, en somme par la recherche d'une singularité collective. Les locuteurs s'excluent volontairement de ce qui est admis majoritairement. Le *nous* lyrique progresse donc à contre-courant du *je* lyrique traditionnel.

En effet, le lyrisme suppose une tension vers un objet de désir, le *tu*. Cependant, le *nous* collectif des poètes du *Chat Noir* exprime une exclusivité, dans le sens où il est exclusif : il exclut plutôt qu'il n'inclut. Dire *nous* ne revient pas forcément à inclure tous les *je* possibles, mais plutôt à inclure les *je* appartenant au même groupe.

Ce qui est encore plus singulier, dans l'énonciation lyrique telle qu'elle apparaît dans la revue du *Chat Noir*, est que, symétriquement à la dilatation identitaire du sujet, advient celle de l'adresse lyrique : le *tu* traditionnel subit le même sort que le *je*. Mais il ne faut pas penser à un *vous* ; l'adresse se trouve en réalité associée au sujet lyrique, au *nous*, dans un dialogue spéculaire. En effet, l'altérité semble refusée : l'autre ne représente plus une altérité en soi, il fait partie d'un même groupe clairement délimité, autour d'un même *credo*. C'est-à-dire que l'énonciation lyrique se fait de « nous » vers « nous », autrement dit, entre « nous », entre soi.

Du lyrisme ex-centrique — c'est-à-dire déplacé à l'extérieur du centre social, géographique et intellectuel traditionnel, puis réadapté, recentré sur le centre, lui-même marginal, que les poètes du *Chat Noir* se créent — au lyrisme exclusif, il n'y a donc qu'un pas. C'est ainsi que le sujet lyrique traditionnel *je* est largement remplacé par un *nous* exclusif, ouvrant de ce fait de nouvelles perspectives à l'énonciation lyrique. Le *nous* devient à la fois le sujet lyrique et l'adresse d'un lyrisme collectif, cristallisé en un consensus fraternel entre poètes et artistes¹¹. En ce sens, est créé un espace lyrique singulier, propre aux artistes du *Chat Noir* et à leurs idéaux communs, rappelant en filigrane l'espace du cabaret, et dans lequel la séduction intellectuelle et artistique de l'autre est prédominante. Or, pour mener à bien cette *captatio benevolentiae* d'un public critique, il s'agit aussi de se défaire du groupe, de se singulariser au singulier¹².

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Comme le soulignent les très nombreuses dédicaces entre poètes du *Chat Noir*, les jeux de mots proches du *private joke*, les équivoques grivoises...

¹² Nous nous excusons de cette répétition, mais elle nous semble obligée.

Se singulariser poétiquement : « je »

Le sujet lyrique *je* serait alors utilisé par tel poète du *Chat Noir* dans un but bien différent d'une filiation poétique ou d'un enjeu parodique, il serait utilisé pour sa fonction de différenciation, de distinction, entre lui et les autres poètes du même groupe. Il s'agit avant tout de se singulariser au sein de cette collectivité. Cela ne signifie pas une singularité du poète en tant que poète Mage ou poète qui a été choisi par les Muses, c'est une singularité vis-à-vis du groupe. Un retour à la première personne du singulier, au *je* donc, qui fait que le poète se désolidarise du reste du groupe, mais un retour paradoxal qui fait dévier le rapport traditionnel du *je* lyrique au poète : une nouvelle strate s'ouvre.

Le sujet lyrique n'est alors plus pensé comme une personne, comme ce qu'on appelle communément le *je* personnel du poète, c'est-à-dire un « je » renvoyant à une subjectivité, à une intériorité, mais comme un outil au-delà du poème, ou en-deçà, servant à l'auteur lui-même à se distinguer au sein de sa poésie, par le biais même de son écriture. Se dédouble ici le *je* situé au niveau de l'énoncé et le *je* au niveau de l'énonciation. Le *je* se fait forme vide qui manifeste dans l'énoncé la présence de l'auteur, sans pour autant en manifester la moindre subjectivité ni même de dimension égologique ou autobiographique. Les poètes du *Chat Noir* prennent donc à contre-pied l'idée du « Je est un autre¹³ » rimbaldien qui fait que le moi n'est plus ni maître ni auteur de son discours, mais accepte qu'on le pense (« on me pense¹⁴ » dit Rimbaud). Ils retournent gaiement la formule car ici en disant « je », « je » m'affirme autre non pas dans ma subjectivité, mais d'un point-de-vue stratégiquement poétique : je suis à la fois ton frère, ton même et ton autre, je m'affirme en tant que poète essayant de s'extraire de la masse déjà écrémée des artistes marginaux du *Chat Noir*. Le but est de se défaire du groupe afin « d'être Quelqu'un »; plus précisément, comme le revendique en creux Émile Goudeau dans son poème ironisant sur le conformisme et l'uniformisation, « Fragment ou La Terre de Procuste¹⁵ », il s'agit « d'être Quelqu'un » en dehors du tout (« Hors du Système Planétaire ») et non pas « d'être Quelqu'un dans le Grand Tout ». Le mot d'ordre est donc clairement d'être singulier.

Le très long poème « Le Cœur au ventre » de Camille de Sainte-Croix présente ainsi le désir du poète de se distinguer d'un autre poète du *Chat Noir*, Raoul Ponchon, à qui est d'ailleurs dédié ce poème. Le « je » est revendiqué sous sa forme forte dans le *leitmotiv*, « Bois-la ! Moi, je la mange ! » qui retourne les jeux de mots de Ponchon autour de la boisson. Le « je » se marque, se re-marque, marque plusieurs fois, comme pour figurer les coups de dents, les bouchées arrachées au cadavre de la Muse :

Moi, c'est blanche de peau, musclée et sentant fort,
Avec de tendres os craquant sous la mâchoire ;
Après manger, bois-la !... Je la mange, après boire !¹⁶,

Enfin, non seulement, le « je » fait tout pour se distinguer de celui dont peut user Ponchon, mais il cite un troisième poète, inconnu, anonyme, dont il faut aussi se singulariser : « Tel t'aspire, – Ponchon te

¹³ Arthur Rimbaud, « Lettre à Paul Demeny, 13 mai 1871 », *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque La Pléiade, 2009, p. 340.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Le Chat Noir*, n° 89, 22 septembre 1883.

¹⁶ *Le Chat Noir*, n° 229, 29 mai 1886.

boit, – Moi, je te mange ! ». Dans ce poème, et cela est représentatif de l'esthétique *chatnoiresque*, le sujet lyrique *je* est présent, mais décentré immédiatement vers un autre centre : la bouche, sous toutes ses formes, ouvrant sur le ventre-centre – comme s'il y avait une stratification des centres, ouvrant toujours sur d'autres –. La bouche qui, jusqu'alors dans la tradition poétique, représentait la source de la voix poétique, se change en « lèvre fougueuse » se « tord[ant] laidement », violente : « Je brise, je mords, j'écorche, je bats./ [...] Je mâche, j'avale [...] »¹⁷. Le sujet lyrique se fait bouche dévorante. En revendiquant de cette façon un rapport spécifique à la voix, un rapport corporel, organique et violent, le poète s'affirme concrètement comme possesseur de sa voix propre, afin de faire entendre le grain de sa voix singulière.

Si le sujet lyrique *je* aide paradoxalement le poète à se différencier de ses pairs, on peut noter l'ajout de quelques chevilles, comme la négation « non », couramment utilisée en lien direct avec le sujet lyrique « je », qui exacerbe la dimension illocutoire de ces tentatives de différenciation, comme si elle s'opérait au moment où le poème se dit/s'écrit. Cela introduit les luttes souterraines entre poètes de la même revue. Le sujet lyrique éclaire en effet une lutte de pouvoir et de reconnaissance, sur fond de discorde poétique, dans laquelle le sujet lyrique n'est justement pas étranger. Nous pensons ici par exemple à la querelle entre Franc-Nohain et Marie Krysinska qui éclate dans les pages de la revue fin janvier 1892, à travers un échange de deux poèmes tranchants¹⁸. D'abord Franc-Nohain publie « La Romances des Romances » le 23 janvier, dans lequel est parodié, entre autres, le recours systématique à l'infinitif par Marie Krysinska, qui est jugé plat et simpliste :

Avoir des peines, des chaînes,
Et beaucoup de feux, de feux ;
Graver son nom sur les chênes,
Tresser des cheveux, cheveux...
Copier du Sully-Prudhomme
Sur des albums verts, très verts ;¹⁹

Cela revient à remettre en cause tant son originalité que sa singularité en tant que poète, puisqu'elle n'est capable, selon Franc-Nohain, que de copier les autres auteurs, et pourtant de ne pas écrire à proprement parler, mais de simplement « faire des vers ». Or, si Marie Krysinska recourt si volontiers à l'infinitif, évacuant de ce fait tout sujet lyrique de ses poèmes, mais cela est à nuancer, nous le verrons, c'est qu'elle recherche justement une écriture neutre, sans trace de sa féminité. En cela, elle se place en marge de l'écriture dite *chatnoiresque*. La singularité, dans ce groupe, est donc mal vue, surtout provenant d'une femme ; elle se doit d'être d'autant plus subtile. Et c'est ainsi qu'est sa réponse : un poème ironique où l'infinitif l'emporte²⁰, sans qu'il soit besoin de recourir au moindre sujet lyrique pour exprimer sa pensée. Ce refus du sujet lyrique est donc, paradoxalement, sujet de discorde.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Voir l'article de Seth Whidden, « "Nous les prendrons, nous les comprendrons" – Une mini-querelle au Chat Noir », *Histoires littéraires, Revue trimestrielle consacrée à la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, n° 8, vol. II, Tusson, Du Lérot éditeur, octobre-novembre-décembre 2001.

¹⁹ *Le Chat Noir*, n° 523, 23 janvier 1892.

²⁰ « Gynécée », *Le Chat Noir*, n° 524, 30 janvier 1892 :

Être la femme rasoir, rasoir,

Le sujet lyrique *chatnoiresque* présente une ambiguïté en tant qu'il incarne à la fois le groupisme et une volonté d'émancipation au singulier. Ce *je* est réinvesti, remodelé, au profit d'une quête de la singularité parmi la singularité. Il est l'écart de l'écart, à la fois mis à distance, vidé de l'essence d'un moi, et en même temps utilisé pour exprimer la singularité du poète.

Un redoublement d'excentricité : le sujet lyrique comme lieu de dépassement poétique

Finalement, utiliser le sujet lyrique pour refléter la part intime et singulière d'un style suggère un redoublement d'excentricité, alimentant ainsi la crise du sujet lyrique, mais surtout amenant un renouvellement inattendu de cette notion et nuancant l'esthétique prônée au *Chat Noir*. Car, le sujet lyrique semble bien l'écart par lequel les poètes repoussent les limites de leur propre poétique. Nous développerons ici l'exemple du sujet lyrique chez Marie Krysinska.

Si une dizaine de femmes ont publié des poèmes au *Chat Noir*, Marie Krysinska est la seule à publier régulièrement et en quantité. Comme nous le disions auparavant, l'une des spécificités de sa poétique est qu'elle est souvent non marquée : elle utilise en effet la troisième personne du pluriel ou bien des indéfinitions, « il est », « c'est » ; le féminin ne semble donc pas clairement revendiqué. Mais, ce qui nous intéresse davantage ici est qu'il est rare que le sujet lyrique intervienne, et, lorsque c'est le cas, la parole est donnée à une voix autre, celle d'un personnage, ou, ironiquement, à une *persona* explicitement masculine et misogyne²¹. Cela constitue une entorse à l'écriture féminine de cette époque, du moins telle que les hommes se l'imaginent : « Dire *moi* fait presque partie du caractère de la femme. Le *moi* jaillit à tout propos de son discours, non à titre d'auxiliaire, non pour la commodité du langage, mais avec ce cortège d'impressions personnelles et caractérisées qui signifient très exactement : *moi qui parle, moi et nulle autre.* »²²

Les rares poèmes dans lesquels Marie Krysinska recourt au sujet lyrique sont précisément le lieu de l'émergence d'un autre motif rare de sa poétique, et pourtant attendu de la poésie dite féminine : le jardin et les fleurs. Par ce double écart vis-à-vis de la poétique subversive qu'elle adopte généralement, elle ébauche un projet de décentrement du *je* lyrique.

Et bête, autant que possible, comme un sac
[...]Faire quelque choix idiot, idiot
Et s'y obstiner comme un veau [...]

²¹ « Chanson moderne », *Le Chat Noir*, n° 561, 15 octobre 1892 :

Qu'un autre prenne
Tes jolis yeux, petite mienne,
Et ta bouche amoureuse, si rouge aux blanches dents,
Je n'y vois pas d'inconvénient.

Et même au Cercle, je connais
Un qui te trouve un charme rare,
Je te le présenterai
Comme par hasard.

²² Charles Maurras, « Le Romantisme féminin », *L'Avenir de la science* [éd. or. Albert Fontemoing, 1905], Nouvelle librairie nationale, 1909, p. 237. D'ailleurs, le « je » émergent dans notre corpus n'est pas un *moi*, ce qui est très significatif car, comme l'observe Jean-Michel Maulpoix dans « La quatrième personne du singulier, esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », « "Je" est le pronom qui commence, "moi" l'objet qui a commencé. » (« Le Sujet lyrique en question », Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet, Yves Vadé éd., *Modernités*, n° 8, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p.150).

Le jardin donne la possibilité d'un constant renouvellement, d'une mobilité, notamment à travers le motif de la promenade. La promenade, en effet, initie un mouvement, propice à la liberté du *je* qui ne se fige pas et peut s'exprimer et se laisser aller à ses rêveries magiques. Le *je* semble en effet apparaître au moment de la promenade au jardin :

Et je revis le vieux jardin oublié,
Ingratement oublié, depuis les jours clairs et monotones – d'enfance.
Mais ce ne furent point les souvenirs de ce gris matin [...]
Que je retrouvais au fuyant des allées
De ce vieux jardin oublié.²³

Le sujet lyrique, au cœur de la poésie de Marie Krysinska, est d'autant plus ambigu que son émergence fait signe vers l'évanescence : si dans ce poème, l'oubli est différé par la distance entre le sens de la vision et le jardin, dans « Les Bijoux faux », l'oubli est personnifié par le *je*, et même ouvre sur sa propre disparition :

Et dans cette féerie de pacotille, au milieu des étoiles en doublé, et des lunes en papier
d'argent mon spleen inquiet s'endormait comme un enfant malade qu'on berce.
Et j'oubliais les roses vraies, les roses, filles des bleus matins, pour ces roses artificielles.
Et pour ces lunes en papier d'argent, j'oubliais la lune amie des rêveurs qui vont par les
soirs parfumés, accablés d'une incurable nostalgie.²⁴

L'expérience de la rêverie au jardin semble pulvériser le *je*, le diluer, puisqu'il se fond avec les choses et presque se perd en elles. Le sujet lyrique se fait à la fois l'emblème et le fantôme de sa propre construction : il ouvre de nouvelles perspectives au dire poétique de Marie Krysinska, puisqu'elle explore par son biais de nouveaux motifs, mais sa présence ouvre aussi sur la fuite de ce sujet. Le sujet lyrique se constitue donc bien comme écart en soi, paradoxal, qui vient ébranler tant le discours de la *doxa*, que l'expression poétique propre à tel poète.

Le fait de reprendre le *topos* du jardin et d'y intégrer le sujet lyrique revient pour Marie Krysinska à frapper là où ses détracteurs ne l'attendent pas (peut-être, plus : elle les a habitués à prendre des chemins de traverse), mais aussi parce qu'elle y est paradoxalement trop attendue, étant une femme. Marie Krysinska, quitte à s'engouffrer dans la réappropriation curieuse et simultanée de deux éléments qu'elle semble fuir, cherche donc son expression propre, singulière.

Si John E. Jackson affirme que « je est le mode par lequel un sujet peut s'affirmer linguistiquement »²⁵, après l'étude que nous venons de mener, nous pouvons nuancer et ajouter que : *je* est le mode par lequel un poète peut s'affirmer poétiquement dans toute sa singularité, en ouvrant de nouvelles strates et en faisant dévier le fonctionnement du sujet lyrique.

²³« Effet de soir », *Les Rythmes pittoresques*, Lemerre, 1890, p. 24.

²⁴ *Le Chat Noir*, n° 77, 30 juin 1883.

²⁵ John E. Jackson, *La question du moi – Un aspect de la modernité poétique européenne – T. S. Eliot, Paul Celan, Yves Bonnefoy*, Neuchâtel : A. la Baconnière, 1978, p. 13.

Par conséquent, l'émergence du *sujet lyrique* dans l'espace poétique de la revue du *Chat Noir* dit une volonté subtilement réaffirmée par les poètes de se montrer maîtres de leurs propres créations poétiques. Le poète se sert de ce médium incontournable du genre lyrique pour asseoir la maîtrise et la singularité de son œuvre, au nom d'une participation à l'avant-garde de l'œuvre collective que constitue la revue, mais aussi au sein même du groupe.

Lucie Lagardère (Paris Sorbonne Cité, Paris Diderot)

« Valeurs littéraires du singulier » : bilan et perspectives

De janvier à juin 2011, notre groupe de travail « Valeurs littéraires du singulier »¹ a abordé plusieurs thèmes autour de trois séances d'atelier : « groupes et singularité » en mars, « figures de la singularité » en avril et « singularités pathologiques » en juin. Certaines des interventions ont directement donné lieu à une publication en ligne consultable et téléchargeable sur le site des Doctoriales de la SERD². Les autres présentations ont été approfondies et c'est le fruit de ce travail qui a été en partie présenté lors de la journée d'études.

En guise de bilan à cette demi-journée, nous pouvons présenter une partie des conclusions émanant de l'analyse des résultats du travail effectué pendant l'année, enrichi par les toutes dernières communications que nous venons d'entendre. Nous identifions trois catégories principales qui sont autant de champs d'expressions et de définitions de la singularité : le style, la société, et le discours sur la valeur.

Avant de développer les conclusions partielles obtenues pour chacune de ces catégories, il importe de revenir à l'intitulé même de l'objet de recherche, « valeurs littéraires de la singularité », et d'en examiner les présupposés, les enjeux et les limites.

Réflexion générale sur la notion : enjeux, conceptualisations, limites

Valeurs de la littérature

Notre intitulé relève de la position théorique implicite selon laquelle la littérature fonctionnerait comme un dispositif éthique. Ce présupposé prend alors ses distances avec des pensées qui placent le littéraire sous le signe de la déconnexion de l'éthique et de l'esthétique. Rappelons que pour Milan Kundera, si la littérature n'est pas totalement dénuée de valeur, elle se définit cependant comme le territoire de la suspension du jugement moral³. Déconnectées du monde réel et des implications sociologiques, les représentations proposées par le roman ne vaudraient, pour Kundera, que comme des situations préétablies mettant en scène la question du sens et de l'existence de la condition humaine et non le monde, notre monde, le réel⁴. De ce fait, il y aurait une déconnexion morale et éthique entre la situation intratextuelle et notre propre réalité. Nous pensons au contraire que la littérature n'est pas complètement autotélique, que le moment théorique de l'art pour l'art est désormais derrière nous et que le littéraire est bien un *discours*. Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible*⁵ indique d'ailleurs bien

¹ Ce groupe de travail est composé de Marian Balastre, Muriel Bassou, Caroline Crépiat, Jessica Desclaux, Gheorghe Derbac, Filip Kekus, Lucie Lagardère, Émilie Pezard, Élise Sorel, Valérie Stiénon, Lola Stibler, Virginie Tellier.

² <http://doctoriales-serd.com/publications/interventions-du-groupe-valeurs-du.html>

³ Milan Kundera, *Les Testaments trahis*, Gallimard, 1993.

⁴ Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, 2005.

⁵ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

que les effets de réel fourni par le roman ont, par mouvement inverse, des effets sur notre monde réel. À la suite de Vincent Jouve⁶, nous estimons que, d'une part, la littérature répond à une logique référentielle et renvoie bel et bien à une extériorité du texte qui intervient dans le texte, d'autre part, la littérature est en elle-même une forme productrice de valeurs. La question de la valeur *en* littérature et *de* la littérature se pose donc aussi bien en termes de contenu que de dispositif formel. Enfin il nous est apparu difficile de penser et de trouver des valeurs qui n'existent que de façon purement littéraire, de manière strictement autonome par rapport à la société. En effet, nous-mêmes, lecteurs, chercheurs, critiques, ne pouvons appréhender et repérer les valeurs intratextuelles qu'en faisant implicitement référence à notre propre monde et à notre propre système de valeurs. Pour Richard Shusterman, la littérature – plus précisément la fiction – relève du domaine de la valeur, des valeurs, que nous construisons à la lecture des textes⁷. Pour lui, la littérature est donc une expérience, et une expérience sociale puisque nous adoptons des attitudes vis-à-vis des textes). Ce postulat est l'enjeu de recherches particulièrement actives depuis une vingtaine d'années dans le champ des théories du récit et du fictionnel (notamment en logique modale : les fictions produisent des mondes possibles offrant des modélisations d'expériences que nous pouvons ensuite relier au nôtre). Martha Nussbaum⁸, Liesbeth Korthals Altes⁹ montrent que la littérature produit des échelles de valeurs et contient un dispositif interne d'évaluation : par exemple, lors de l'héroïsation d'un personnage, ou encore lors de la transgression (à la lecture, on ne peut percevoir la transgression que si l'on a foi en l'existence d'un système moral implicite).

Jacopo Ortis, le personnage du roman de Foscolo, s'écrie à Milan, suite à l'entrevue avec le vieux Giuseppe Parini :

Ah s'io non mi sentissi oramai spento quel fuoco celeste che nel tempo della fresca mi gioventù spargeva raggi su tutte le cose che mi stavano intorno, mentre oggi vo brancolando in una vota oscurità ! s'io potessi avere un tetto ove dormire sicuro ; se non mi fosse conteso di rinselvarmi fra le ombre del mio romitorio ; se un amore disperato che la mia ragione combatte sempre, e che non può vincere mai – questo amore ch'io celo a me stesso, ma che riarde ogni giorno e che s'è fatto onnipotente, immortale – ahi ! la Natura ci ha dotato di questa passione che è indomabile in noi forse più dell'istinto fatale della vita – se io potessi insomma impetrare un anno solo di calma, il tuo povero amico vorrebbe sciogliere ancora un voto e poi morire. Io odo la mia patria che grida : – SCRIVI CIÒ CHE VEDESTI. MANDERÒ LA MIA VOCE DALLE ROVINE, E TI DETTERÒ LA MIA STORIA. PIANGERANNO I SECOLI SU LA MIA SOLITUDINE ; E LE GENTI SI AMMAESTRERANNO NELLE MIE DISAVVENTURE. IL TEMPO ABBATTE IL FORTE : E I DELITTI DI SANGUE SONO LAVATI NEL SANGUE. – E tu lo sai, Lorenzo, avrei coraggio di scrivere ; ma l'ingegno va morendo con le mie forze, e vedo che fra pochi mesi avrò fornito questo moi angoscioso pelegrinaggio.¹⁰

⁶ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, PUF, coll. Écriture, 2001.

⁷ Jean-Jacques Lecercle et Richard Shusterman, *L'Emprise des signes. Débat sur l'expérience littéraire*, Le Seuil, coll. Poétique, 2002. Du fait de son appartenance à un système de valeurs, la littérature, pour Richard Shusterman, ne relève pas du domaine du fait – elle diffère donc de la science et s'extrait du régime du vrai. Une recension de l'ouvrage est disponible en ligne : Jean-Baptiste Mathieu, « À quoi sert la littérature ? », *Fabula* [En ligne] <<http://www.fabula.org/revue/cr/284.php>>

⁸ Martha Nussbaum, *Poetic Justice : The Literary Imagination and Public Life*, Boston : Beacon Press, 1995.

⁹ Liesbeth Korthals Altes, *Le salut par la fiction? Sens, valeurs et narrativité dans Le roi des aulnes de Michel Tournier*, Amsterdam : Rodopi, 1992.

¹⁰ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Ioli, Torino : Einaudi, 2004, p.127.

Ah ! si seulement je ne sentais pas désormais éteint ce feu céleste qui au temps de ma fraîche jeunesse répandait ses rayons sur tout ce qui m'entourait, alors qu'aujourd'hui j'avance à tâtons dans le vide obscur ! si je pouvais avoir un toit où dormir en paix ; s'il ne m'était pas défendu de me terrer dans l'ombre de mon ermitage ; si un amour désespéré que ma raison

Depuis le cœur d'une Italie que se partagent à leur gré les troupes de Napoléon et celles de l'Autriche-Hongrie, Jacopo Ortis défend sa communauté politique et nationale, son projet républicain et patriotique. Telles sont ses valeurs. Mais celles-ci ne sont pas simplement thématiques, représentées par le biais du personnage, elles sont aussi construites par l'ensemble du dispositif textuel. En effet, l'intrigue est tendue vers le suicide final et c'est lui qui invite à une relecture de l'ensemble afin de donner tout son sens à l'intrigue romanesque et même amoureuse. Ce n'est qu'en envisageant la totalité de la structure narrative que le suicide peut être compris comme un geste politique et non comme le signe d'un désespoir sentimental qu'il semblait être au début. La mort symbolise ici la liberté, politique avant tout (« morremo ? ma frutterà dal nostro sangue il vendicatore. »¹¹) : la valeur est donc présente comme thème mais elle est aussi produite par l'écriture elle-même, par la forme du récit, par son style (on notera d'ailleurs les accents virgiliens et dantesques de ce passage : Virgile et Dante, deux pères littéraires autant que politiques de la patrie italique¹²).

La valeur existe donc comme dispositif général, théorique ou formel : elle intervient comme concept ou bien comme forme construite et elle implique dans ce cas un travail du langage, du texte, du discours analysable de façon poétique et rhétorique. Mais la valeur existe aussi sous la forme *des* valeurs, au pluriel, et, dans ce cas, elle se lit dans le contenu, dans les motifs représentés, les thèmes abordés, les caractères de tel ou tel personnage... C'est selon ces deux versants que nous avons étudié la valeur de la singularité. Venons-en maintenant à cette deuxième notion qui forme l'intitulé de notre travail et tâchons d'en définir les contours théoriques.

Singulier et singularité

Il importe d'abord de tenter une définition de la singularité par la négative, en la distinguant de notions qui lui sont proches, comme l'originalité et la posture.

La posture, à la fois physique et morale, est devenue depuis une dizaine d'années un lieu commun critique, d'ailleurs pertinemment relevé par Pierre Assouline dans son blog « La République

combat toujours et ne vaincra jamais – cet amour que je me voile à moi-même, mais qui brûle de nouveau chaque jour et qui s'est fait tout-puissant, immortel – hélas ! la Nature nous a doté de cette passion qui est peut-être plus indomptable en nous que l'instinct fatal de la vie – si je pouvais en somme espérer obtenir une seule année de calme, ton pauvre ami voudrait libérer encore un vœu et puis mourir. J'entends ma patrie qui crie : – ECRIS CE QUE TU AS VU. JE LANCERAI MA VOIX DEPUIS MES RUINES, ET JE TE DICTERAI MON HISTOIRE. LES SIECLES PLEURERONT SUR MA SOLITUDE ; ET LES GENS S'INSTRUIRONT DE MES MALHEURS. LE TEMPS ABAT LE FORT : ET LES CRIMES DE SANG SONT LAVES DANS LE SANG. – Et toi tu le sais, Lorenzo, que j'aurais le courage d'écrire ; mais mon génie est en train de mourir avec mes forces, et je vois que dans peu de mois, j'aurai accompli mon angoissant pèlerinage. [notre traduction]

¹¹ *Ibid.* p. 124. « mourrons-nous ? mais c'est de notre sang que jaillira le vengeur ! » [notre traduction].

¹² « Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor, | qui face Dardaniis ferroque sequere colonos, | nunc, olim, quocumque dabunt se tempore uires. | Litora litoribus contraria, fluctibus undas | imprecor, arma armis ; pugnent ipsique nepotesque. » Virgile, *Énéide* IV, 625-629 [En ligne] <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/>> trad. Marie-Cécile Deproost « Lève-toi, inconnu né de mes os, mon vengeur | par le feu, par le fer, poursuis les colons dardaniens, | maintenant, plus tard, à tout moment, quand s'y prêteront nos forces. | Rivages contre rivages, flots contre flots, armes contre armes, | c'est ma malédiction : qu'ils se fassent la guerre, eux et leurs descendants. »

Virgile dans le même texte parle de l'Italie au chant I (voir aussi IV, 345-347), nation que Dante fonde linguistiquement six siècles avant le Risorgimento. De plus, Béatrice exhorte Dante à écrire sur ce qu'il a vu : « Però in pro del mondo che mal vive, | al carro tieni or li occhi, e quel che vedi, | ritornato di là, fa che tu scrivi. » Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Pg XXXII 103-105 [En ligne] <http://it.wikisource.org/wiki/Divina_commedia> « Mais en faveur du monde [terrestre] qui vit mal, | veille bien maintenant à ton char [symbole de l'institution à protéger, ici l'Église], et, ce que tu as vu ici, | une fois retourné là-bas [sur terre], fais en sorte de l'écrire. » [notre traduction].

des livres » en date du 21 août 2011, cherchant à décrire une façon de se mettre en scène dans le champ littéraire¹³. Jérôme Meizoz fait preuve de plus de finesse d'analyse dans son approche de la notion et la définit comme une « manière singulière d'occuper une "position" dans le champ littéraire »¹⁴. Ce qui nous interpelle ici est que le même Jérôme Meizoz intitule un autre de ses essais, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*¹⁵. Est-ce à dire que posture et singularité seraient synonymes ? Et du même coup, l'affichage de sa singularité par l'auteur littéraire serait-elle à lire comme une posture, toujours soupçonnée de forgerie inauthentique, de manque de spontanéité insincère ? Pire encore : et si toute la mise en scène posturale ostentatoire visait à tenter de masquer la piètre qualité de l'œuvre elle-même (qu'on pense aux réactions controversées à l'égard des œuvres des poètes du Chat Noir, de quelques écrivains frénétiques, ou, encore aujourd'hui, de Michel Houellebecq) ? C'est une façon d'interroger singularité et valeur : en littérature, si la singularité est reçue comme une posture, se faire singulier n'est pas forcément un gage de reconnaissance et de bonne évaluation.

Enfin l'originalité. Cette notion est plus aisée à neutraliser : en effet, on peut être original sans être singulier ni chercher à l'être. C'est d'ailleurs la règle de toute nouveauté littéraire et c'est celle, souvent, qui assure le plus de succès. Hugo, inventeur du drame romantique, a proposé du nouveau mais a rapidement fait école. On ne le range pas dans les cabinets de curiosités singulières de l'histoire littéraire. L'originalité littéraire est en cela bien plus proche d'une certaine théorie de l'écart stylistique héritée de Mallarmé¹⁶ : le littéraire relève d'une langue poétique, différente de la langue économique et commune, en cela elle se singularise, se conçoit comme à l'écart de la langue quotidienne du marché, se veut originale mais elle ne relève pas automatiquement de la singularité.

Celle-ci se définit donc par ce qui est d'un caractère singulier, non pas au sens de différent, mais au sens de curieux, bizarre, étonnant et, par conséquent, de peu commun. La singularité s'approchera alors de l'unicité, de l'hapax, quoique tout un pan de notre travail a été consacré au paradoxe des singularités de groupe¹⁷.

¹³ « Impossible d'y échapper en cette veille de rentrée littéraire ! Qu'ils le veuillent ou non, les écrivains adoptent tous une posture ; au besoin, on les y aide, le « on » en question regroupant une improbable mais efficace conjuration au sein de laquelle l'éditeur, l'attachée de presse, le publicitaire coudoient le journaliste, le critique, le libraire ; quant à ceux qui récusent par avance toute posture, qu'ils n'espèrent pas ainsi se soustraire à son emprise : ce rejet radical est considéré comme la plus stratégique des postures. On n'en sort pas. [...] une mise en scène de l'auteur par lui-même et par d'autres, gouvernée par une dramaturgie lui permettant de se positionner. Seul ou collectivement : romantiques, surréalistes, [...] » Pierre Assouline, « La posture est-elle un concept littéraire d'avenir ? », 21/08/2011 <passouline.blog.lemonde.fr/2011/08/21/la-posture-est-elle-un-concept-litteraire-davenir/#xtor=RSS-32280322>

¹⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18 ; voir aussi Jérôme Meizoz, « "Postures" d'auteur et poétique », *Vox Poetica* [En ligne] 2004 <<http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html>>

¹⁵ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève : Slatkine, 2011.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, *Le Mystère dans les lettres, Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, vol. II.

¹⁷ Nous renvoyons au beau texte de Giorgio Agamben, « La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque ». Quoiqu'éloignées de notre champ d'études, ces réflexions nous importent car elles tiennent la gageure de penser la communauté du quelconque singulier comme avenir et devenir politique impossible à appréhender par l'État. Ce texte d'Agamben nous fait penser à la définition mathématique de la singularité : point d'indéfinition d'un objet due à l'infinité d'une de ses variables. La singularité est alors ce qui est le plus infini et le moins appréhendable d'un objet : sa description n'est plus possible, mais elle reste pensable. Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, trad. Marilène Raiola, Seuil, 1990, également disponible dans la revue *Multitudes*, trad. Marilène Raiola [en ligne] [Mise en ligne mai 1990].

Pour revenir justement sur les conclusions de notre groupe de travail, nous allons maintenant tenter des recoupements selon les trois catégories annoncées plus haut : le style, la société, le concept.

La singularité stylistique, sociétale et philosophique

La singularité se révèle dans plusieurs champs, interne ou externe à l'œuvre et dans plusieurs domaines, relevant soit du langage, soit de l'agir, soit encore de la pensée.

Valeur stylistique

Dans le style, de manière interne à l'œuvre, la singularité prend des traits stylistiques identifiables, et il devient alors possible de la définir selon des critères textuels.

Nous nous étions nous-même appuyée sur des œuvres littéraires d'Ugo Foscolo et de Friedrich Schlegel pour tenter d'identifier les traits stylistiques qui relèvent de la fantaisie, manifestation possible d'une singularité du style. Schlegel construit un roman génériquement chaotique et fragmenté relevant de la forme du *Witz*, Foscolo adopte un style avec une syntaxe fragmentée, une tonalité changeante, l'accumulation de termes hyperboliques, une ponctuation forte. Ces éléments fonctionnent comme des marqueurs de singularité formelle dans des textes mettant en scène des personnages qui revendiquent leur différence et leur unicité.

Élise Sorel a étudié le style aristocratique de Barbey d'Aureville tel qu'il apparaît dans ses œuvres : ironie, métaphore, syllepse, litote, dérivation deviennent alors autant de marques stylistiques d'une classe sociale, singularisée et valorisée par son langage autant que par ses manières comportementales.

Lola Kheyar Stibler a décliné les caractéristiques stylistiques du « nervosisme » dans *Chérie* d'Edmond de Goncourt : répétitions excessives, redondances, syntaxe syncopée par des phrases clivées et pseudo-clivées, descriptions extrêmement minutieuses côtoyant des références vagues, autant d'astuces stylistiques et textuelles pour rendre compte de la psyché troublée de l'hypersensible. Il faut bien noter ici que l'être singulier n'est pas le narrateur ou l'auteur, Edmond de Goncourt, mais le personnage. Et *Chérie* demeure à l'écart, reste considérée comme en-dehors de la société « normale ».

Mais, en plus de ces traits stylistiques spécifiques, nous avons interrogé la valeur d'une esthétique ou d'une poétique du singulier ce qui nous a permis de souligner des contrastes évaluatifs : ainsi la critique anti-romantique évalue négativement les traits que nous venons de rappeler alors que pour les auteurs c'est justement ce qui donne de la valeur à l'œuvre. Ce type de singularité, *principalement* stylistique¹⁸ semble assumer la coupure d'avec le reste de la société, d'avec le commun ou l'ordinaire. C'est de cet ostracisme que se nourrit la valeur de la singularité.

¹⁸ Disant cela, nous ne prétendons évidemment pas postuler que les autres types de singularité ne travaillent pas le langage, le style, la forme du discours. Nous souhaitons simplement dire que, en ce qui concerne la singularité et ses valeurs, certains écrivains semble s'occuper *plutôt* du style et d'autres *plutôt* des formes de sociabilité littéraire. Ce n'est donc qu'une question de degré.

Il est donc en partie possible de dégager des critères textuels de singularité.

Valeur sociale

Dans la société, de manière externe à l'œuvre, la singularité accompagne la circulation sociale de l'œuvre (dans la presse, dans le milieu éditorial, dans les cercles littéraires, dans sa réception critique) ainsi que l'attitude de l'auteur, sa définition est alors actantielle.

Valérie Stiénon a étudié le cas particulier des *Physiologies*, genre qui se singularise dans le champ littéraire de l'époque par la volonté qu'ont les écrivains de jouer avec les codes légitimant l'entreprise littéraire : leur oubli par l'histoire littéraire, la très grande spécificité du genre qui, cependant, propose une grande diversité d'exécution, la publication dans des petites revues sont autant de caractéristiques des *Physiologies* qui tendent à en faire un genre très particulier. Tellement singulier que Walter Benjamin refuse de les compter dans la littérature, la vraie, celle qui travaille la forme (il les englobe, avec Balzac d'ailleurs, dans la littérature panoramique¹⁹). Et surtout les *Physiologies* ne feront pas école : cela dure dix, quinze ans, puis plus rien. Cependant il n'est pas sûr que la singularisation soit la finalité de ces textes. Leurs auteurs cherchent à se singulariser, certes, mais ensemble et sans cesser d'être en quête de reconnaissance littéraire et sociale. Caroline Crépiat a d'ailleurs présenté un mouvement similaire dans un autre contexte, celui des artistes du Chat Noir, regroupés autour de leur revue, multipliant les provocations sociales et les formes littéraires et artistiques d'avant-garde, tout en cherchant, dès que possible, à se faire une place dans le milieu littéraire. Dès le talent reconnu et la notoriété acquise, nombreux sont les écrivains, si singuliers et si contestataires, qui se conforment aux codes de la société littéraire ; les autres continuant, en groupe, à vouloir se singulariser. Les *Physiologies* et les poètes du Chat Noir ont, de plus, permis de mettre en évidence un aspect essentiel de leur production fantaisiste : la blague et l'humour, souvent potache, parfois grossier.

De nombreuses autres interventions ont par ailleurs abordé le paradoxe de la singularité en groupe, que celle-ci soit sociale (c'est le cas de la singularité de caste des aristocrates dont ont parlé Elise Sorel et Gheorghe Derbac) ou qu'elle prenne place dans un mouvement, une école ou une sociabilité littéraires. Muriel Bassou a par exemple abordé la question de l'égotisme, en soulignant que l'égotisme stendhalien n'était définitivement pas à prendre comme synonyme d'égoïsme, dans le sens où sa pratique poétique et éthique de manipulations langagières n'avait pas lieu en solitaire, mais bien au sein d'un groupe d'amis, en partage, en circulation. La valeur se construit donc à plusieurs et dans ce cas, la singularité se pense plutôt dans le rapport au groupe et travaille à son insertion dans la société. C'est d'ailleurs parfois ce qu'on lui reproche. Ainsi, Émilie Pezard a confronté la critique du frénétisme qui considère les œuvres comme le reflet d'écrivains malades à celle qui fait de ces œuvres des exemples d'affectation cynique à visée mercantile par des auteurs par ailleurs sains d'esprit. Dans le premier cas, les œuvres sont mal critiquées du fait de la pathologie supposée de leurs auteurs (mais ceux-ci peuvent être excusés) ; dans le second cas, c'est pire, l'attitude de tromperie des écrivains, le masque de

¹⁹ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste, Éditions du Cerf, 1989.

frénétique qu'ils choisissent de prendre condamnent leurs œuvres et les font apparaître comme moralement blâmables.

Lorsque la singularité se vit avant tout en groupe, il pourrait alors s'agir en fait d'une stratégie de reconnaissance ou de publicité. On se rapprocherait alors de la posture que nous évoquions plus haut, mais il faudrait prendre soin de ne pas suivre la critique anti-romantique ou anti-frénétique ; nous tâcherons donc de déconnecter la recherche de la reconnaissance par la singularisation et le manque de qualité littéraire ou d'éthique.

Valeur conceptuelle

Enfin, en tant que valeur philosophique et ontologique, la singularité dessine une position théorique possiblement et paradoxalement universalisable, sa définition est alors conceptuelle.

Jessica Desclaux a étudié la récupération et l'infléchissement de l'égotisme stendhalien par Barrès : ce dernier en fait une qualité ontologique (et non plus esthétique) – la base de sa personnalité conduisant au *Culte du moi*. L'individu singulier devient la valeur universelle. C'est le mouvement inverse qu'a souligné Gheorghe Derbac en montrant comment chez Sand la singularité aristocratique était dévalorisée, voire gommée, au profit d'une noblesse de cœur, d'un égalitarisme social et, partant, langagier. Est alors souligné un glissement de la valeur de l'aristocratie au populaire (par opposition à Barbey) et de l'universel singulier à l'universel collectif et démocratique (à l'inverse de Barrès).

Virginie Tellier avec *La Sylphide* de Vladimir Odoïevski et Marian Balastre dans *Louis Lambert* de Balzac ont étudié la valeur ontologique portée par des êtres singuliers. Les marques textuelles (ellipse, polyphonie, brouillage de la syntaxe) construisent un style du fou, qui est aussi génie visionnaire mystique. L'accès à la vérité absolue semble conditionné par l'exacerbation de cette singularité pathologique. Quant à Louis Lambert, il se singularise par sa quête radicale qui le marginalise et l'empêche de communiquer avec le reste de la communauté humaine et sociale. Pourtant, cette quête d'absolu est une aspiration à l'universel, à la communion totale avec l'autre, à la dissolution de l'individu singulier au profit d'une forme d'ontologie totale, à rebours de toute recherche de singularité individuelle. À partir de l'étude d'un corpus d'auteurs romantiques anglais, allemands et italien, nous-mêmes avons également proposé de penser la notion de singularité et de fantaisie comme une valeur philosophique et ontologique en soi qui vise à dépasser l'individu ou l'œuvre particuliers. Cette valeur se définirait comme un esprit démocratique, de partage absolu et d'accord de toutes les tensions entre elles : c'est cette théorie des correspondances du romantisme allemand qui inspire aussi Platonovitch et Lambert.

Selon les interventions, on a pu se rendre compte que la singularité couvrait tout un spectre de valeurs, celles-ci n'étant pas toujours connotées de façon positive. Ainsi, si l'on a souvent pu dégager une valeur de la singularité, la teneur même de cette valeur mérite d'être interrogée. Par exemple, nous avons souligné la distinction opérée par certains écrivains romantiques (comme S.T. Coleridge, F. Schlegel) entre une bonne et une mauvaise fantaisies, entre un bon et un mauvais *usages* de la fantaisie. Mais, de manière générale, les auteurs que nous avons étudiés n'introduisaient pas de distance critique

entre leur propre conviction théorique ou éthique et la voix de leurs personnages défendant la fantaisie comme valeur singulière et libertaire. On pouvait par exemple recouvrir la voix d'U. Foscolo par celle de Jacopo Ortis²⁰, celle de F. Schlegel par Julius²¹ et d'ailleurs nombreux sont les critiques qui ont examiné l'aspect autobiographique des deux romans. Il en est autrement des rapports qui lient V. Odoïevski à Mikhaïl Platonovitch²² ou H. de Balzac à Louis Lambert²³ – même si ce dernier présente aussi des aspects autobiographiques. Ortis, Platonovitch et Lambert sont tous des êtres à l'écart de la société, qui tirent leur propre valeur de la singularisation qu'ils choisissent ou subissent. Mais les deux derniers, proches de la folie, un brin mystiques, présentent un système de valeurs plus contradictoire et surtout, l'étude du système énonciatif révèle de possibles prises de distance du narrateur vis-à-vis du personnage. Par ailleurs, dans le cas de l'égotisme barrésien conduisant au Culte du moi, la question de la valeur – notamment politique – de cette forme de singularisation poussée à l'extrême est à interroger de près. Les cas d'extrême singularité risquent de déprécier ce qui avait été érigé en valeur. Enfin, la confrontation des présentations d'Elise Sorel et de Gheorghe Derbac permet de mettre en évidence la façon dont un même motif, l'aristocratie, peut être valorisé ou dévalorisé selon l'idéologie de l'auteur (en l'occurrence Barbey d'Aurevilly et George Sand). L'évaluation de la singularité fluctue donc du positif au négatif et la valeur de la singularité n'est pas un critère éthique, ontologique ou même esthétique stable.

²⁰ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, G. Ioli (a cura di), Torino : Einaudi, 1995.

²¹ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, trad. J.-J. Anstett, Aubier-Flammarion, coll. Bilingue, 1971.

²² Vladimir Fiodorovitch Odoïevski, *La Sylphide, Bienheureux les fous*, trad. V. Tellier, J. Corti, 2011.

²³ Honoré de Balzac, *Louis Lambert, La comédie humaine*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1996, vol XI.

La poésie ouvrière au XIXe en France

Grâce à George Sand et d'autres « littéraires », l'expérience ouvrière trouve enfin, avec des poètes tels qu'Agricol Perdiguier le menuisier d'Avignon ou Charles Poncy le maçon de Toulouse, sa voix dans la littérature, alors qu'auparavant elle en constituait plutôt un simple objet. Nous analyserons de ce point de vue quelques thèmes évoqués, ainsi que la forme (lexique, versification) et le genre (poèmes, chansons) utilisés. En outre, nous verrons si la poésie ouvrière élargit la notion de la littérature ou si les poètes ouvriers adoptent le langage « littéraire » pour s'exprimer.

Nous proposons une lecture de deux poètes ouvriers, Charles Poncy et Agricol Perdiguier, car ils étaient soutenus par George Sand, dont l'œuvre est l'objet de notre sujet de thèse. Nous démontrons que la poésie, comme toute forme d'expression littéraire, repose non seulement sur l'imagination du poète et de son contexte linguistique, mais aussi que son imaginaire et son langage reposent sur son vécu et le contexte social et historique de son époque. Avec l'entrée dans la littérature au XIX^e siècle de l'écrivain ouvrier, le champ littéraire s'élargit et le genre se transforme, d'où l'intérêt de la comparaison avec Victor Hugo, qui s'inscrit dans une tradition déjà établie.

Nous verrons comment la voix ouvrière participe à et perturbe la vie politique du XIX^e ; les poèmes écrits dans les années 1840 sont surtout issus d'un contexte politique bien différent de ce qu'on lit à partir du Second Empire. Il en va de même pour la totalité de la littérature du XIX^e. Nous ne pourrions bien sûr pas faire cette comparaison des deux périodes dans la limite de cette communication ; nous nous limiterons donc à une présentation brève de ces deux poètes, d'une présentation d'extraits de leurs poèmes, et d'une comparaison des extraits de Perdiguier et de Poncy avec un poème de Victor Hugo. Dans un premier temps, nous verrons le contexte littéraire, social, et historique de ce que l'on appelle la « poésie ouvrière ». Dans un second temps, nous passerons au « plaisir du texte ».

Il nous faut commencer par une observation historiographique de la littérature, puis nous attacher à sa transformation au cours du XIX^e siècle, plus précisément dans le domaine de la poésie. Au début du XIX^e siècle, la poésie est toujours imprégnée de la conception aristocratique de la littérature, ce « langage des dieux » qui s'exprime en vers et qui représente la beauté des belles-lettres¹. La poésie, comme le dit George Sand dans son article intitulé « La Poésie populaire », qu'elle publia en novembre 1841 dans le premier numéro de *La Revue indépendante*, sous le pseudonyme de Gustave Bonnin : « les poètes du XVI^e et du commencement du XVII^e étaient presque tous sortis de la noblesse [...]. Plus tard, les poètes sortirent de la bourgeoisie. »² Il faut se rappeler ici que *La Revue indépendante* fut fondée par

¹ Françoise Mélonio, Bertrand Marchal et Jacques Noiray, Ch. III, « La Poésie » in *La Littérature française*, Jean-Yves Tadié (dir.), t. 2, Gallimard, 2007, coll. Folio essais, p. 372-373.

² George Sand, « La Poésie populaire » in *Questions d'art et de littérature* (1878), Des femmes, 1991, p. 114-115.

George Sand, Pierre Leroux, philosophe qui fut lui-même maçon, et Louis Viardot, afin de donner une voix à cette littérature émergente, mais également afin de véhiculer les idées de ce socialisme prôné par Leroux. Nous ferons ici mention de l'œuvre de Pierre Leroux, *De l'humanité* (1840), où celui-ci célèbre l'humanité, la sacralise, et encore ses trois discours intitulés « Aux philosophes », « Aux politiques », « Aux artistes », publiés dans *La Revue indépendante* (1841). Le socialisme prôné par Pierre Leroux fut adopté par Sand et développé à travers le fil narratif et les personnages de ses romans. Par ailleurs, c'est dans *La Revue indépendante* qu'elle publie *Consuelo* (1842), roman « romanesque » où elle s'interroge sur le rôle de l'artiste et met en avant la vie simple, et selon elle, plus « authentique » et « pure », de la bohémienne Consuelo, héroïne éponyme du roman, qui rejette la vie aristocratique ainsi que ses mœurs superficielles. Dans son œuvre entière, Sand privilégie l'artiste « artisan », la vie bohémienne et même ambulante qui se rapproche du peuple, en l'occurrence le « paysan », surtout au début du XIX^e siècle, puis l'« ouvrier », à partir du milieu du siècle.

Selon Jean Courrier, dans sa « Présentation » du roman *La Ville noire* (1860), il y eut un essor d'œuvres poétiques populaires autour de 1840. Et effectivement, George Sand, dans sa « Préface » au recueil de Charles Poncey, *Le Chantier*, publié en 1844, parle de l'impact de l'instruction sur les classes populaires à la suite de la Révolution de 1789³. Sand cite Béranger, qu'elle qualifie de « grand chansonnier de la France révolutionnaire », parmi les influences sur les poètes populaires tels que Poncey. Elle fait également mention du « génie spécial » dont les professions manuelles sont « le point de départ » et rappelle au lecteur le rapprochement qui existait autrefois entre les mots « artiste » et « artisan »⁴.

Sand voulait que les poètes restent « authentiques », qu'ils transforment en vers leur expérience plutôt que d'essayer d'imiter les poètes bourgeois. Elle écrit à Poncey : « Je vous demande pour mon compte de faire souvent des vers sur votre métier, ce sont les plus originaux de votre plume »⁵. Béranger lui-même donne ces conseils à Poncey dans une lettre citée par Sand dans la « Préface » mentionnée ci-dessus : « [J]e les engage à rester fidèles à leurs outils. »⁶ On peut ici rapprocher l'outil de l'écrivain – la plume – de l'outil de l'ouvrier – le marteau. Pour Sand et Béranger, il n'est pas question d'abandonner l'un pour l'autre : les deux doivent se compléter. Rappelons-nous ici, à ce point de notre réflexion, les termes « technè » et « mimèsis » : en maniant, pour ainsi dire, le marteau d'une main et la plume de l'autre, le savoir technique du marteau transformé par la plume en savoir littéraire fusionne corps et corpus dans le personnage du poète ouvrier.

Puisque Sand s'interrogeait sur le rôle de l'artiste tout au long de son œuvre et considérait que l'ouvrier représentait l'avenir du peuple et même son salut, le fait qu'elle s'intéressât aux écrivains issus des classes populaires n'est pas surprenant. Il faut souligner ici que Sand revendiquait avec fierté son héritage populaire, et se considérait comme une fille du peuple : sa mère, fille d'un oiseleur qui travaillait

³ George Sand, « Préface de l'édition publiée en 1844 » in *Poésies de Charles Poncey*, Au bureau de la Société de l'industrie fraternelle, 1846, p. 192.

⁴ *Ibid.*, p. 192.

⁵ George Sand, Lettre 2560, à Charles Poncey, Paris, 21 janvier 1843, *Correspondance*, VI, Georges Lubin, Garnier, 1969, p. 19.

⁶ George Sand, « Préface », *op. cit.*, p. 205.

à Pigalle, avait des origines très modestes. Nous sommes loin, pour elle, de son héritage aristocratique du côté de son père : elle était une descendante d'un des rois de Pologne. Le rapprochement du « populaire » (que ce soit paysan ou ouvrier) et de « l'authentique », de l'artiste et de l'artisan, est donc très présent dans son œuvre.

C'est dans la « Préface » de son roman *Le Compagnon du Tour de France* (1840) que George Sand écrit : « Il y aurait toute une littérature nouvelle à créer avec les véritables mœurs populaires, si peu connues des autres classes. »⁷ Il est utile de se rappeler que *Le Compagnon* fut le premier roman consacré au monde du travail et fut publié quarante-cinq ans avant *Germinal* (1885) de Zola. Effectivement, dans sa « Préface » au livre de Charles Poncy, Sand qualifie cette émergence d'écrits prolétaires « d'événement littéraire » dans lequel elle voit la possibilité même de révolution politique, ou au moins de révolution sociale⁸. Sand y fait un commentaire sur l'inefficacité de la Constitution en ce qui concerne le pouvoir politique que détient la classe bourgeoise et de son incapacité à représenter ses propres intérêts, encore moins ceux du peuple⁹.

Que nous soyons dans la période de la Seconde Restauration et que l'on s'approche de la Révolution de 1848 est, à mon avis, significatif. Nous sommes dans la période qui suit l'échec de la Révolution de 1830. Michèle Riot-Sarcey, dans son ouvrage *Le Réel de l'utopie : Essai sur le politique au XIX^e siècle*, distingue le récit historique linéaire (« le *continuum* d'une histoire reconstituée »¹⁰) de l'événement, ce « ressort important » qui provoque la rupture (« discontinuités »)¹¹. En effet, le conflit entre le monde réel et l'espoir d'une vie meilleure est à la fois récit et événement où l'utopie pourrait se réaliser. Dans une lettre à Charles Poncy, Sand écrit « [c]e n'est point une utopie, l'avenir du monde, l'idéal de l'égalité future est là et non ailleurs. »¹² Sand voulait voir la concrétisation des promesses de la Révolution de 1789 mais aussi de celle de 1830, malgré l'échec de cette dernière. En véhiculant sa vision d'un monde meilleur dans son œuvre et en encourageant les poètes ouvriers, Sand met ses principes à l'œuvre. La littérature, y compris la poésie, peut donc constituer ce que Riot-Sarcey décrit comme « histoire », car cela relève de la narration et s'inscrit pour la plupart dans les traditions déjà établies. L'avènement de la littérature ouvrière dépasse la simple « transformation » du canon et constitue en soi-même un « événement », un « ressort » dans le paysage canonique littéraire.

Dans le lexique des poèmes, et dans leur forme, la musicalité est récurrente. Le thème qui lie les trois poètes ouvriers que nous allons citer est la musique, évoquée directement ou indirectement. Nous avons déjà fait mention du chansonnier Béranger que Sand cite parmi ceux qui avaient inspiré les poètes ouvriers. Elle décrit également le lyrisme de Lamartine comme source d'inspiration, ainsi que la culture folklorique qu'a le peuple lui-même. Regardons, ou plutôt, écoutons, maintenant, quelques courts extraits de travaux des poètes mentionnés ci-dessus.

⁷ George Sand, cité dans la « Présentation » de Jean Courrier in *La Ville noire*, Grenoble : PUG, 1978, p. xix.

⁸ George Sand, « Préface », *op. cit.*, p. 194.

⁹*Ibid.*, p. 200.

¹⁰ Michèle Riot-Sarcey, *Le Réel de l'utopie*, Albin Michel, 1998, p. 25.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² George Sand, Lettre 2817, à Charles Poncy, Paris, 26 janvier, 1844, *Correspondance*, éd. cit., p. 410.

Agricol Perdiguier, né le 4 décembre 1805 et mort le 26 mars 1875, était Compagnon du Devoir de Liberté et effectua son tour de France de 1824 à 1828. Son *Livre du Compagnonnage*, publié en 1839 et réédité en 1841 et 1857, était apprécié par les compagnons ainsi que par la presse et les littérateurs. Sand s'en inspira pour la rédaction de son roman *Le Compagnon du Tour de France*. Perdiguier fut élu à la Constituante de 1848 et lutta pour la défense des ouvriers. Suite au coup d'état du 2 Décembre, il fut emprisonné et ensuite exilé. De retour à Paris en 1856, il ouvrit une école de trait ainsi qu'une librairie pour les compagnons et ouvriers. Perdiguier s'adressait dans son œuvre aux compagnons partout en France, qu'il voyait trop divisés par les rivalités¹³ :

« Les chants de l'avenir », octosyllabe, air : *La Rose des champs*, ou *Le Retour de Pierre*

Glorifions le bon Vendôme !
Une pensée au gai Briard ! ...
Leurs chants pour l'âme sont un baume,
Ils font chérir les mœurs de l'art.
Et vous tous, Compagnons poètes,
Amis ardents du travailleur,
Prodiguez-nous vos chansonnettes,
L'union sera le bonheur.¹⁴

Dans son poème « Vivez en paix », octosyllabe, air : *La Pipe de tabac*, ou *Faisons retenir cette ville*, on voit des éléments lexicaux tels que « l'idéal », « civisme », « patrie », « l'ouvrage », « la vertu », « le Compagnonnage ».

Il faut s'interroger sur la place que l'on doit accorder à la poésie populaire dans le canon littéraire : poésie bourgeoise et poésie ouvrière chantent quelque chose, transmettent une certaine expérience vécue, contemplée, mais néanmoins très différente. Le rapprochement avec le recueil de Victor Hugo, *Les Chansons des rues et des bois*, est ici pertinent, particulièrement le poème « Le Poète bat aux champs », écrit en vers octosyllabes comme les poèmes des poètes chansonniers populaires :

Aux champs compagnons et compagnes !
Fils, j'élève à la dignité
De géorgiques les campagnes
Quelconques où flambe l'été !¹⁵

Hugo, en faisant échapper le narrateur de Paris pour regagner la nature, chante de « l'idylle » tandis que Perdiguier, dans « Vivez en paix » chante de « l'idéal » :

J'étais sur la haute montagne,
Frappé par un décret fatal ;
Je dominaï sur la campagne,
J'embrassais tout par l'idéal.
Je vois le pays du courage,
Pour moi riche de tant d'attraits,
Et je dis au Compagnonnage :
Vivez en paix ! vivez en paix !¹⁶

¹³ Edmond Thomas, *Voix d'en bas : La Poésie ouvrière du XIX^e siècle*, François Maspero, 1979, p. 165.

¹⁴ Agricol Perdiguier, « Les Chants de l'avenir », in *Voix d'en bas*, éd. cit., p. 166.

¹⁵ Victor Hugo, « Le Poète bat aux champs » in *Les Chansons des rues et des bois*, Hetzel-Quantin, 1883, p. 21.

¹⁶ Agricol Perdiguier, « Vivez en paix » in *Voix d'en bas*, éd. cit., p. 166-167.

La campagne idéalisée de Victor Hugo parle « d'infini » ouvert qui contraste avec la réalité circonscrite du travail du laboureur. Lisons encore un verset du poème de Hugo :

Donc, fuyons Paris ! plus de gêne !
Bergers, plantons là Tortoni !
Allons boire la coupe pleine
Du printemps, ivre d'infini.¹⁷

Comparons cela avec un verset du poème « Aux maçons » de Charles Poncy :

Sur le seuil du chantier déposons nos chagrins ;
D'une douce gâité que nos front soient empreints,
Et qu'avec nos bouteilles pleines
La joie et la vigueur sortent de nos paniers,
Jusqu'à ce que les fleurs des beaux jours printaniers
Constellent le gazon des plaines.¹⁸

Charles Poncy, né le 4 avril 1821 et mort le 30 janvier 1891, commença à travailler comme maçon à l'âge de neuf ans. En 1848, il devint secrétaire à la Mairie de Toulon puis à la Chambre de Commerce. Sous le Second Empire, il devint entrepreneur de maçonnerie et s'enrichit considérablement. Soutenu par George Sand, qui voyait en lui « l'ascension du peuple vers la littérature et l'art », il écrivait des poèmes et chansons¹⁹.

Le poème « Aux maçons » est écrit en alexandrins, en association avec des octosyllabes. On sent que Poncy voulait s'inscrire dans une tradition poétique plus soutenue, moins « légère » que des « chansonnettes ». Avec des titres tels que « Aux maçons » ou « Le forçat », il évoque la vie et les conditions dures de l'ouvrier ainsi que ses espoirs. Dans les vers on retrouve un lexique propre au maçon et au laboureur : « marteau », « raser », « chantier », « s'abîmer », « planchers », « trépieds ». Poncy exprime l'espoir en évoquant les pierres, les murailles, le progrès :

La force, la beauté, l'harmonie et l'amour
Seraient inaugurés tous ensemble en un jour.
Comme ces pierres entassées
S'élancent dans les airs en murailles de grès,
Nous élèverions tous, vers le ciel du progrès,
Nos cœurs, nos chants et nos pensées.²⁰

Les mots choisis par Poncy sont le reflet de l'aspect concret de la vie de l'ouvrier, auquel il est difficile, voire impossible, d'échapper. Hugo n'effile pas le marteau comme le maçon de Poncy mais la plume, donc son lexique est tout autre : « idylle », « fleurs », « amour ».

Donc, en laissant la place à la poésie dite « populaire » ou « ouvrière », un vécu, une expérience de la vie qui diffèrent de celle des hommes ou femmes de lettres issus des classes nobles ou bourgeoises, s'articulent : l'expérience corporelle de l'ouvrier se rajoute au corpus littéraire. Sans avoir rompu avec la versification traditionnelle qui était d'usage au XIX^e – on est encore loin des

¹⁷ Victor Hugo, « Le Poète bat aux champs », éd. cit., p. 23.

¹⁸ Charles Poncy, « Aux maçons » in *Voix d'en bas*, éd. cit., p. 352-353.

¹⁹ Edmond Thomas, *Voix d'en bas*, éd. cit., p. 350.

²⁰ Charles Poncy, « Aux maçons » in *Voix d'en bas*, éd. cit., p. 353.

transformations de la fin du XIX^e et du début du XIX^e – le lecteur voit apparaître dans la littérature, à travers les vers de Perdiguier, de Poncy et de tous les autres poètes ouvriers, une conception et un sens de la vie tout autres de ce qui fut représenté dans la littérature auparavant.

Mathilde Labbé (Paris-Sorbonne Université, Paris-Sorbonne Paris-IV)

Bilan des travaux du groupe de réflexion « Usages de la littérature »

La vie littéraire du XIX^e siècle est caractérisée par une transformation profonde du public, due à la scolarisation et au développement des bibliothèques publiques. Il nous a donc paru opportun de poser la question de la lecture, mais *a contrario* de l'approche qui avait cours au moment même de cette transformation et de cette massification. Alors que le XIX^e siècle raisonne en termes de qualification et d'éducation des publics, en termes de lectorats, nous avons voulu aborder la question sous l'angle des pratiques, c'est-à-dire poser non la question des lecteurs mais celle des usages. Cette approche, qui se recommande par un parti pris d'ouverture, envisage le phénomène de la lecture de manière non déterministe, au contraire de l'approche de l'époque qui établissait des correspondances entre l'origine sociale et les lectures, associant ainsi les mauvaises gens aux mauvais livres. Elle est fondée sur le présupposé d'une réciprocité et valorise autant ce que le texte fait au lecteur que ce que le lecteur fait au texte. Il s'agit donc d'envisager la lecture comme une activité participant à la création du sens. Au fil des communications, nous en sommes venus à nous intéresser à l'historiographie de la lecture elle-même, et à considérer non plus seulement les pratiques mais aussi la manière dont elles sont représentées et mises en débat. Cette synthèse présente quelques étapes de la réflexion menée dans le cadre de l'atelier « usages de la lecture ».

Le XIX^e siècle pense les pratiques de lecture à travers le prisme d'un déterminisme moral fort, et ceci en raison d'une double nécessité. Il y a nécessité, pour les entrepreneurs de morale – les associations ou les ligues comme la « Ligue de protestation contre la licence des rues », pour n'en citer qu'une – de penser le lecteur pour éviter la destruction de l'ordre social en interdisant à temps les mauvais livres. La politique du Second Empire, puis de l'Ordre moral donne donc du poids à ces ligues, ce qui conduit à une instrumentalisation du littéraire au profit de la morale, en particulier dans l'enseignement. L'enseignement du latin sert par exemple, par la christianisation des auteurs antiques, à asseoir la domination d'une morale religieuse. Il y a nécessité en même temps pour les écrivains de penser le lecteur qui est devenu, à la fin du XIX^e siècle, la nouvelle forme d'hétéronomie à laquelle se soumet une partie de la littérature. Si la soumission à une censure royale ou républicaine semble diminuer – l'éthique professionnelle, en particulier avec

Béranger, intègre l'idée que l'auteur ne doit pas se soumettre au pouvoir¹ –, le public informe de plus en plus la production littéraire, à mesure que progresse l'idée selon laquelle vivre de sa plume est honorable. Les écrivains se soumettent dès lors à un autre impératif économique que celui du mécénat, celui de la vente. Le XIX^e siècle invente ainsi le lecteur à travers les procès littéraires qui en dessinent en creux le portrait, à travers l'interprétation de faits divers considérés comme résultant des effets destructeurs de la lecture et à travers la sociologie de la dégénérescence². Le lecteur est ainsi pensé à la lumière de théories qui lui sont défavorables : il est infantilisé, craint, voire haï³.

Au XIX^e siècle, le lecteur est surtout pensé à travers la déviance, dont on peut repérer dans la littérature elle-même deux figures archétypales. Ce mauvais lecteur est représenté, d'une part, par la femme mélancolique, Emma Bovary. Gisèle Sapiro en fait une analyse éclairante en particulier dans le chapitre intitulé « Madame Bovary lectrice de *Madame Bovary* » de son récent ouvrage, *La Responsabilité de l'écrivain*. Elle explique que l'image de la lectrice créée par Flaubert est en fait conforme à ce que ses accusateurs redoutent du lectorat féminin : l'identification sans distance et la relation pathologique au réel. Il est représenté d'autre part par le jeune homme exalté. Chambige, condamné à la prison pour l'assassinat de sa maîtresse, se dépeint lui-même comme une victime de la lecture dans ses mémoires rédigées en prison. Il est comparé dans la presse au personnage de Julien Sorel, qui constitue lui-même un archétype du jeune homme influençable à qui ses lectures ont donné une ambition destructrice. *Le Disciple* de Bourget illustre ces effets néfastes de la littérature sur les esprits impressionnables. On craint également les conséquences politiques de la lecture : le roman donnerait, selon la critique conservatrice, des ambitions de mobilité sociale dangereuses. Etienne Lantier, selon l'analyse qu'en donne Gisèle Sapiro⁴, peut être vu comme le représentant des lecteurs victimes de la « névrose révolutionnaire ».

D'une manière générale, le XIX^e siècle se caractérise par un fantasme du lectorat populaire, qui se fait jour avec l'émergence des « nouveaux lecteurs⁵ ». C'est pourquoi le catalogue des

¹ Gisèle Sapiro explique que les procès de Béranger, qui ne se soumet pas, renforcent l'estime que le public lui porte et transforme l'éthique de l'écrivain : « Désormais, la critique du pouvoir et de la société fait donc partie de l'éthique professionnelle de l'écrivain qui se respecte. » (*La Responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Éditions du Seuil, p. 71.)

² Les travaux de Max Nordau (*Dégénérescence*, 1892.) et de Jean-Marie Guyau (*L'Art au point de vue sociologique*, 1887.), qui reçoivent un écho important, présentent la lecture comme une perversion et font la critique de la décadence dans les lettres.

³ Selon Gisèle Sapiro, on peut parler, pour certains auteurs, de « haine du public » (*La Responsabilité de l'écrivain*, éd. cit., p. 239.).

⁴ Drs Cabanès et L. Nass, *La Névrose révolutionnaire*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1906.

⁵ Voir Jean Hébrard, « Les nouveaux lecteurs », dans éd. Chartier et Martin, *Histoire de l'édition française*, t. III, Promodis, 1983-1986, p. 526-568.

bibliothèques municipales est un enjeu crucial de la politique culturelle. On assiste ainsi à une moralisation de la littérature : le XIX^e siècle est celui où s'élabore l'outrage aux bonnes mœurs en réponse à l'imagination créatrice qui risque toujours de déborder les limites de la morale. On pense également, dans ce cadre, à la circulaire ordonnant de combattre la tendance des auteurs de théâtre à « chercher des situations et des effets scéniques dans l'antagonisme des classes inférieures et des hautes classes où ces dernières sont invariablement sacrifiées »⁶. Ce phénomène de moralisation est sensible dans la littérature destinée à la jeunesse. Ainsi le projet éditorial de Pierre-Jules Hetzel consiste-t-il à investir cette littérature émergente d'une double mission : Hetzel veut « amuser les enfants en exerçant leur imagination au profit de leur cœur ». Il écrit ainsi : « Éducation, récréation sont à mes yeux deux termes qui se rejoignent. L'instructif doit se présenter sous une forme qui suscite l'intérêt ; sans cela il rebute et dégoûte de l'instruction ; l'amusant doit cacher une réalité morale, c'est-à-dire utile ; sans cela, il passe au futile et vide les têtes au lieu de les remplir. »⁷

Cette méfiance vis-à-vis de la littérature repose sur une théorie de l'influence et des effets de la littérature qui fait du lecteur un être passif et irresponsable. Au début du XIX^e siècle, le clergé catholique expliquait les dangers de la lecture par le recours à des métaphores parfois étranges mais qui marquent durablement les esprits, la lecture comme poison et comme poison héréditaire. À partir de ce discours se développe une école de critique conservatrice qui accuse le romantisme de démoraliser les jeunes lecteurs – cet argumentaire est d'ailleurs repris en France sous l'occupation. Or, ces concepts ont cours tout au long du XIX^e siècle. Ils trouvent encore des échos dans l'ouvrage de Jules de Gaultier, *Le Bovarysme, La Psychologie dans l'œuvre de Flaubert*, en 1921. Cette étude consiste en une approche philosophique du concept de bovarysme, défini à la fois comme une forme d'aliénation et comme un pouvoir de l'imagination. Cependant, le XX^e siècle marque aussi le début d'une revendication de la liberté de lecture. Proust reprend et détourne la théorie du bovarysme en se faisant l'avocat d'une lecture utilitaire mais qui fait agir, rend plus apte à la vie ; le bovarysme serait ainsi un pouvoir, et n'est plus seulement vu comme une claustration mais comme une possibilité pour le lecteur de vivre avec le texte. Les travaux de Virginia Woolf⁸ sont représentatifs de la tendance à théoriser l'expérience de lecture à partir d'une pratique individuelle, intime, subjective. Ainsi, selon Samuel Johnson – qui inspire le titre de l'ouvrage de Woolf –, « c'est le bon sens des lecteurs purs de tout préjugé littéraire, après les raffinements interminables de la subtilité et le dogmatisme de l'érudition, qui doit finalement

⁶ Cité dans Gisèle Sapiro, *La Responsabilité de l'écrivain*, éd. cit., p. 185.

⁷ Voir aussi Daniel Gestin *Les scènes de lecture. Le jeune lecteur en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Rennes, PUR, 1998.

⁸ Virginia Woolf, *Le commun des lecteurs*, trad. par Céline Candiard, L'Arche, 2004 [*The Common Reader*, Londres, The Hogart press, 1925].

décider de tout droit aux honneurs poétiques ». « Le seul conseil, à vrai dire, qu'on puisse donner sur la lecture, déclare Woolf en 1926, est de ne pas suivre de conseils, de se fier à son instinct, de faire usage de sa raison et de tirer ses propres conclusions. [...] Partout ailleurs des lois et des conventions peuvent nous contraindre – mais pas ici. »⁹ Cette conviction va de pair, chez Woolf, avec une revendication du droit à l'éducation pour les femmes.

À la fin du xx^e siècle, le lecteur est au centre de l'attention des critiques : on privilégie peu à peu une approche empirique d'enquête. Cette période correspond en effet à un nouvel essor des études sur la lecture, et ce d'abord dans une perspective textuelle et historique comme chez Iser ou chez Jauss, mais aussi dans une perspective sociologique fondée sur l'enquête de terrain, comme chez Jacques Leenhardt, Noë Richter, ou Roger Chartier. Cette approche descriptive et non prescriptive, qui met au centre de l'étude la recension et l'analyse des pratiques effectives de lecture, donne une légitimité à des pratiques de lecture originales et désacralisantes comme le « braconnage » (Michel de Certeau) et l'« actualisation » (Yves Citton). Dans cette perspective, les travaux de Roger Chartier ont fait apparaître la nécessité d'une approche mixte de la lecture, fondée à la fois sur les discours de lecteurs et sur une étude de la circulation de l'objet livre. Ainsi Roger Chartier privilégie-t-il l'enquête sur les pratiques de lecture, mais avec une grande méfiance contre l'idée de détermination de la circulation ou de l'accès par des variables sociales prédictibles. Ceci apparaît de manière très nette dans son dialogue avec Pierre Bourdieu, pour qui l'enquête sur les pratiques est rendue impossible par le fait que les sources en sont essentiellement des récits complaisants ou extorqués, comme le reconnaît Roger Chartier. Il mène donc en parallèle une enquête sur les objets, tout en considérant également que le dénombrement des livres imprimés ou possédés ne suffit pas : il est nécessaire de faire en même temps une histoire des usages, des maniements, des formes d'appropriation, de passage et de prêt du livre. En cela, les recherches de Roger Chartier revalorisent l'étude qualitative et, en fait, l'étude de cas, en raison des particularités nationales des ruptures et des moments de l'histoire de la lecture, mais aussi parce que la statistique, au contraire de cette étude matérialiste, laisse échapper l'essentiel de l'information sur cette activité sociale. Les ruptures traditionnellement présentées comme

⁹ Virginia Woolf, *Comment lire un livre ?*, trad. par Céline Candiard, L'Arche, 2008 [*The Common Reader : second series*, Londres, The Hogart press, 1932]. C'est bien cette question de la présence ou non d'un personnage représentant la morale publique qui était en jeu au XIX^e siècle. La critique que fait Baudelaire de l'accueil réservé à *Madame Bovary* est très proche de la revendication que fait ici Virginia Woolf : « Plusieurs critiques avaient dit : cette œuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il, le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur ? En d'autres termes, où est le réquisitoire ?

Absurdité ! Éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! - Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion. » (Charles Baudelaire, « Madame Bovary par Gustave Flaubert », *L'Artiste*, 18 octobre 1857, rééd. par Claude Pichois dans Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 81-82.).

déterminantes dans l'histoire de la lecture doivent selon lui être relativisées. Le passage du *volumen* au *codex*, explique-t-il, est plus important que l'invention de l'imprimerie, de même qu'il est nécessaire de revaloriser la rupture entre lecture intensive et lecture extensive plutôt que la rupture entre lecture à voix haute et lecture en privé.

L'émergence de la question de la lecture au XIX^e siècle peut s'expliquer par la progression de la scolarisation et par la conscience grandissante du fait que la lecture est un fait social et un enjeu politique. Or les arguments employés contre les mauvais livres sont bien plus anciens. Il faudrait donc remettre en perspective cette critique de la lecture non seulement avec ce qui précède la Révolution, avec l'influence des ouvrages philosophiques sur les consciences dans ce processus, mais aussi, plus largement, avec l'histoire de la circulation du livre. À l'extrémité moderne de cette histoire de la lecture, le rapport entre la littérature et les lecteurs paraît s'inverser : on se demande à présent comment les lecteurs influent sur la littérature. En l'interprétant, c'est-à-dire en créant du sens, en la qualifiant ou la disqualifiant par la lecture même et en pesant sur les conditions de la production dans un monde des lettres fonctionnant comme une industrie, le lecteur commun acquiert dans le fait littéraire à la fin du XIX^e siècle une grande place que la recherche lui a récemment reconnu.