

# **REMY DE GOURMONT**

## **CRITIQUE ET VÉRITÉ**

---

Maud Schmitt

Université Paris IV-Sorbonne

Mémoire de Master 2 sous la direction de Michel Jarrety

Année 2009-2010

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>3</b>
<b>GOURMONT CRITIQUE DE LA CRITIQUE : LA <i>TABULA RASA</i> ?</b> .....	<b>20</b>
GOURMONT ET SAINTE-BEUVE : UN MALENTENDU ?.....	21
GOURMONT ET LA CRITIQUE SCIENTIFIQUE : LE « MOMENT » TAINIEN .....	34
BRUNETIÈRE : LA CRITIQUE MORTIFÈRE .....	45
ÉPILOGUE : GOURMONT IMPRESSIONNISTE ?.....	54
<b>LITTÉRATURE ET VÉRITÉ : UNE ANTINOMIE ?</b> .....	<b>57</b>
DE L'IDÉALISME, ET DE SES « DERNIÈRES CONSÉQUENCES » .....	58
LE « PROBLÈME DU STYLE » ET LE MYSTÈRE DE L'INCARNATION.....	68
LE « MIROIR À COULISSE » : L'ŒUVRE INSAISSABLE .....	83
<b>VERS UNE NOUVELLE LÉGITIMITÉ DE LA CRITIQUE ?</b> .....	<b>98</b>
LA CRITIQUE COMME ÉCRITURE SECONDE .....	99
LA CRITIQUE COMME « CONFESSION » .....	108
LA CRITIQUE COMME JEU .....	113
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>127</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>133</b>

## INTRODUCTION

« Les grandes réputations sont assurées par la haine, bien plus souvent que par l'admiration. Ce sont leurs ennemis qui ont créé la gloire de Ronsard et de Victor Hugo », écrit Remy de Gourmont à propos de Du Bellay dans la première série des *Promenades philosophiques*<sup>1</sup>. En ce qui concerne sa propre postérité, il semblerait que Gourmont se soit vu contredit de façon posthume et par un retournement qui ne manque pas d'ironie, et qui eût sans doute figuré, si Gourmont eût pu en prendre connaissance, parmi les anecdotes littéraires qui émaillent les articles de critique réunis dans les *Promenades littéraires* ; car si le « dissociateur d'idées » avait de nombreux admirateurs de son vivant, ce sont peut-être les efforts de son ennemi le plus constant qui ont contribué à ternir sa réputation, à minimiser son importance jusqu'à le gommer des mémoires et le priver de la place qui lui était due dans l'histoire littéraire. Il est en effet tentant d'expliquer par le différend avec Gide le contraste, qui peut paraître surprenant, entre la renommée immense qu'a connue Gourmont de son vivant, et l'oubli relatif dans lequel il fut plongé par la suite, et jusqu'à aujourd'hui<sup>2</sup>. Si les relations des deux hommes ont débuté dans la cordialité et l'estime mutuelle, comme en témoigne le « masque » élogieux que Gourmont consacre en 1896 au tout jeune André Gide<sup>3</sup>, alors inconnu du public, une rivalité sourde et une violente incompréhension dresse déjà Gide contre son aîné et collaborateur à la revue l'*Ermitage*, qui lui fait écrire en 1902 ces mots peu amènes : « Il faut pourtant un jour que je vous écrive, mon cher Gourmont. Vous êtes un des esprits que j'ai le plus détestés<sup>4</sup> ». À cette date, l'inimitié en reste à la sphère intime de la correspondance privée, mais la polémique éclate au grand jour en avril 1910 avec la parution, dans la toute

<sup>1</sup> Remy de Gourmont, « Notes de philologie : Du Bellay grammairien », dans *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série. Texte publié dans Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Robert Laffont, « Bouquins », 2008, p. 650. Toutes nos références à *La Culture des idées*, au *Chemin de velours*, aux *Épilogues* et aux *Promenades philosophiques* (1<sup>ère</sup>, 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> série) renvoient à cette édition, qui réunit tous ces textes en un volume.

<sup>2</sup> La plupart des critiques insistent aujourd'hui sur le rôle de Gide dans l'oubli relatif dont pâtit Gourmont auprès de la critique, notamment universitaire : c'est en effet la thèse de Karl D. Uitti, qui en fait la victime d'un « complot de silence », (*La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Presses Universitaires de France, 1962) ; l'hypothèse est reprise par Anne Boyer dans la thèse qu'elle consacre à Remy de Gourmont (*Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, Honoré Champion, 2002).

<sup>3</sup> Dans *Le Livre des masques*, Gourmont écrit à propos de Gide : « Maintenant que M. Gide est devenu, après maintes œuvres spirituelles, l'un des plus lumineux lévites de l'Église, avec autour du front et dans les yeux toutes visibles les flammes de l'intelligence et de la grâce, les temps sont proches où d'audacieux révélateurs inventeront son génie, feront sonner, pour qu'il sorte et s'avance, la trompette de la première colonne. Il mérite la gloire, si aucun la mérita (la gloire est toujours injuste), puisqu'à l'originalité du talent le maître des esprits a voulu qu'en cet être singulier se joignent l'originalité de l'âme. C'est un don assez rare pour qu'on en parle. » *Le Livre des masques*, Éditions Manucius, « Littéra », 2007, p. 120. Toutes nos références à cet ouvrage renvoient à cette édition.

<sup>4</sup> Lettre d'André Gide à Remy de Gourmont de mars 1902, *Arts et idées*, 2<sup>e</sup> année, n° 14, avril 1935, p. 3-5.

jeune *NRF* dont Gide est l'animateur, de l'*Amateur de Remy de Gourmont*, règlement de compte incisif et soigneusement préparé, vengeance, selon les propres mots de Gide, contre le « scepticisme négateur » du critique le plus en vue du *Mercure de France*. L'article soulève une polémique littéraire nourrie de ripostes et de contre-attaques auxquelles n'a pourtant point part le principal intéressé, détaché de ces querelles d'intellectuels qui l'intéressaient peu ; mais surtout, l'*Amateur* a eu pour effet de déclencher au sein de la *NRF* une coalition anti-Gourmont, à laquelle participent activement Claudel et Rivière, notamment, qui se déchaînent contre le « répugnant polygraphe<sup>5</sup> ». Si la bourrasque s'apaise à la fin de l'année 1910, le court épisode de l'affaire Gide-Gourmont fut un incident décisif pour l'histoire littéraire, en tant qu'il marque la scission définitive entre le *Mercure* et la *NRF*, mais aussi pour la réputation de Gourmont, en ce que le futur directeur de la *NRF* détrône auprès du public et des intellectuels le collaborateur emblématique du *Mercure de France*. Il n'y avait qu'une place pour incarner aux yeux de la postérité l'intellectuel représentatif de la charnière du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, le « contemporain capital », selon les mots d'André Rouveyre ; Gide occupa cette place, au détriment de Gourmont, condamné à rester dans l'ombre, malgré son importance et son rôle déterminant entre les années 1885 et 1915<sup>6</sup>.

Toutefois, ce rapide résumé d'un événement littéraire du début du XX<sup>e</sup> siècle a une valeur qui dépasse celle de la simple anecdote : une telle cristallisation d'hostilité autour de la figure de Gourmont révèle son importance et sa notoriété d'alors. Gourmont suscita autant de passion chez ses détracteurs que chez ses admirateurs, et ceux-ci furent nombreux pour contrebalancer les attaques dont il fut la cible. Qu'on songe aux éloges répétés de Blaise Cendrars, qui rendit hommage au « Maître » dans un *Dernier des masques* inscrit dans la continuité explicite du *Livre des masques* de 1896. Gourmont est bien « l'écrivain vénéré entre tous », le mentor, ainsi que l'écrit Cendrars dans *Bourlinguer* :

Depuis quarante ans, je ne crois pas avoir publié un livre ou un écrit sans que son nom y figure ou que je ne le cite d'une façon ou de l'autre. C'est dire combien profondément j'ai subi l'emprise du maître que je m'étais choisi à vingt ans. Tout ce que j'ai appris dans les livres c'est à ses livres que je le dois car j'ai lu tous les livres qu'il cite, mais j'ai surtout appris dans la fréquentation de ses

---

<sup>5</sup> Paul Claudel écrit dans une lettre à André Gide datée du 11 mai 1910 : « Vous avez dit ce qu'il fallait, bien que je vous aie trouvé trop indulgent pour ce répugnant polygraphe ». Cité par Vincent Gogibu, « 1910 ou l'expression d'une inimitié », in *Remy de Gourmont*, L'Herne, « Cahiers », Thierry Gillyboeuf et Bernard Bois (dir.), 2003, p. 281.

<sup>6</sup> Si la rivalité a très certainement joué un rôle dans l'inimitié qui opposa Gide à Gourmont, il faut également, semble-t-il, faire la part d'un véritable antagonisme, et d'une incompréhension sincère, au plan des idées. On comprend aisément comment Gourmont, fervent défenseur de la liberté totale comme fondement essentiel de la création artistique, a pu décontenancer celui qui en 1904 écrivait ces mots : « L'art naît de contrainte, vit de lutte et meurt de liberté » (cité par Roger Fayolle, *La Critique*, Armand Colin, « U », 1978, p. 150).

propres ouvrages l'usage des mots et le maniement de la langue. Un livre comme *Le Latin mystique* est pour moi une date, une date de naissance intellectuelle.<sup>7</sup>

« Maître », Gourmont l'est aussi pour Victor Segalen, qui lui dédie un des quatre-vingt-un exemplaires des *Stèles* réservés à l'élite restreinte des « lettrés d'Extrême Occident », ou encore pour Apollinaire. Ce dernier raconte dans les *Contemporains pittoresques* une rencontre avec Gourmont qui prend la forme d'une épiphanie ; il conclut par ces mots prophétiques : « Nous connaissons bien mal nos vraies gloires<sup>8</sup> ». Proche de Mallarmé, de Huysmans, de Villiers de l'Isle Adam, de Schwob ou encore de grand diaristes tels que Paul Léautaud ou Jules Renard, Gourmont est sans conteste une figure centrale de la vie littéraire de la fin de siècle ; son influence sur les écrivains des générations suivantes est d'ailleurs assez remarquable, bien que rarement assumée. Ainsi que le note Noël Arnaud en 1959, Gourmont est « l'auteur secret que l'on pille avec allégresse, mais dont on cèle le nom, de peur d'indisposer les bustes laurés<sup>9</sup> ». Aussi sera-t-il intéressant, croyons-nous, de mettre au jour les causes et les manifestations de cette notoriété, en essayant de retracer la vie et l'œuvre disparates de ce polygraphe érudit, si tant est qu'il soit possible de résumer en quelques lignes un parcours aussi contradictoire et aussi complexe, fait de revirements et de reformulations permanents. « Vivre, c'est changer », écrit Gourmont lui-même dans sa préface à *l'Idéalisme*. Romancier et poète, Gourmont débuta sa carrière littéraire dans un classicisme universitaire nourri de romantisme pour aboutir à un symbolisme outré, témoin de l'admiration qu'il porte au tout jeune mouvement littéraire qui lui est révélé en 1886. Il découvre, à travers les œuvres de Schopenhauer, passées au filtre des traductions françaises et des exégèses livrées notamment par Jules de Gaultier, l'idéalisme, qui deviendra le cœur de sa doctrine esthétique et la pierre de touche de sa défense du symbolisme en tant que critique littéraire. Mais cette philosophie, – confortée sans doute par le lupus tuberculeux qui le défigure définitivement et lui fait mener une vie de reclus, ce qui participe largement de la légende Remy de Gourmont, « moine » ou encore « ours à écrire » pour ses contemporains – n'est pas exclusive d'un matérialisme certain qui s'exprime dans plusieurs de ses essais, comme *La Physique de l'amour*, et qui a pour soutien l'intérêt accru de Gourmont pour les travaux scientifiques de l'époque, dans les domaines de la psychologie et de la biologie. Collaborateur au *Mercure de France* depuis la fondation de la revue, en 1889, et jusqu'à sa mort, Gourmont délaisse peu à

<sup>7</sup> Blaise Cendrars, *Bourlinguer*, « Paris port de Mer », in *Tout Autour D'Aujourd'hui*, éd. Claude Leroy, vol. 9, Denoël, 2003, p. 334.

<sup>8</sup> Guillaume Apollinaire, *Le Flâneur des deux rives* suivi de *Contemporains pittoresques*, Gallimard, « L'Imaginaire », 1939.

<sup>9</sup> Noël Arnaud, « Remy de Gourmont dans la grande absence », *Critique*, janvier 1959.

peu l'écriture fictionnelle pour se consacrer à la critique, d'abord entièrement dévouée à la défense du symbolisme, puis s'affranchissant peu à peu de ce prosélytisme d'école pour se porter sur des sujets plus vastes et plus éloignés, et se mettre au service de la redécouverte d'auteurs méprisés ou oubliés, de Théophile de Viau à Saint-Amant, en passant par Tallemant des Réaux. Linguiste et grammairien, Gourmont se livra parallèlement à une critique de la langue et à une théorie de la création littéraire ; enfin, athée convaincu qui n'hésita pas à commettre les lignes quasi-blasphématoires des *Proses moroses* ou le pamphlet antijanséniste qu'est *Le Chemin de velours*, Gourmont est aussi l'auteur d'une anthologie de poètes chrétiens du Moyen Âge latin, imprégnée de religiosité et de sacré, *Le Latin mystique*. L'œuvre de Gourmont est insaisissable tant elle est diverse, ce que perçoit déjà Paul Delior dans l'essai qu'il lui consacre en 1909 :

L'esprit, qui aime les simplifications et veut classer les hommes, ne sait pas dans quelle catégorie classer celui-ci. Il a publié des romans, des contes, des poèmes. Il est grammairien, et mieux : philologue. C'est aussi un moraliste qui se plaît à la critique des mœurs et des hommes. On trouve enfin un philosophe et un grand érudit. La critique des idées, des œuvres et des doctrines ne forme pas la partie la moins importante de sa production.<sup>10</sup>

On le voit, l'œuvre de Gourmont reflète une pensée universaliste, parcourue de contradictions et de tensions qui la placent sous le signe des revirements et des renversements ; c'est là peut-être sa caractéristique la plus flagrante. Il s'agira à présent de voir en quoi cette production si particulière a su assurer la notoriété de son auteur, et en faire une figure centrale du tournant du siècle.

\*\*\*

Ce n'est ni pour son œuvre de fiction ni pour ses textes poétiques que Gourmont eut l'importance qu'on a dite dans le paysage littéraire des dernières décennies du siècle, quoiqu'elle eut un succès relatif en son temps. Cette part de sa production est si parfaitement de son époque, si évidemment soumise à l'esthétique à la mode dans les milieux symbolistes, qu'elle n'est plus lue aujourd'hui que, dans le meilleur des cas, comme un document, et dans le pire des cas, comme la scorie d'une œuvre qui, pour sa partie critique et théorique, n'en est pas moins riche et intéressante.

Il suffit pour se faire une idée de la production romanesque de Gourmont de se reporter au *Journal* de Jules Renard, qui a pour intérêt de livrer sur *Sixtine*, le roman le plus important de Gourmont publié en 1891, un point de vue contemporain de sa parution, et qui ne doit donc

---

<sup>10</sup> Paul Delior, *Remy de Gourmont et son œuvre*, Mercure de France, « Les hommes et les idées », 1909.

pas sa tiédeur à la distance temporelle, contrairement aux jugements qu'il nous est facile de porter aujourd'hui :

Un délayage bien fait. C'est plein de belles choses grises, de gens qui raisonnent mais ne vivent pas. Les noms mêmes sont distingués : prétentieux. Du Barrès, avec moins d'esprit. Et puis aussi, des souvenirs des procédés latins qui l'obligent à toujours faire suivre un mot d'une épithète quelconque.<sup>11</sup>

Les « belles choses grises », fadeur et mélancolie typiquement symbolistes qui, à force de raffiner l'art de la demi-teinte morose sont transformées en recette, voire en tic esthétique, les noms « prétentieux » des personnages qui renvoient à l'accusation d'élitisme social et intellectuel souvent portée contre les écrivains symbolistes, les « gens qui raisonnent mais ne vivent pas » en qui l'on reconnaît l'application simpliste d'un idéalisme caricatural, enfin, une manie de l'adjectivation, voilà autant de traits, recensés par Jules Renard, qui tirent *Sixtine* du côté du cas d'école, de l'exercice de style, voire du pastiche involontaire ; ce qui ne laisse pas d'étonner venant d'un homme qui ne jure que par l'originalité, haussée au rang de critère suprême d'appréciation de l'œuvre d'art. Du Barrès, l'esprit en moins, dit Jules Renard au détour d'une pointe d'une lucidité un peu cruelle, mais il aurait tout aussi bien pu dire : « du Villiers », ou encore : « du Huysmans », tant le d'Enragés de *Sixtine* emprunte sa nonchalance exténuée au Des Esseintes d'*À rebours*, tant l'auteur de l'*Ève future* est présent en arrière-plan de ce récit à l'érotisme trouble et maladif. On peut faire, semble-t-il, le même procès à la poésie de Gourmont, où c'est cette fois l'influence mallarméenne qui frôle le plagiat ; quelques vers des *Litanies de la Rose*, musique verbale et spirituelle, collection de mots rares et curieux, suffisent pour percevoir tout l'appareil symboliste déployé avec outrance, si voyant qu'il en devient lassant et détourne vite l'intérêt du lecteur vers les œuvres critiques ou théoriques du Gourmont essayiste, qui est plus pleinement lui-même dans ce mode d'écriture.

La reconnaissance de Gourmont de son vivant tient plus certainement au rôle fondateur qu'il a joué pour le tout jeune mouvement symboliste, qu'à son activité d'écrivain. Il découvre le symbolisme en 1886, et cette découverte a tous les aspects d'une révélation, sur laquelle il revient dans la 4<sup>e</sup> série des *Promenades littéraires* :

J'étais resté assez étranger au mouvement dessiné par mes contemporains, vivant très solitaire en de peu littéraires quartiers, ne connaissant que des noms qu'un écho parfois me renvoyait, ne lisant que des œuvres anciennes, lorsque, tel après-midi sous les galeries de l'Odéon, je me mis à feuilleter la *Vogue*, dont le premier numéro venait de paraître. À mesure, je sentais le petit frisson esthétique et cette impression exquise de nouveau qui a tant de charme pour la jeunesse. (...) Mon

---

<sup>11</sup> Jules Renard, *Journal 1887-1910*, éd. Henri Bouillier, Robert Laffont, « Bouquins », 2008, p.57-58.

orientation littéraire se trouva, en moins d'une heure, radicalement modifiée, et, quatre ans plus tard, je publiais *Théodat* dans la *Revue indépendante*.<sup>12</sup>

Dès lors, Gourmont se fait le défenseur de la cause symboliste. Tout au long des années 1880, l'heure est à la polémique : les jeunes écrivains dénoncent les réputations établies et désignent leurs modèles. En 1886, Jean Moréas, chef de file autoproclamé du mouvement sur le point de se rebaptiser *symbolisme*, publie dans le *Figaro* un fondateur *Manifeste littéraire* :

Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclorre. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalance moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour d'avantage la vitalité de l'évolution actuelle dans les lettres françaises, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une inexplicable antinomie, de décadence.<sup>13</sup>

Le ton se fait vindicatif, et l'ennemi principal est, on le voit, la critique traditionnelle, dont Théophile Gautier dénonçait dès 1835 dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin* le moralisme bien-pensant qui entend inféoder l'Art à une prétendue vertu et à une bienséance vieillissante<sup>14</sup>. Les milieux littéraires des années 1880 sont en effet encore sous le choc de deux parutions qui déstabilisèrent leur système de valeurs : fin 1883, la revue *Lutèce* publie trois études de Verlaine sur Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé et Arthur Rimbaud, réunies en plaquette sous le titre des *Poètes maudits* : « maudits », l'adjectif choisi est violent, explique Verlaine dans l'avant-propos, à proportion de la haine que la société dans son ensemble porte à ces trois poètes « que la civilisation récuse, repousse avec horreur, comme des ferments de dissolution<sup>15</sup> ». Nouveau coup d'éclat en 1884 avec la parution d'*À rebours* de Huysmans : c'en est trop, et on sonne l'hallali contre ce mouvement auquel on accole aussitôt l'étiquette de « décadence ». Les attaques de la critique, unanime dans son incompréhension et sa circonspection face à cette nouvelle école, sont relayées par la presse à grand tirage, tandis que les petites revues fleurissent pour se faire les tribunes des déclarations véhémentes portées par ces poètes nouveaux, réunis autour de René Ghil, Gustave Kahn, Jean Moréas et quelques autres.

<sup>12</sup> *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, article « Jean Moréas », *Mercure de France*, 1927, p. 34.

<sup>13</sup> Jean Moréas, *Un manifeste littéraire*, publié dans le *Figaro littéraire* du 18 septembre 1886. Le texte est intégralement reproduit en annexe de l'ouvrage de Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1995.

<sup>14</sup> Théophile Gautier vilipende la critique littéraire qui prétend faire de l'œuvre littéraire un produit utile au progrès de la civilisation, et donc, un objet tout à la fois édifiant, instructif et moral : « Non, imbéciles, non, crétiens goitreux que vous êtes, un livre de fait pas de la soupe à la gélatine ; – un roman n'est pas une paire de botte sans coutures ; un sonnet, une seringue à jet continu ; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes, et faisant marcher l'humanité dans la voie du progrès » (préface à *Mademoiselle de Maupin*, GF-Flammarion, 1966, p. 42).

<sup>15</sup> Cité par Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit..



Gourmont s'associe à son tour à ce qu'Ernest Raynaud a nommé la « mêlée symboliste <sup>16</sup> ». Collaborateur au *Mercur de France*, il participe activement à de nombreuses petites revues et y publie des articles de critique dont la violence et l'ironie pamphlétaire n'ont rien à envier à la virulence des jeunes symbolistes. Dans la guerre qui oppose la critique aux écrivains, Gourmont est le seul à se situer délibérément du côté de la défense de ces derniers plutôt que du côté de leurs détracteurs : c'est là sans doute la principale raison de sa notoriété et de la visibilité dont il jouit en cette fin de siècle mouvementée. *Le Livre des masques*, qui paraît dans sa première version en 1896, érige Gourmont au rang d'oracle des cercles littéraires de l'époque : le *Livre* a valeur de catalogue prescriptif à destination des lecteurs éclairés, mais aussi, pour les écrivains qui y figurent, de consécration, qui signe leur élection au sein du cercle restreint et élitiste de la nouvelle littérature symboliste. Toute l'œuvre critique des années 1880 est dévouée à l'apologie du symbolisme, et à sa théorisation : plus encore qu'un oracle et un porte-parole, Gourmont est, selon les mots d'un Gide alors encore bienveillant, celui qui a su « doter le symbolisme d'une conscience intellectuelle », lui permettre de surmonter ses scissions internes et de poser des fondements théoriques solides sur lesquels élaborer une esthétique nouvelle.

Pourtant, il serait réducteur de circonscrire l'importance de Gourmont comme critique littéraire au rôle qu'il a eu dans la naissance et l'affirmation du symbolisme. Le symbolisme est un moment essentiel de l'élaboration de sa réflexion critique, en tant qu'il préfigure, sur le plan esthétique, les principes qui organiseront la critique gourmontienne : la suprématie de l'individu par rapport au collectif, la préférence accordée à la suggestion par rapport à la monstration, l'importance de l'image comme agent de révélation d'un absolu qui ne peut être véhiculé par le langage discursif, l'idée selon laquelle chaque artiste a une vision du monde qui lui appartient en propre, sont autant de passerelles qui assurent un lien très fort entre la poésie nouvelle dont Gourmont est le témoin privilégié, et la conception de la littérature, de la création et de la lecture qui sous-tend sa pratique de la critique littéraire <sup>17</sup>. Toutefois, l'œuvre critique de Gourmont déborde largement le seul contexte du symbolisme, dont elle s'émancipe dès la fin des années 1890 <sup>18</sup> pour trouver, au contact des sciences et de la

---

<sup>16</sup> Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste, portraits et souvenirs, 1870-1890*, Paris, La Renaissance du livre, 1920.

<sup>17</sup> Enzo Caramaschi souligne cette convergence en ces termes : « la crise de la signification traduit sur le plan de la réflexion critique une rupture qui était consommée en poésie depuis Baudelaire, qu'on pourrait appeler rupture entre classicisme et symbolisme ». In *Critiques scientistes et critiques impressionnistes, Taine, Brunetière, Gourmont*, Pise, Libreria Goliardica Editrice, 1963.

<sup>18</sup> Toutefois, déjà au début des années 1890, schématiquement considéré comme le moment de la critique « apologiste », il convient de remarquer l'ouverture de Gourmont à des artistes et des œuvres qui ne sont pas, à proprement parler, symbolistes, même si Gourmont prétend les considérer comme tels – c'est que,

philologie, notamment, mais aussi grâce à l'élargissement de ses objets d'études, une formule indépendante et originale.

Nous l'avons dit, Gourmont marque un changement important par rapport à la critique traditionnelle en ce que, pour la première fois, il abolit la frontière infranchissable qui séparait alors les artistes des critiques officiels ; les premiers écrivant le plus souvent malgré les seconds, qui pratiquaient une critique généralement destructrice ou cantonnée aux seuls auteurs devenus des classiques. Il convient ainsi, pour mieux comprendre la modernité de Gourmont dans le domaine de la critique et le nouvel infléchissement qu'il donne à cette discipline, de revenir brièvement sur les formes qu'elle a prises dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Depuis le moment où Sainte-Beuve, professeur à Lausanne, donne à sa critique un infléchissement scientifique en lui assignant le but de mettre au jour des « familles d'esprit », et jusqu'à la fin du siècle, la critique littéraire française suit une tendance générale qui l'achemine vers une évacuation de l'individu, à un double niveau – celui de l'artiste, et celui du lecteur ou du critique – au profit de l'universel. Sainte-Beuve, grand critique du romantisme – avec tout ce que cela implique au niveau de la place du Moi et de la prise en compte de la notion du génie, foncièrement individualiste – conserve l'importance de l'artiste comme individu dans la création de l'œuvre. Toutefois, ce souci de la différence individuelle s'accompagne de la volonté de définir des « familles d'individus ». La méthode est inductive, et donc ancrée dans le particulier, mais, même si Sainte-Beuve reconnaît que « l'homme est une matière essentiellement ondoyante et flottante, d'une diversité et d'une complication infinie <sup>19</sup> », il ne s'agit pas moins, déjà, de s'élever à un niveau plus général, de déceler des ressemblances entre des artistes de toutes mouvances et de diverses époques afin de les classer. Classifier, généraliser : c'est précisément sur ce type d'intentions que ses successeurs ont outré la pensée de Sainte-Beuve, et de la sorte l'ont faussée, en croyant la prolonger.

Ainsi Taine, venant après lui, a repris la plupart de ses analyses ; mais il a fait d'une méthode un système, et a pris ses métaphores au pied de la lettre. Taine élabore une critique qui

---

conformément à la ligne polémique qui est la sienne à cette époque, toute littérature de valeur est symboliste, et la littérature symboliste est la seule littérature de valeur. Ainsi, déjà dans *Le Livre des masques*, on voit figurer aux côtés de symbolistes avérés, comme Mallarmé ou Moréas, des écrivains indépendants de toute école littéraire, tels André Gide, ou Jules Renard. Celui-ci ne manquera d'ailleurs pas de dire son étonnement devant cette affiliation un peu contestable : « Ah ! si on m'avait dit qu'un jour Remy de Gourmont ferait de moi un portrait symboliste ! », écrit-il dans son *Journal* (*op. cit.*, p. 276).

<sup>19</sup> Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, cité par Enzo Caramaschi dans *Critiques scientifiques et critiques impressionnistes*, *op. cit.* Sainte-Beuve poursuit : « Les formules générales n'attestent qu'une vue et un vœu de certains esprits, il est mieux d'en être sobre et de ne les faire intervenir qu'en la dernière extrémité, car, trop fréquentes et présentées à tout moment, elles offusquent et elles écrasent ».

s'adosse à la science et au déterminisme : il s'agit, selon ses propres termes, « d'enchaîner une série d'effets sous un système de lois ». La nouveauté radicale qu'apporte Taine à la critique beuvienne, c'est l'idée selon laquelle les œuvres littéraires ont un système de dépendance comme les phénomènes physiques, et que l'histoire littéraire peut donc prétendre aux mêmes résultats et appliquer les mêmes méthodes que les sciences naturelles. Ce postulat a pour conséquence immédiate d'obérer le rôle de l'artiste et de limiter sa liberté dans la création de l'œuvre : l'artiste n'est pas la cause première et unique de son œuvre, il est une cause insérée dans un système de causes qui le dépassent et le déterminent partiellement – c'est la célèbre triade tainienne, composée de la race, du milieu, et du moment ; corrélativement, l'œuvre littéraire est abordée par le critique en tant que produit significatif d'une époque ou d'une société donnée.

Une étape est franchie, avec Brunetière, dans l'abolition progressive de l'individu créateur : là encore, tout en se réclamant de la pensée de Taine, Brunetière donne à la critique une inflexion nettement dogmatique, et calque définitivement la discipline sur le darwinisme et le déterminisme scientifique, ce qui achève de faire passer à l'arrière-plan l'intérêt strictement littéraire des œuvres étudiées. Brunetière, prenant modèle sur la biologie, fait du genre une sorte d'organisme autonome, qui naît, se développe et meurt : le genre est à l'œuvre d'art ce que l'espèce est à l'animal pour le naturaliste, et le processus d'épanouissement et de déclin des genres est en tout point similaire à la sélection naturelle qui s'opère dans les espèces animales. Il y a plusieurs conséquences importantes à ce nouveau paradigme : d'abord, l'artiste n'est plus que l'instrument, passif et inconscient, de l'œuvre qu'il produit, et qui a ses causes et sa nécessité dans le développement normé du genre auquel elle appartient. Ensuite, la théorie de l'évolution des genres fournit à Brunetière un critère de classement qualitatif supposé objectif, et même, scientifique : les œuvres qui correspondent au point de perfection du genre auquel elles appartiennent sont supérieures à celles qui ne viennent pas dans le bon « moment » historique – la terminologie est empruntée à Taine – et qui se situent au moment du déclin du genre. Enfin, il en découle une redéfinition du rôle du critique : le genre étant régi par un système de lois immuables et nécessaires, le spécialiste, une fois ces lois détectées, peut prévoir le développement du genre, et montrer aux artistes et au public le chemin qui mène à son point de perfection. Toute liberté, toute idée d'imprévu, la possibilité même d'une radicale nouveauté dans le domaine de l'art sont annihilés par la théorie de Brunetière. Ainsi, le critique lui-même, à présent que sa discipline a été haussée au rang de science, doit se comporter en scientifique, s'arracher à l'arbitraire des préférences individuelles, « [s']élever

au-dessus de [ses] goûts<sup>20</sup> », et s'astreindre à juger les œuvres d'un point de vue impersonnel et universel. « Pour Brunetière, critiquer, c'est résister, c'est mortifier l'individuel », explique en effet Jean-Thomas Nordmann<sup>21</sup>.

Remy de Gourmont ne s'inscrit pas directement dans la continuité chronologique de Brunetière pour révolutionner la critique et en renverser radicalement les approches. Sa venue était préparée par une certaine mouvance de la critique, issue de Renan et connue sous le nom de « critique impressionniste » : Jules Lemaître et Anatole France allaient déjà à l'encontre de la critique dogmatique de Brunetière en lui opposant le dilettantisme, en faisant du plaisir ressenti à la lecture le seul critère valable d'appréciation d'une œuvre. Si l'on veut, Gourmont se situe dans cette tendance, mais il va plus loin encore dans l'affirmation de l'individualisme<sup>22</sup>. Surtout, la différence capitale de Gourmont par rapport aux critiques impressionnistes entrés en guerre contre Brunetière, c'est que Gourmont à son tour adosse sa réflexion critique à la science – les articles de Gourmont se ressentent en effet de son intérêt pour la physiologie, la biologie, la psychologie, mais aussi pour ce qu'on appellera plus tard les sciences du langage, de la philologie à la phonétique, en passant par la linguistique – ; surtout, il lui donne pour sous-bassement une théorie véritable. Il retourne ainsi contre les critiques positivistes leurs propres armes mais n'en renverse pas moins, de façon presque symétrique, tous leurs postulats ; car la réflexion critique de Gourmont dans son entier gravite précisément autour de cet individu que la théorie littéraire depuis Sainte-Beuve avait tenté d'évacuer.

En réintroduisant l'individu dans le processus de création et dans celui de l'appréciation des textes littéraires, Gourmont met au premier plan la notion d'originalité : l'œuvre d'art reflète la personnalité de l'artiste, réductible à aucune autre. Ce changement de point de vue génère une modification radicale des enjeux mais aussi du pouvoir de la critique. L'œuvre d'art est isolée des autres domaines de production humaine : elle n'est plus appréhendable par l'histoire, ni – ou du moins pas entièrement – par la science, et encore moins par la morale ou par la religion, ce à quoi tendait le dogmatisme de Brunetière. L'œuvre littéraire est un absolu,

---

<sup>20</sup> Brunetière, dans *L'Évolution des genres*, écrit : « l'objet de la critique, c'est de nous apprendre à nous élever au-dessus de nos goûts ». Cité par Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Le Livre de poche, « Références », 2001, p. 119.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>22</sup> Il semble en effet que si le Moi du critique – ou du lecteur, ce que le critique est avant tout – est sans arrêt mis en avant par la critique hédoniste d'Anatole France (dont on connaît la phrase célèbre : « le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre »), de même que par le dilettantisme impressionniste de Lemaître (qui, écrit-il dans les *Impressions de théâtre*, assigne à la critique la tâche de « définir l'impression que fait sur nous, à un moment donné, telle œuvre d'art »), l'un et l'autre critiques restent le plus souvent silencieux quant au Moi de l'artiste créateur.

elle échappe à l'explication objective et ne se laisse pas résorber dans des classifications ni éclairer par la mise au jour de causes extérieures ; et cela entraîne, nécessairement, une redéfinition du discours critique.

Quel discours porter sur une œuvre dès lors qu'elle constitue un domaine séparé, étranger par son essence même au domaine sur lequel le discours de connaissance peut avoir prise ? Tant que les jugements critiques étaient apparentés à des jugements scientifiques, du temps de Taine et de Brunetière, le critique du même coup y gagnait une autorité que rien ne pouvait venir contester. Mais dès lors que l'œuvre d'art est le reflet, l'expression d'une vision du monde que nul ne peut partager avec l'artiste, et encore moins expliquer ou juger, autrement dit, dès lors qu'une œuvre devient inexplicable de même que son créateur, une science de la littérature devient impossible et le critique, dans le même temps, perd la position d'autorité qui était la sienne. Où le discours critique peut-il alors trouver sa légitimité, vers quoi se porte-t-il pour s'assurer une raison d'être ? Ce sont là les questions, fondamentales, que soulève la petite révolution copernicienne qu'a opérée Gourmont dans le domaine critique, en remplaçant l'individu en son centre.

Gourmont est donc, on le voit au terme de ce rapide parcours, une figure capitale du tournant du siècle : porte-parole du symbolisme, chroniqueur de toute la vie littéraire de l'époque, de par sa place privilégiée dans les revues, petites ou moins petites, qui fleurissent à ce moment-là, il introduit surtout des problématiques nouvelles dans l'histoire de la critique littéraire, de la conception de la littérature, de la création artistique et de la lecture. On peut s'étonner, dès lors, de ce qu'on peut appeler, après Noël Arnaud, sa « grande absence<sup>23</sup> », notamment dans le milieu universitaire et l'actualité éditoriale.

\*\*\*

Les travaux de recherche consacrés à Remy de Gourmont brillent en effet, à première vue, par leur rareté. Si les monographies sont encore assez nombreuses juste après la mort de Gourmont survenue en 1915, et dans les années qui la suivent immédiatement, elles s'échelonnent ensuite à intervalles de plus en plus longs, – avant le livre d'Anne Boyer<sup>24</sup> paru en 2002, le dernier ouvrage de référence qui lui est consacré date de 1962<sup>25</sup> – au point que

---

<sup>23</sup> D'après le titre de l'article de Noël Arnaud que nous avons déjà cité plus haut : « Remy de Gourmont dans la grande absence », *op. cit.*

<sup>24</sup> Anne Boyer, *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, *op. cit.*

<sup>25</sup> Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Princeton / Paris, Université de Princeton, département des langues romanes / PUF, 1962.

l'on est tenté de voir en Gourmont l'un des nombreux parents pauvres des études universitaires.

Sans se livrer à un recensement exhaustif mais quelque peu stérile des monographies consacrées à Gourmont, il est éclairant d'évoquer les principales d'entre elles. On peut tout d'abord mentionner l'étude de Paul Escoube, *Remy de Gourmont et son œuvre*, parue en 1921<sup>26</sup>, qui avait déjà paru dans une première édition sous le nom de Paul Delior, en 1909, du vivant de Gourmont. Le petit opuscule, accompagné d'un autographe et d'un des rares portraits qu'il soit donné de voir de « l'ours à écrire », propose une présentation assez partisane de son œuvre : en 1909, l'heure est à l'éloge et à cette date l'auteur manque peut-être encore de recul, mais l'ouvrage nous est précieux aujourd'hui ne serait-ce que pour témoigner de l'engouement sans réserve que suscitait l'écrivain parmi certains de ces contemporains. Ce court essai choisit pour angle d'attaque la diversité d'une œuvre qui fluctue d'un genre à l'autre, où trouvent à s'exprimer des talents multiples, et, corrélativement, le caractère insaisissable et inclassable d'une telle production. C'est là l'approche qui sera choisie le plus souvent par les auteurs qui se pencheront par la suite sur l'œuvre de Gourmont.

C'est d'ailleurs ce constat d'une œuvre multiple et multidirectionnelle qui justifie sans doute le choix que fait Garnet Rees, dans l'ouvrage qu'il consacre à l'écrivain<sup>27</sup>, d'organiser son travail selon une perspective chronologique. Comme l'annonce le titre même de l'ouvrage, l'enjeu est nettement biographique, l'attention se porte sur la vie de l'homme – sa généalogie, ses études secondaires, ses lectures, ses fréquentations. Il est en effet tentant, pour mieux appréhender l'œuvre gourmontienne tant elle est diverse, de la découper en « périodes » : on traitera d'abord l'époque du jeune romantique, puis du symboliste, du critique, et ainsi de suite jusqu'au propagandiste de la grande guerre. Le défaut d'une telle approche est peut-être de fausser la perspective en manquant tout ce que l'œuvre de Gourmont peut avoir de « symphonique » : les reformulations, les revirements, les reprises de thèmes sont porteurs de sens en eux-mêmes, et ne peuvent donc pas véritablement être abordés dans une succession chronologique qui, par définition, les annule comme tels. Les contradictions de Gourmont font partie de la signification de son œuvre, et ne peuvent donc pas être laissées de côté au nom d'une prétendue évolution linéaire de sa pensée, qui renierait au fur et à mesure les différentes étapes par où elle est passée.

---

<sup>26</sup> Paul Delior, *Remy de Gourmont et son œuvre*, op. cit. Réédition, avec une nouvelle bibliographie préparée par Van Bever, sous le nom de Paul Escoube, Mercure de France, 1921.

<sup>27</sup> Garnet Rees, *Remy de Gourmont, essai de biographie intellectuelle*, Paris, Boivin et C<sup>ie</sup> Éditeurs, 1939.

Karl D. Uitti, dans l'introduction de son ouvrage fondateur, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*<sup>28</sup>, souligne en effet la nécessité de prendre en compte la cohérence et la continuité du projet gourmontien, par-delà les différentes périodes juxtaposées qui structurent et sa vie et son œuvre, par-delà les multiples genres et les nombreuses formes d'écriture où trouve à s'exprimer le talent de Gourmont. Il s'agit pour l'auteur d'isoler les idées maîtresses de la production littéraire de l'écrivain, et de les analyser en respectant le mouvement, la vision d'ensemble qui ont engendré ces idées, afin de montrer leur actualité. À la différence de ses devanciers, Karl D. Uitti construit son travail en fonction de trois « points de mire » qu'il décèle comme étant les fondements de toute l'œuvre de Gourmont permettant d'en fournir un raccourci fidèle et, si possible, complet ; le livre aborde ainsi successivement la « conscience intellectuelle », « l'imagination créatrice », et la langue, en ne cessant jamais de considérer l'œuvre comme un ensemble homogène, les textes de fictions étant incompréhensibles sans le détour par les essais théoriques et critiques, et vice-versa. Ces trois aspects de l'œuvre sont chaque fois traités de sorte à mettre en évidence la modernité de celle-ci, et le rôle de précurseur qu'a joué Gourmont dans l'évolution de la mentalité littéraire du XX<sup>e</sup> siècle, ce qui fait de lui, aux yeux de l'auteur, un « classique » injustement méconnu. Ainsi, même si les enjeux de cet ouvrage diffèrent de ceux que nous entendons prêter à ce travail, il nous reste extrêmement précieux en ce qu'il propose une vue fine et précise sur les sources, notamment scientifiques et philosophiques, de Gourmont, et qu'il fait la part belle aux grands essais linguistiques et philologiques – de *l'Esthétique de la langue française* au *Problème du style* – qui sont ici analysés en profondeur et réintégrés dans la cohérence du projet gourmontien, tandis qu'ils sont souvent négligés ou laissés de côté par les critiques, sans doute en raison de leur aridité et de certains développements incontestablement datés.

C'est également ce qu'Anne Boyer elle-même nomme le « lieu commun » de la multiplicité qui sert de point de départ à son ouvrage, *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*<sup>29</sup> ; mais ce constat d'une œuvre qui s'épanouit dans différents genres et thèmes abandonnés puis repris successivement s'enrichit de celui d'une œuvre organisée par un certain nombre de tensions fondatrices, qui, loin d'être repérables en diachronie, coexistent : la pensée gourmontienne oscille entre matérialisme et idéalisme, entre corps et esprit, entre sentiment et intelligence. Ce dédale d'une œuvre éclatée et contradictoire, Anne Boyer ne cherche pas, comme la plupart de ses devanciers, à le réduire en l'expliquant, à le gommer en mettant en lumière à toute force une unité ou une continuité. Il s'agit au contraire de prendre ces

<sup>28</sup> Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, op. cit.

<sup>29</sup> Anne Boyer, *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, op. cit.

contradictions, tant diachroniques que synchroniques, au pied de la lettre<sup>30</sup>, et d'en faire le point de départ d'une réflexion qui placerait l'œuvre gourmontienne sous le signe de la dualité : cette dualité serait la dynamique propre d'une pensée qui, par le détour de l'écriture critique, poursuivrait une quête de l'identité. Il s'agira en effet de voir « en quoi une écriture qui se veut *a priori* non réflexive, qui introduit entre elle et le lecteur un autre texte, qui est un exercice de distance, de médiation, se nourrit d'un imaginaire personnel » ; l'écriture prend un objet extérieur à elle-même, l'œuvre d'autrui, mais fait retour sur elle-même pour construire dans le texte une identité ; cette identité n'est pas celle de l'auteur de l'œuvre critiquée, mais bien celle du critique lui-même, et elle a besoin, pour se construire, de ce détour et de cette mise à distance d'elle-même. Le grand mérite du travail d'Anne Boyer est qu'elle accorde, plus que ses prédécesseurs, une place importante à la dimension proprement littéraire de l'œuvre, même théorique et critique, de Gourmont ; celui-ci se trouvant situé à mi-chemin entre le critique et l'écrivain à proprement parler, du même coup son œuvre n'est plus étudiée qu'en tant que contenu ou que médiation vers une autre œuvre qu'elle se chargerait d'éclairer. Anne Boyer prête une attention nouvelle aux traits stylistiques qui donnent à cette œuvre une couleur homogène et singulière, au réseau métaphorique qui l'organise et fait signe vers un univers mental personnel qui vaut la peine d'être étudié pour lui-même, et non plus seulement en tant qu'il est porteurs d'idées ou de concepts d'analyse. La voie était déjà ouverte par Karl D. Uitti mais avec Anne Boyer, véritablement, la littérarité et l'imagination à l'œuvre chez Gourmont ne sont plus reléguées à la production fictionnelle, ni la partie critique cantonnée au seul domaine des idées et de l'intelligence conceptuelle.

Ainsi, comme Anne Boyer, nous restreindrons le corpus de cette étude à l'œuvre critique et théorique de Remy de Gourmont : nous porterons donc notre attention sur les *Promenades littéraires* et sur certaines des *Promenades philosophiques*, sur les deux *Livres des masques*, mais aussi sur les textes théoriques plus généraux, de *La Culture des idées* au *Chemin de velours*. Mais nous y inclurons également *Le Latin mystique* et les deux principaux ouvrages de linguistique, *l'Esthétique de la langue française* et *Le Problème du style*. Toutefois, loin de nous en tenir strictement à un corpus délimité d'avance, au mépris du caractère essentiellement fluctuant et souple d'une telle œuvre, nous nous intéresserons évidemment aussi aux textes de fictions chaque fois qu'ils permettront de livrer un éclairage sur la pratique

---

<sup>30</sup> Anne Boyer précise en effet qu'il y a deux façons opposées d'appréhender cette « multiplicité » si propre à l'œuvre de Gourmont : « Cette multiplicité de visages peut se lire de deux façons, soit dans l'éblouissante affirmation d'une présence qui se jouerait des cloisonnements et des spécialisations, soit dans la triste image du polygraphe, du dilettante, du touche-à-tout, qu'on ne sait pas par où saisir et qui se dérobe et se dissout dans un éparpillement dont il a lui-même donné le signal » (*ibid.*, p. 15).



gourmontienne de la critique littéraire et de la lecture ; l'aversion de Gourmont pour tout ce qui est fixe et clivé dans des formes cloisonnées et des catégories rigides a en effet pour corrélat une grande porosité des genres, et méconnaître cette caractéristique reviendrait, semble-t-il, à commettre un contre-sens dommageable.

Cependant, même si nous prendrons pour point de départ les contradictions qui travaillent en profondeur l'œuvre critique de Remy de Gourmont, les postulats qui paraissent intenable, les apories sur quoi se fondent son œuvre jusqu'à frôler le « paradoxe » qu'il disait pourtant détester, – en particulier, l'oscillation permanente entre l'art et la science, l'intuitif et le discursif, l'immuable et le contingent – nous donnerons à notre recherche une tout autre direction que celle qui oriente le travail d'Anne Boyer. Remy de Gourmont est, nous semble-t-il, dans une position instable et incertaine entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle. Sa conception de la littérature et de la création artistique, engageant une redéfinition radicale de l'exercice de la lecture et de l'écriture qui en est le fruit, à savoir, l'écriture critique, révèlent en Gourmont un précurseur, qui annonce déjà les théories littéraires fondatrices du XX<sup>e</sup> siècle. Gourmont clôt toute une période où le déterminisme et le dogmatisme règnent sur la critique, et comble l'écart qui séparait alors les écrivains des critiques, car il replace l'individu au cœur de l'activité créatrice, mais aussi de la lecture – et de la critique, qui en découle, et qui est elle-même envisagée comme un acte créateur. Pourtant, Gourmont est parfaitement le fruit de son siècle quant à l'intérêt qu'il porte aux théories scientifiques de son temps, et sur lesquelles il cherche à adosser sa réflexion critique, reprenant ainsi, à sa manière, une tradition qui se prolongea durant toute la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agira donc de voir comment Gourmont, écrivain à l'intersection de deux siècles, en équilibre entre tradition et modernité, réussit cette synthèse entre deux aspirations apparemment contradictoires.

L'idéalisme constitue la clé de voûte de l'individualisme gourmontien. Chaque conscience se forme une vision du monde qui lui est propre, et qui n'a pas de commune mesure avec la représentation que s'en formerait quelqu'un d'autre. L'œuvre d'art est l'expression de cette vision du monde, et pour le lecteur, le seul moyen d'y accéder, mais en aucun cas de l'expliquer ou d'en rendre compte : car le lecteur est lui-même parasité dans sa lecture par sa propre vision du monde, qu'il promène avec soi sans pouvoir, jamais, s'en défaire, ni accéder à une prétendue vérité objective qui n'est qu'une illusion. Ainsi, la personnalité est irréductible, et l'individu, indéchiffrable. Dès lors, quel discours peut tenir le critique ? N'est-il pas condamné à une sorte de dialogue de sourds, l'œuvre étant incompréhensible pour le lecteur et le critique, et le critique étant à son tour incompréhensible pour le lecteur, puisque,

dans le même mouvement qui met en avant l'individualité de l'écrivain et sa vision personnelle qui échappe à toute saisie objective, l'écriture critique à son tour porte le sceau d'une individualité indéchiffrable ? Loin d'être une vitre transparente entre le lecteur et l'œuvre étudiée, Gourmont, en tant que critique, s'apparente semble-t-il à un miroir. Ce qu'on voit dans ces essais, ce n'est pas tant l'œuvre d'autrui que le critique lui-même, sa propre vision du monde exprimée dans un style et une œuvre personnels. En effet, quand l'œuvre devient inexplicable, il ne reste plus à la critique qu'à devenir, elle-même, un art. Mais alors, que devient le statut de l'œuvre d'autrui ? N'est-elle pas une « pure création intellectuelle<sup>31</sup> » de Gourmont, un objet incertain et fantomatique, illusoire, qui n'aurait d'existence que dans sa propre conscience, autrement dit, le point de départ et presque le prétexte d'une production autonome, libre d'allure, qui trouverait en elle-même sa fin dernière et sa justification la plus vraie ? L'œuvre critique de Gourmont serait alors une œuvre seconde qui viendrait se greffer sur une œuvre première, laissée à l'état d'ébauche non conclusive et ouverte à la transformation ; nous nous efforcerons alors de montrer comment Gourmont parvient à légitimer son discours critique, après avoir posé les bases théoriques et métaphysiques de l'impossibilité même de la critique<sup>32</sup>.

Mais ce premier élément problématique se complique d'un second, apparemment contradictoire, et dont il convient d'essayer de rendre raison. Le problème est de réussir à comprendre comment s'articulent cette conception de la critique – qui envisage le critique comme « créateur », et l'œuvre de l'écrivain comme prétexte à sa « confession<sup>33</sup> » – et la volonté d'appuyer cette réflexion critique sur les disciplines scientifiques de son temps. Comment comprendre en effet le recours massif aux sciences, à la physiologie, à la linguistique, à la phonétique<sup>34</sup>, quand l'effort de Gourmont s'attache à éliminer du champ de

---

<sup>31</sup> C'est l'expression qu'emploie Gourmont lui-même à propos de Dante en 1908, date où il est prétendument revenu – et ce, toujours en vertu de ces « périodes » de sa vie et de sa pensée que les critiques s'efforcent de repérer – de l'idéalisme de jeunesse. Béatrice serait, plus qu'une femme de chair ayant une existence référentielle, une « pure création intellectuelle » : « Idéal de beauté, idéal de lumière, sainte du paradis, cette femme n'est pas vraiment de ce monde. Fut-elle jamais autre chose que le jeu de l'imagination la plus féconde et la plus exaltée ? » (*Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, L'Herne, « Confidences », 1997).

<sup>32</sup> On lit en effet dans les *Épilogues* cette assertion surprenante : « il n'y a pas de critique littéraire et il ne peut y en avoir, parce qu'il n'y a pas de code littéraire » (*Épilogues*, 4<sup>e</sup> série, 1907, in *La Culture des idées*, op. cit.). Il n'est pas inintéressant de noter que Gourmont, bien qu'il aille encore plus loin en proclamant l'impossibilité de la critique, s'inscrit dans une lignée qui à la charnière des deux siècles n'a de cesse que de constater son inutilité : cette conviction réunit des critiques aussi éloignés par ailleurs qu'Émile Faguet, qui écrit, dans ses *Propos littéraires* : « Je ne crois pas que la critique ait d'influence... plus je vais, plus je suis absolument persuadé qu'elle n'en a aucune », et Teodor de Wyzewa, qui affirme « l'inutilité de la critique » dans *Nos maîtres* (cités par Roger Fayolle, in *La Critique*, op. cit., p. 138 et 140).

<sup>33</sup> Nous reprenons là les mots de Gourmont lui-même.

<sup>34</sup> On peut reprendre à propos de Gourmont la formule qu'emploie Enzo Caramaschi pour décrire la mentalité « fin de siècle » : « un âge de contradictions et de compromis spirituels, qui a obligé des âmes qui ne

l'œuvre d'art tout ce qui ramène l'individu à l'universel, tout ce qui tend à supplanter l'intuition au profit de l'analyse discursive ? La pensée critique est traversée de tensions qui la travaillent en profondeur et font d'elle une formule originale et inédite.

Cette ambivalence, cette contradiction sera le point de départ de notre travail, en ce que nous essaierons de voir comment une réflexion sur la littérature, la création littéraire, et, plus largement, la lecture, peuvent se construire sur ces fondements *a priori* intenable. Le recours aux disciplines scientifiques, qui semble postuler une objectivité de l'œuvre littéraire, permet-il un accès à une certaine vérité du texte, alors même que, sur un plan métaphysique, le discours critique paraît privé de toute légitimité à se donner comme discours de connaissance ? Autrement dit, la critique peut-elle prétendre à une vérité, ou doit-elle s'assumer comme mensonge ? Et dès lors, où trouve-t-elle l'assise qui lui permet d'exister, et de ne pas céder à la tentation du silence ?

---

demandaient qu'à croire à cohabiter avec des cerveaux qui n'iaient inexorablement, qui a joué à des têtes positivistes le tour de les mettre aux prises avec des cœurs assoiffés d'infini » (*Critiques scientistes et critiques impressionnistes, Taine, Brunetière, Gourmont, op. cit.*).

Je suis fâché qu'on ait tant pensé avant moi. J'ai l'air d'un reflet.  
 Mais peut-être aussi je ferai dire la même chose, un jour, à un autre homme.  
 (Remy de Gourmont, *Des pas sur le sable...*)

## GOURMONT CRITIQUE DE LA CRITIQUE : LA *TABULA RASA* ?

« On ne peut faire abstraction que de ce qu'on ignore. Il y a là une fatalité », écrit Remy de Gourmont dans un article des *Promenades littéraires*<sup>35</sup>. Cette « fatalité », par-delà la discrète ironie de ce terme trop emphatique pour ne pas être suspect, il convient sans nul doute d'en prendre néanmoins toute la mesure ; car dans les années 1880, période où Gourmont débute sa carrière au *Mercur de France* et qui couronne un siècle où les critiques exercèrent un véritable magistère sur la vie intellectuelle française, nul n'ignore les travaux des grands noms de la critique, de Sainte-Beuve à Brunetière, et Gourmont encore moins qu'un autre, lui qui s'inscrit dans leur sillage, du moins par son activité et par l'autorité qu'elle lui confère dans la république des lettres. Mais il faut se garder de voir dans cette « fatalité » un véritable déterminisme. Si Gourmont ne peut aborder son métier de critique qu'en se situant *par rapport* à ses illustres prédécesseurs, cette relation est complexe : l'admiration et l'imitation, plus ou moins consciente, s'y mêlent au rejet, plus ou moins radical, et à la volonté de se démarquer. Gourmont, porte-parole de l'avant-garde symboliste bien décidée à faire table rase des anciens dogmes littéraires, lui qui assigne au critique, « condamné à être [un] origina[l]<sup>36</sup> », le rôle de « d'établir entre des faits nouveaux des rapports nouveaux<sup>37</sup> », ne reconnaît pas explicitement ses maîtres, et entretient des rapports ambigus avec ceux qu'il voit pourtant comme ses modèles, aussi bien qu'avec ses adversaires déclarés. Toutefois, Gourmont consacre un grand nombre d'articles et de textes à ces figures de la critique, passées ou contemporaines ; et il ne sera sans doute pas vain de chercher à déceler, à travers cette galerie de portraits, un autoportrait en creux, tout en nuances et en contradictions, ou mieux, une profession de foi qui ferait la part de « la vitesse acquise » par ses prédécesseurs, tout autant que de la conception propre et singulière que Gourmont se fait de la littérature et du discours qu'on peut tenir sur elle.

<sup>35</sup> « Idées romantiques », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série.

<sup>36</sup> « M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série.

<sup>37</sup> *Ibid.*

## Gourmont et Sainte-Beuve : un malentendu ?

Premier entre tous, Sainte-Beuve est, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la référence incontournable dans le domaine de la critique, et Gourmont lui consacre, dans les *Promenades littéraires*, bien des pages élogieuses. Pourtant celles-ci côtoient d'autres notations, plus rares, mais qui surprennent par leur virulence envers celui que Gourmont appelle « l'oracle de Delphes<sup>38</sup> » de la critique. On trouve notamment, dans la troisième série des *Promenades littéraires*, cette attaque :

Le romantisme a eu ses fous, il a eu ses sages. Avant d'avoir Michelet, il a eu Chateaubriand ; et au temps même de Michelet, il avait Sainte-Beuve, cet homme d'une raison exaspérante, ce juge d'une prudence excessive, athée sournois, matérialiste honteux, pudique immoraliste<sup>39</sup>.

Ailleurs, Gourmont s'en prend à l'érudition quasi maniaque de Sainte-Beuve – conséquence directe, sans doute, de sa « raison exaspérante » et de sa « prudence excessive » – qui tend à aborder les œuvres comme des documents, et néglige de prendre son impression pour seule juge : « Sainte-Beuve est trop lettré. Il ne sait pas se mettre nu devant la statue nue : il lui faut des poches d'où sortir un tas de carnets et de papiers<sup>40</sup> ». Faut-il mettre une fois de plus cette ambivalence sur le compte des contradictions de Gourmont ? Ou suffit-il, pour la résoudre, d'évoquer les revirements que Sainte-Beuve, lui-même, a montrés, évoluant d'une critique aux fondements impressionnistes et empiriques à une tentation certaine pour le scientisme et le dogmatisme, qui modifièrent sensiblement sa manière d'aborder les œuvres ? La question est sans doute plus complexe : il semblerait que l'admiration sincère que Gourmont manifeste pour Sainte-Beuve dans ses pages les plus enthousiastes s'accommode assez mal d'une incompréhension évidente envers un critique dont les idées sont, sur certains points, si radicalement opposées à celles qui fondent la pensée de Gourmont et sa conception de la littérature. Bien plus, il nous apparaît que son admiration pour son prédécesseur porte légèrement à faux ; que le grand critique que Gourmont hausse au rang de modèle ne coïncide pas tout à fait avec le portrait qu'il en dresse pour les besoins de sa cause. D'où, peut-être, un certain nombre de flottements, de revirements subtils et d'éloges – et de critiques – pour le moins équivoques.

À première vue, il n'est pas pour nous étonner que Gourmont se sente une sympathie naturelle pour l'éminent critique du *Globe* puis de la *Revue des Deux Mondes*. Les deux hommes ont un certain nombre de traits en commun : promoteur de ce qu'il nomme, dès 1828, la « critique

<sup>38</sup> « Sainte-Beuve créateur de valeurs », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 536.

<sup>39</sup> « Idées romantiques », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 61.

<sup>40</sup> « Des pas sur le sable... », *Promenades philosophiques*, 3<sup>e</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 891.

avant-courrière », Sainte-Beuve donne une nouvelle direction à la critique française qui, pour un temps, élargit son champ d'investigation des auteurs du passé aux écrivains contemporains, et renonce provisoirement à juger pour devenir avocate et annonciatrice des génies nouveaux. Sainte-Beuve, qui se fait en 1827 le défenseur chaleureux des *Odes et ballades* de Victor Hugo, « ce jeune barbare, qui a du talent, et qui, de plus, est intéressant<sup>41</sup> », publie l'année suivante son *Tableau historique et critique de la poésie et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle* : il s'érige ainsi en défenseur de la poésie nouvelle puisqu'il s'agit par ce vaste ouvrage critique de donner à la littérature romantique une origine nationale à quoi se rattacher, façon de la libérer de l'accusation de puiser dans des sources étrangères, qui la discréditait aux yeux des critiques néo-classiques<sup>42</sup>. On retrouve là des préoccupations chères au Gourmont des années 1886-1895<sup>43</sup>, époque où il se faisait l'historien et le défenseur du jeune mouvement symboliste ; et le rapprochement est tentant entre le *Tableau historique et critique* et *Le Latin mystique*. L'intention qui préside à cette vaste anthologie de la poésie latine du Moyen Âge est en effet semblable à celle qui anime le grand critique du romantisme : revaloriser par prétérition, en réhabilitant les poètes médiévaux dits « décadents », les nouveaux décadents de cette fin de siècle, si mal nommés. Il s'agit donc par là de leur donner une caution historique, en quelque sorte, de souligner, par les similitudes rencontrées chez ces poètes latins méconnus, que l'esthétique symboliste n'a rien d'incongru, et de démontrer surtout que, tout comme ces « mystiques » médiévaux inventèrent une langue nouvelle d'une rare beauté et, loin d'incarner la décadence, furent porteurs de renouveau pour une littérature latine classique essoufflée et sclérosée, les poètes contemporains méritent moins que personne le nom dédaigneux de « décadents » dont les affubla le « peuple académique », « d'après l'horreur normale, quoique malsaine, qu'il ressent devant les tentatives nouvelles, la fièvre d'originalité qui tourmenta une génération<sup>44</sup>. » Ainsi, Gourmont écrit dans l'introduction du *Latin mystique*, qui prend les allures d'un manifeste :

Plus d'un trait de la figure caractéristique des poètes latins du christianisme se retrouve en la présente poésie française, – et deux sont frappants : la quête d'un idéal différent des postulats officiels de la nation (...) ; et, pour ce qui est des normes prosodiques, un grand dédain. À cause, sans doute, de ces semblances vaguement perçues, le nom nous fut donné de décadents ; il ne peut convenir. (...) Pour en référer, par exemple, au *Stabat Mater*, quels signes de décadence reconnaître en ce poème œuvré par une main douloureuse, mais sûre, selon des lignes très nobles, des voiles raidis comme par des larmes de sang, en cette robe de deuil mais frangée d'or vert, mais

<sup>41</sup> Cité par Maurice Allem, *Portrait de Sainte-Beuve*, Albin Michel, 1954.

<sup>42</sup> C'est ce qu'il affirmera plus tard, dans une « causerie du lundi » datée du 13 octobre 1855. Voir Roger Fayolle, *La Critique*, op. cit.

<sup>43</sup> Karl D. Uitti arrête en effet à l'année 1895 le moment où Gourmont renonce à la « critique apologiste » (*La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, op. cit.).

<sup>44</sup> « Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence », *La Culture des idées*, op. cit., p. 62.

stellée d'améthystes ? Ne furent-ils pas bien plutôt les décadents, les Italiens qui alors, ou plus tard un peu, ovidifiaient de mythologiques lamentations ? En ces récentes années, quel fut l'authentique décadent, du poète chercheur de formes, d'images, du poète forger de son verbe ; d'un Laforgue ou d'un Sully-Prudhomme ; de ce fol ivre d'impossible ou de ce rédacteur de vers, à l'âme polytechnique et morale ?<sup>45</sup>

Mais le parallélisme entre le critique du *Globe* et celui du *Mercur de France*, entre l'auteur du *Tableau historique et critique* et celui du *Latin mystique* peut être poussé plus loin, comme cela a été proposé par Maurice Pénard<sup>46</sup> : tandis que pour les œuvres de fiction, à *Merlette* et *Sixtine* correspondraient *Joseph Delorme* et à *Volupté*, dans le répertoire critique *Le Livre des masques* ferait pendant aux *Portraits littéraires*, et *Le Chemin de velours* serait une tentative pour égaler, sur les casuistes, le travail que Sainte-Beuve a mené sur les jansénistes dans son *Port-Royal*. S'il peut apparaître contestable<sup>47</sup>, le rapprochement n'en est pas moins tentant et il a le mérite de mettre en relief les ressemblances frappantes entre les deux hommes, qui ne s'arrêtent certes pas à ces recoupements biographiques ni à leur rôle de défenseurs de la poésie contemporaine.

Ces affinités s'étendent en effet à la manière qu'ont Sainte-Beuve et Gourmont d'envisager leur activité de critique littéraire, et de la décrire. Les images qui reviennent le plus souvent sous la plume de Sainte-Beuve pour décrire son propre métier sont celles du ruisseau, du fleuve, serpentant et déviant au gré des digues et des rochers, ou encore, celle du voyageur ou du touriste oisif, flânant sans but arrêté parmi les paysages et les chemins où le mènent ses pas :

La condition de la critique, en ce qu'elle a de journalier, de toujours mobile et nouveau, la fait ressembler un peu, je l'éprouve parfois, à un homme qui voyagerait sans cesse à travers des pays, villes et bourgades, où il ne ferait que passer à la hâte, sans jamais se poser, à une sorte de Bohémien vagabond et presque de Juif errant, en proie à des diversités de spectacles et à des contrastes continuels<sup>48</sup>.

Hommage indirect ou simple conformité d'état d'esprit, il est tout de même notable que Gourmont, ne serait-ce que par l'intitulé de ses articles au *Mercur* réunis en sept volumes de *Promenades littéraires*, reprend à son propre compte cette image du vagabondage et de la flânerie pour caractériser son œuvre. Des métaphores mettant en jeu le même réseau sémantique de la promenade, du vagabondage, reviennent fréquemment sous sa plume,

<sup>45</sup> *Le Latin mystique*, *Mercur de France*, 1930, p. 27.

<sup>46</sup> Maurice Pénard, *Remy de Gourmont et l'individualisme en France de 1890 à 1914*, thèse de doctorat d'État, université Paris IV-Sorbonne, 1976.

<sup>47</sup> Le parallèle est ingénieux, et, dans une certaine mesure, éclairant, mais, comme tout système, il a le défaut d'être incomplet : il laisse de côté, entre autres textes importants, les *Épilogues*, les *Promenades philosophiques*, *La Physique de l'amour*, ainsi que le remarque justement Anne Boyer (*Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, *op. cit.*, p. 33).

<sup>48</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Critiques et portraits littéraires*. Cité par Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le XVIII<sup>e</sup> siècle ou comment les révolutions arrivent*, Paris, Armand Colin, 1972.

lorsqu'il décrit son activité de critique. « Quoi de plus fâcheux que d'être le prisonnier d'une vérité, de vivre sous les verrous de la certitude ? Une croyance, c'est un cheval à l'écurie ; il faut l'atteler ou le seller de temps en temps et aller se promener avec lui sur les routes incertaines qui mènent on ne sait où », lit-on, exemple parmi bien d'autres, dans les *Épilogues* de 1904. C'est en effet la même idée qui domine dans ces deux citations juxtaposées de Sainte-Beuve et de Gourmont : le critique, qui « ne souffre pas qu'on soit fanatique ou même trop convaincu, ou épris d'une passion quelconque<sup>49</sup> », est avant tout un « amateur », pour reprendre un mot cher à Remy de Gourmont qui intitula les 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> séries de ses *Épilogues* « Dialogues des amateurs sur les choses du temps ». On croit reconnaître, dans ce dilettantisme affiché, dans ce refus du système que remplacent avec bonheur les hasards de l'impression – autant de traits qui fondent la critique beuvienne, malgré les inflexions plus dogmatiques qu'il lui donnera par la suite –, le « souriant scepticisme<sup>50</sup> », « l'heureuse désinvolture<sup>51</sup> » qui constituent la seule méthode que Gourmont admette en critique. Ainsi, Sainte-Beuve écrit en 1850 :

Le critique ne doit point avoir de partialité et n'est d'aucune coterie. Il n'épouse les gens que pour un temps, et ne fait que traverser les groupes divers sans s'y enchaîner jamais. Il passe résolument d'un camp à l'autre ; et de ce qu'il a rendu justice d'un côté, ce ne lui est jamais une raison de la refuser à ce qui est vis-à-vis<sup>52</sup>.

Et Gourmont, comme en écho : « qu'on se mette dans l'esprit qu'il n'y a pas d'absolu ni en mœurs, ni en politique, ni en science, ni en croyance. Il n'y a que les goûts<sup>53</sup> ». La critique, tout comme l'art dont elle n'est qu'une ramification, doit correspondre à une vision personnelle du monde, et doit donc être radicalement individualiste ; elle ne peut s'accommoder d'aucune idée reçue de l'extérieur, et n'a rien à voir avec les considérations « électorales<sup>54</sup> » ou l'esprit de parti.

\*\*\*

On pourrait énumérer longtemps les textes, les extraits qui révèlent des points de contact entre les deux critiques ; c'est que ces similitudes sont, en effet, nombreuses. Ainsi, il n'est pas

<sup>49</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Portraits littéraires*, cité par Roger Fayolle, *ibid.*

<sup>50</sup> « Jean Dolent », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. ##.

<sup>51</sup> « Les Critiques du jour », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. ##.

<sup>52</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*. Cité par Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le XVIII<sup>e</sup> siècle ou comment les révolutions arrivent*, *op. cit.*

<sup>53</sup> « Copeaux », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. ##.

<sup>54</sup> « Les Enquêtes littéraires en 1905 », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. ##. Gourmont y vilipende « l'esprit de parti » qui règne dans la critique journalistique : « Les temps de l'art ont passé, pour qui désire connaître la grande vogue. *Madame Bovary* ne se vendrait encore que si sa conduite et sa mort étaient adroitement présentées comme les conséquences nécessaires de ses croyances religieuses et sociales. (...) Mais, cléricale ou socialiste, Emma Bovary se verrait méprisée par l'un des deux partis et la gloire de Flaubert deviendrait *électorale* » (Nous soulignons).



étonnant de trouver, dans les *Promenades philosophiques*, un article entièrement consacré à Sainte-Beuve : « Sainte-Beuve créateur de valeurs ».

L'article loue en tout premier lieu, et comme son titre l'indique, la qualité de « créateur » de Sainte-Beuve, qui fut, en critique, un génie digne d'être comparé à celui des plus grands romanciers. Pour Gourmont, et c'est une idée qui revient fréquemment sous sa plume, l'œuvre littéraire est le fruit du concours de l'artiste et du critique littéraire, qui en sont les créateurs à part égale, ou presque<sup>55</sup> : on trouve déjà cette idée très clairement énoncée dans la troisième série des *Promenades littéraires* : « la besogne du critique est de coordination et, plus encore, d'architecture. Il ne taille pas les pierres, mais il leur donne la place qui convient dans l'ensemble du monument<sup>56</sup> ». Ici, c'est toujours la même idée qui prévaut : exécutée par l'artiste seul, l'œuvre littéraire est incomplète, et c'est au critique de la terminer, à lui donner sa forme, non pas définitive – on y reviendra – mais, tout du moins, achevée :

Les poètes, les artistes créent des fantômes qui parfois deviennent immortels dans la tradition des hommes. Le critique, comme le philosophe, crée des valeurs. L'œuvre d'art ne conclut pas. Là où il y a conclusion, il y a critique<sup>57</sup>.

Gourmont a délaissé la métaphore architecturale pour une métaphore picturale, ou, plus encore peut-être, photographique : tout comme il agence les pierres que sont les œuvres pour faire de l'histoire littéraire un monument nouveau, le critique véritablement créateur agit sur le texte comme un principe actif : il rend l'œuvre visible, lui donne contrastes et contours. De fantomatique, l'image devient nette et se fixe, grâce au rôle de révélateur que joue le critique ; le terme de « valeur » est ainsi, croyons-nous, à prendre dans son sens de niveau d'intensité de couleurs et de teintes. Mais le critique littéraire ordonne cette image selon des traits qu'il lui attribue lui-même ; car l'œuvre, privée de conclusion, l'est aussi parfois d'« intentions » :

L'esprit critique cherche les intentions et en attribue nécessairement aux œuvres mêmes qui en sont le plus dénuées. Qui a donné sa valeur à Hélène ? Les critiques, et en particulier Goethe, dont la poésie même est un recueil de jugements<sup>58</sup>.

Le critique clôt l'œuvre sur elle-même, lui donne la ligne de force qui lui manquait ou qu'elle n'avait qu'à l'état latent, il la transforme et la recrée ; et cela demande une qualité qu'on attribue généralement aux seuls artistes : du génie. « En résumé, il faut autant de génie pour

---

<sup>55</sup> Il semblerait que le destinataire implicite des fréquentes déclarations de Gourmont en ce sens soit Théophile Gautier, qui écrivait dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* : « Vous ne vous faites critiques qu'après avoir bien constaté à vos propres yeux que vous ne pouvez être poète ». Gourmont s'emploie, dans toute son œuvre, à revaloriser la critique et à la hausser au rang de l'art ; et son portrait de Sainte-Beuve en « créateur » de génie participe de cette entreprise.

<sup>56</sup> « M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 21.

<sup>57</sup> « Sainte-Beuve créateur de valeurs », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 534.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 534.

être un grand critique que pour être un grand romancier<sup>59</sup> », écrit Gourmont, et « le critique créateur de valeurs est plus rare même que le grand poète<sup>60</sup> ».

Or, Sainte-Beuve fut de ceux-là, et, plus encore, il « fut à peu près le seul critique du XIX<sup>e</sup> siècle, le seul créateur de valeurs littéraires<sup>61</sup> ». Ce rôle de créateur de valeurs a partie liée avec l'autorité dont jouit le critique. En rendant les œuvres visibles, le critique se fait passeur, ou même, plus précisément, filtre, écran entre les œuvres et le public : des générations de lecteurs lisent les œuvres à travers le critique, ou plutôt, lisent les œuvres que le critique leur prescrit, et telles qu'il leur propose de les lire. « Créateur », le critique l'est à plein parce qu'il amène littéralement les œuvres à l'existence, en leur constituant un public : l'œuvre sans lecteurs, « fantôme » éternel, flotte, indistincte, entre la vie et la mort, en ne se voyant jamais révélée, complétée.

Ainsi les « valeurs » qu'il crée, ce sont cette fois celles de l'opinion, au sens que recouvre le terme dans l'expression de « système de valeurs », ou de « jugement de valeurs ». Sainte-Beuve remplit cette fonction de deux façons, qui recouvrent les deux facettes de son œuvre critique. D'un côté, pour ce qui concerne son œuvre d'historiographe du passé littéraire, il constitua le « catalogue » des œuvres de la littérature française :

C'est lui qui a créé Ronsard et toute la Pléiade, et tout le mouvement de fouilles qui s'est organisé depuis dans le terrain du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il nous semble tout naturel aujourd'hui d'aimer Ronsard et de relire de temps à autres quelques sonnets des *Amours*. Avant Sainte-Beuve, et hors d'un cercle assez étroit de curieux, Ronsard était à peu près estimé à l'égal de Nostradamus<sup>62</sup>.

De l'autre côté, dans son rôle de « sermonnaire<sup>63</sup> » du romantisme, il a composé sur ses contemporains un tableau qui est toujours celui selon lequel ils s'ordonnent aujourd'hui à nos yeux : « la main de Sainte-Beuve fut créatrice : le Chateaubriand qu'elle faisait paraître est bien le nôtre, tel que sa valeur fut créée en 1848, à Liège ». Plus généralement, et plus radicalement encore :

L'image essentielle que nous avons du romantisme, c'est Sainte-Beuve qui nous l'a fournie. Ceux dont il a parlé auront toujours au moins leur profil dans l'histoire littéraire ; de ceux sur lesquels il s'est tu, nous aurons toujours quelque peine à nous figurer les traits. Et ceci durera, malgré tous nos efforts, jusqu'à ce qu'un autre créateur de valeurs littéraires vienne et reprenne ces peintures<sup>64</sup>.

---

<sup>59</sup> « M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 20.

<sup>60</sup> « Sainte-Beuve créateur de valeurs », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 535.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 536.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 535.

<sup>64</sup> *Ibid.*

On le voit, l'éloge de Gourmont à son prédécesseur est on ne peut plus explicite. Mais la fin de ce passage pose problème : Gourmont replace Sainte-Beuve dans l'ordre temporel – son autorité dans le domaine du jugement est bornée, elle durera « jusqu'à » ce qu'un nouveau créateur vienne et impose à son tour sa marque au tableau de l'histoire littéraire. Sainte-Beuve s'inscrit dans une série. Il vient après Boileau, qu'il détrône, en réhabilitant durablement Ronsard après l'oubli où a fini de le plonger le satiriste :

Au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Boileau parut et fixa pour trois siècles le catalogue des bons poètes de son temps. Boileau a été un grand créateur de valeurs ; son autorité, malgré les contradictions romantiques, n'a été jusqu'à nos jours que peu diminuée<sup>65</sup>.

Il prend la relève de La Harpe :

La Harpe, pour un temps, fixa les valeurs littéraires. Son autorité ne fut déracinée que par Sainte-Beuve. Seules, les *Causeries du lundi* ont eu raison du *Cours de littérature*<sup>66</sup>.

Et il n'est sans doute pas exagéré de penser que Gourmont lui-même se pose en digne successeur de Sainte-Beuve, au terme de cet article qui a tout d'un plaidoyer *pro domo*, d'un autoportrait idéal. L'hommage n'est pas mince, mais il n'en reste pas moins que se glisse ici, dans cette relativisation temporelle de l'autorité du critique, le premier grain de sable d'un malentendu, d'une déformation de la pensée de Sainte-Beuve par Gourmont ; et c'est précisément cette trahison, plus ou moins consciente, qui fonde l'admiration que Gourmont porte à celui qu'il érige ici en modèle.

En effet, pour Gourmont, ces « valeurs » créées par le critique sont toutes provisoires. L'œuvre seule reste la même, mais la couleur que le critique choisit de lui donner, l'angle sous laquelle il l'éclaire, et qui constituent les traits sous lesquels le public l'aborde, changent d'époque en époque ; et ce, parce que cet habillage nouveau dont le critique revêt une œuvre – Gourmont parle, plus loin, d'un jardin<sup>67</sup> dont on entoure un vieux monument immuable, chapelle à l'abandon – n'a rien d'absolu ou de nécessaire, mais ressortit au contraire au transitoire et au relatif :

Aucune œuvre n'est définitive. Les plus beaux poèmes et les plus vénérés, chaque siècle est obligé de les refaire pour les pouvoir lire, pour les sentir ou les comprendre<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 534.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Le portrait du critique en jardinier fait suite à son portrait en architecte, que nous avons déjà évoqué plus haut (« M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série). On lit ici cette détermination de Sainte-Beuve : « Le génie critique de Sainte-Beuve fut de créer des jardins et de planter des arbres autour des chapelles que des motifs surannés d'admiration dérobaient à notre admiration même » (« Sainte-Beuve créateur de valeurs », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 538).

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 537.

Dès lors, le terme de « valeur » prend peut-être un autre sens : celui de mesure conventionnelle attachée à un signe. Cette acception est actualisée par Gourmont dans un contexte monétaire. La métaphore de la monnaie domine en effet la fin de l'article :

Sainte-Beuve a fixé le caractère de presque tous les écrivains français et des hommes et des femmes qui ont joué un rôle intellectuel depuis la Renaissance jusqu'après la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Moyen Âge lui échappa nécessairement, hormis quelques figures plutôt historiques que littéraires, et de même lui échappèrent, pour les raisons que l'on a données, ses contemporains de la dernière heure. Mais tout l'intervalle a reçu sa marque ; il a *frappé* la littérature française à son *effigie*, et cette monnaie circule toujours<sup>69</sup>.

Il faut, très certainement, voir dans cette image bien plus qu'un ornement rhétorique, et bien prendre en compte sa portée ; elle n'a rien d'accidentel sous la plume de Gourmont, et on retrouve d'ailleurs comme en sourdine l'isotopie monétaire, appliquée à la critique littéraire, dans un autre texte où Sainte-Beuve est encore une fois posé en modèle contre les « critiques du jour », ceux-là qui, ne créant rien, sont des critiques médiocres :

N'avoir rien produit pour un critique, cela ne signifie pas n'avoir rédigé ni des sonnets, ni des contes, ni des vaudevilles ; cela signifie n'avoir pas *mis en circulation* des idées nouvelles, n'avoir pas guidé de jeunes esprits, n'avoir pas aidé la pensée en des travaux de bonne volonté<sup>70</sup>.

L'œuvre critique de Sainte-Beuve et de ses grands prédécesseurs est comme une monnaie : reconnue par tous, valeur stable et hégémonique d'échange, elle n'en doit pas moins son existence à un geste primordial qui est de l'ordre de la convention, de l'arbitraire. Il n'y a pas de lien nécessaire, ni donc d'association immuable, entre l'œuvre, et l'éclairage critique qui l'accompagne. Cette actualisation du sens monétaire de la « valeur » sert de pierre de touche à Gourmont pour élaborer une dialectique du permanent et du transitoire, de l'intemporel et du nouveau, du fixe, enfin, et du changement. Sainte-Beuve « fixe » une image de notre littérature – elle-même immortelle pour une part, mais à l'état de « fantôme » ; le même verbe « fixer » revient régulièrement tout au long de l'article, indiquant que le critique s'inscrit dans le durable, et offre par là même aux œuvres une durée de vie, une certaine stabilité qui les rend lisibles. Mais cette image naît de ce qu'il a su « dissocier<sup>71</sup> » les associations qui avaient été faites avant lui, recomposer les rapports, redessiner les lignes selon un nouvel ordonnancement :

Sa méthode, ou plutôt la méthode, car il n'y en a qu'une, c'est le renouvellement des motifs. Bossuet a été admiré constamment depuis trois siècles : mais à chaque siècle les motifs

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 537. Nous soulignons.

<sup>70</sup> « Les Critiques du jour », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 151. Nous soulignons.

<sup>71</sup> « Dissocier » : le choix du terme fonctionne, évidemment, comme un clin d'œil : Gourmont indique clairement par là qu'il s'agit autant d'un portrait de Sainte-Beuve que d'un autoportrait, lui qui est surtout connu de ses contemporains pour son invention de la « Dissociation des idées », méthode qu'il expose dans l'essai du même nom, et dont il donne plusieurs illustrations pratiques dans *La Culture des idées*.

d'admiration ont changé. Celui qui les change, c'est le critique créateur. En renouvelant les prémices de notre jugement, il renouvelle ce jugement même, quoiqu'il n'ait pas varié dans son fond, et l'œuvre, sous cet éclairage inattendu, paraît toute jeune et presque inédite. Il y a création par remaniement du milieu<sup>72</sup>.

Ainsi, ce que Gourmont semble admirer le plus chez Sainte-Beuve, c'est sa capacité à imposer sur l'ensemble du paysage intellectuel français sa propre vision, personnelle, des œuvres littéraires, à transformer en monnaie d'échange sa création individuelle, qui dure tant qu'une autre ne la remplace pas. La somme critique de Sainte-Beuve n'est pas appréciée en fonction d'un critère de vérité ; la question de savoir si elle est exacte ou pas, si elle était nécessaire ou si elle est arbitraire, ne se pose pas, car elle ne trouve pas d'application dans le domaine de l'art. L'œuvre de Sainte-Beuve est, à la lettre, saluée comme une création : c'est-à-dire, comme une œuvre de fiction, ou presque : en termes de vérité, elle en vaut une autre, puisque cette notion n'a pas cours dans le champ de l'art. Ce qui importe, ce qui en fait une œuvre de génie, c'est son autorité, sa capacité à s'imposer et à créer une nouvelle lecture des œuvres qui soit, provisoirement, reçue de tous. Il n'est pas certain que cet éloge eût agréé à celui qui se reconnaissait comme devise « le vrai, le vrai seul<sup>73</sup> » et qui ne prétendait pas inscrire son travail dans le contingent et le transitoire.

\*\*\*

De ce malentendu provient sans doute la position ambiguë qu'entretient Gourmont par rapport à cet aspect de la critique beuvienne qu'on lui a le plus reproché : la critique biographique, le recours aux vies des hommes et à leurs portraits pour parler de leurs œuvres. Gourmont admire, chez Sainte-Beuve, un incomparable créateur de vie ; il n'hésite pas à le comparer à un romancier, et au romancier par excellence : Balzac. Sainte-Beuve, dressant les portraits de ses contemporains ou des grands hommes du passé, est, aux yeux de Gourmont, un formidable créateur de personnages, et la somme critique de ses portraits est une vaste *Comédie humaine*, bien supérieure à la vraie. Sainte-Beuve excelle à saisir le trait, la crispation du visage ou le pli de la bouche qui anime le portrait, lui donne vie et épaisseur :

Il n'est pas un chapitre des *Lundis* qui ne soit une création ; c'est autour d'une idée qu'il groupe les traits dont l'ensemble va déterminer un personnage ; la ressemblance obtenue, il laisse aller l'idée, comme un sable, et voilà le bronze ou la vie. Sainte-Beuve a peut-être créé plus que Balzac.<sup>74</sup>

Gourmont parle de « personnage », de « ressemblance » ; peintre ou romancier, Sainte-Beuve est un artiste. Comme tel, il crée un monde, peuplé de personnages de fiction, qui n'ont

<sup>72</sup> « Sainte-Beuve créateur de valeurs », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 538.

<sup>73</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, cité par Pierre Moreau, *La Critique selon Sainte-Beuve*, SEDES, 1964.

<sup>74</sup> « Les Critiques du jour », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 150-151.

d'existence qu'au sein de ce monde fictionnel, et qui, comme toute création de l'art, valent en eux-mêmes, et pour eux-mêmes.

Gourmont lui-même imita quelquefois Sainte-Beuve et sa pratique du portrait. Qu'on pense, bien sûr, au *Livre des masques*, qui est, tout entier, une galerie de portraits, comme en témoigne le titre initialement prévu pour le recueil : *Portraits symbolistes*. Les illustrations de Félix Vallotton constituent d'ailleurs le pendant graphique des figures de Claudel, de Jules Renard, d'Henri de Régnier et de bien d'autres, recrées par l'écriture. Mais, de manière peut-être plus flagrante, Gourmont adopte dans quelques-unes de ses *Promenades littéraires* une position explicitement beuvienne de portraitiste : rassemblant des notes inédites d'un écrivain, des répliques, des bons mots, des extraits de correspondance ou des témoignages de proches, ayant recours aux étapes marquantes de sa biographie, Gourmont en recompose un portrait vivant. Ainsi de l'article intitulé « Un carnet de notes de Villiers de L'Isle Adam » : « Ce sont des souvenirs, des propos, des faits menus<sup>75</sup> », annonce-t-il d'entrée de jeu. L'« idée » autour de laquelle il « groupe les traits » de son portrait, pour reprendre les mots même que Gourmont emploie à propos de Sainte-Beuve, ou encore, sa « faculté maîtresse », comme dirait Taine, consiste dans l'ironie essentielle de Villiers, caractéristique de ses œuvres mais aussi décelable dans la vie sociale. En intime de l'écrivain, Gourmont multiplie ainsi les anecdotes :

Parfois, quand il méprisait beaucoup un écrivain, un poète à la mode, si son nom venait à être cité, il feignait l'enthousiasme, se lançait dans un fougueux éloge, puis, ayant bien joui des mines consternées de son auditoire, il éclatait de rire. Il me joua cette comédie, un soir, à moi tout seul, à propos d'un poète, déjà ou alors presque célèbre, et qu'il n'est pas temps de nommer.<sup>76</sup>

Ce qui se dessine, c'est la figure d'un homme qui marque une distance hautaine par rapport à tous les discours et à toutes les attitudes, qui se valent, et qui en deviennent, par là même, interchangeables. C'est la marque, nous dit Gourmont, d'un idéalisme profondément ressenti : Villiers est ironique par la certitude qu'il a que toutes les convictions sont des créations de l'esprit, et que, comme telles, elles se valent, puisqu'elles n'ont de vérité qu'en elles-mêmes. Ainsi, les discours contraires peuvent se succéder sans heurts, traités les uns et les autres avec le même détachement et la même dérision ; un autre bon mot de l'écrivain, savoureux il est vrai, le montre avec éclat :

Sa foi, très sincère, ne l'empêchait nullement d'imaginer, en paroles, de très beaux blasphèmes. Nous parlions un soir d'une sorte de maison de suicides que l'on pourrait établir, avec tous les moyens les plus variés offerts de mourir aux désespérés. Nous en dressions le catalogue. À bout

<sup>75</sup> « Un carnet de notes de Villiers de L'Isle Adam », *Promenades littéraires*, 2<sup>e</sup> série, p. 6.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.10.

de trouvailles, Villiers indiqua la crucifixion pour ceux qui, fatigués d'être hommes, voudraient devenir dieux !<sup>77</sup>

Gourmont, qui apparaît explicitement, par le biais de la première personne, se présente en témoin oculaire de cet homme dont il s'efforce de révéler le tempérament, l'état d'esprit profond. Sainte-Beuve ne cherchait pas autre chose dans ses portraits critiques, « biographies psychologiques » en bien des points semblables, par l'aspect, à ce texte de Gourmont<sup>78</sup>. Témoin oculaire, il le fut pour ses contemporains, comme l'indique le titre même du portrait qu'il consacre à Chateaubriand dans ses *Nouveaux Lundis* : « Chateaubriand jugé par un ami intime en 1803 ». Et quand ses portraits s'attachaient à donner vie à des figures du passé, les documents et les témoignages amassés en grand nombre suppléaient à cette lacune ; documents que Gourmont, d'ailleurs, ne manque pas de convoquer aussi dans cette étude sur Villiers, mentionnant une thèse et des biographies, produisant « deux feuillets chiffonnés » d'une nouvelle inédite de l'écrivain.

Pourtant, une différence radicale sépare les deux critiques, jusque dans leur pratique, apparemment semblable, du portrait littéraire. Les portraits de Gourmont valent pour eux-mêmes ; ces notes sur Villiers, nous dit-il, « ne seront pas utiles au futur historien (...). Elles ne veulent instruire personne<sup>79</sup> ». D'ailleurs, signale-t-il, ces faits menus sont « peut-être curieux seulement pour celui qui les a recueillis<sup>80</sup> ». Sainte-Beuve, tout au contraire, cherche par ces portraits à « faire connaître l'homme même », à « saisir l'esprit et le génie propre de l'auteur<sup>81</sup> ». Les œuvres ne sont pas la fin de l'étude critique, mais le moyen : elles permettent d'atteindre l'auteur, devenu outil d'explication esthétique :

On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit. Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on n'y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrits : que pensait-il en religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'article des femmes ? sur l'article de l'argent ? Était-il riche, était-il pauvre ? quel était son régime, quelle était sa manière journalière de vivre ? etc. Enfin, quel était son vice et son faible ? Tout homme en a un. Aucune des réponses à ces

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>78</sup> Pierre Moreau décrit en ces termes la critique « biographique » telle que la pratique Sainte-Beuve : « Sainte-Beuve est sans cesse en quête du témoignage direct, du document explicateur, du dernier état des questions. Il fait appel aux travaux d'informations, il va interroger les survivants de l'époque dont il nous entretient, il est un des précurseurs de la critique d'interview » (Pierre Moreau, *La Critique selon Sainte-Beuve*, *op. cit.*).

<sup>79</sup> « Un carnet de notes de Villiers de L'Isle Adam », *Promenades littéraires*, 2<sup>e</sup> série, p. 6.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, cité par Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou comment les révolutions arrivent*, *op. cit.*

questions n'est indifférente pour juger l'auteur d'un livre et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un livre de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire, c'est-à-dire où il entre de tout<sup>82</sup>.

Plus radicalement encore, il s'agit pour Sainte-Beuve de « retrouver la vérité par-delà le mensonge de l'art<sup>83</sup> ». Pour Gourmont, tout au contraire, l'œuvre est à elle-même sa propre vérité, elle ne peut en aucun cas être ramenée à une norme extérieure – comme la biographie de l'écrivain – qui permettrait d'en rendre compte. L'œuvre est, par définition, inexplicable. Elle n'a aucun lien avec la vie de l'auteur, et encore moins quand il s'agit de tirer prétexte de l'immoralité d'un auteur pour disqualifier son œuvre, comme l'illustre le cas de Verlaine. Gourmont, « contre Sainte-Beuve », livre à ce propos une notation qui semble anticiper sur les récriminations proustiennes :

On peut le trouver immoral, mais c'est un fait, que l'existence nous enseigne avec persévérance et qu'il a bien fallu accueillir, que les vies peuvent être basses et les œuvres hautes. La méthode de Sainte-Beuve et de Taine est ici en défaut et je n'ai jamais su par quoi la remplacer<sup>84</sup>.

Il est inutile de chercher un « rapport logique entre les choses et les êtres<sup>85</sup> », et cette recherche conduit à « une erreur intellectuelle, qui est celle de toute la critique littéraire depuis Sainte-Beuve et depuis Taine (...) : [vouloir] absolument retrouver l'homme dans l'œuvre<sup>86</sup> » :

On n'arrive jamais à prouver que l'homme représente l'œuvre et que l'œuvre représente l'homme. Mais la critique n'accepte pas volontiers l'illogisme des divergences. C'est-à-dire qu'elle modifie l'esprit de l'œuvre pour le mettre d'accord avec les actes de l'homme, ou, au contraire, partant des actes, juge l'œuvre selon leur signification (...). Les recherches de ce genre sont toujours illusoire, surtout, dirais-je, quand elles aboutissent à l'établissement de coïncidences logiques, pour ce que le génie de l'homme est l'illogisme même et que plus grand est ce génie et moins il est d'accord avec la logique de la vie<sup>87</sup>.

Le biographisme n'est donc d'aucun secours pour comprendre l'objet littéraire, et le portrait est, du même coup, disqualifié comme méthode d'investigation critique :

On a cru longtemps, comme on avait mis longtemps à s'en apercevoir, que la connaissance de la vie d'un écrivain était une indispensable préface à l'étude de son œuvre. Cela ne semble plus très certain. Les œuvres sont diverses et les vies sont pareilles. L'œuvre de Meredith est extrêmement variée ; sa vie, sauf durant les premières années, fut extrêmement monotone, et analogue à des milliers d'autres vies anglaises, d'où il n'est jamais rien sorti d'intéressant<sup>88</sup>.

En somme, si, Gourmont, après Sainte-Beuve, s'essaya au portrait et lui rendit ainsi une forme de tribut, toutefois les enjeux qu'ils lui prêtèrent respectivement s'opposent : Gourmont

<sup>82</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, cité par Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, p. 136.

<sup>83</sup> Nous reprenons ici une formule éclairante de Roger Fayolle (*Sainte-Beuve et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou comment les révolutions arrivent, op. cit.*).

<sup>84</sup> « Verlaine », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 21.

<sup>85</sup> « Shakespeare », *Promenades littéraires*, 5<sup>e</sup> série, p. 187.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 189-190.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>88</sup> « George Meredith », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 154.



peint des masques – en témoigne le titre du recueil initialement nommé *Portraits symbolistes*. Sainte-Beuve, quant à lui, prétend tomber les masques<sup>89</sup> : illusion dangereuse, selon Gourmont.

\*\*\*

On le voit, Gourmont entretient des rapports complexes avec celui qui est tout à la fois son modèle et son repoussoir : le Sainte-Beuve que Gourmont admire et encense n'est pas celui que Sainte-Beuve lui-même prétend être, et la question de la critique biographique paraît être la pierre angulaire de cette relation problématique. Un article des *Promenades littéraires* rend compte de cette relation dans toute son ambiguïté. Dans « L'amour selon Sainte-Beuve », Gourmont revient sur un des scandales du monde des lettres : la liaison entre Sainte-Beuve et Adèle Hugo, l'épouse du poète, qui est impudiquement racontée dans *Le Livre d'amour*. Suit une longue énumération des nombreuses liaisons amoureuses de Sainte-Beuve avec des femmes d'écrivain, qui présente le critique sous le jour peu avantageux du séducteur de vaudeville, « intrépide galantin<sup>90</sup> » qui ne recule devant aucun des procédés grotesques que lui suggère sa concupiscence :

N'était-il pas venu à plusieurs reprises retrouver son amante, déguisé en religieuse, quand la maison de Victor Hugo lui eut été fermée, quand pour tout dire, il en eut été mis à la porte par le poète ?<sup>91</sup>

Au-delà de l'anecdote et du goût du scandale, le texte tient tout son intérêt de ce que le critique y semble conduire un pastiche de Sainte-Beuve, appliqué à Sainte-Beuve – ne laissant pas passer l'occasion de l'égratigner au passage. Gourmont a recours à la vie de Sainte-Beuve pour expliquer son œuvre ; plus précisément, c'est sa vie amoureuse qu'il examine : il feint ironiquement de prendre Sainte-Beuve au mot, en cherchant à son tour à connaître « comment il se comportait sur l'article des femmes<sup>92</sup> », et il signe enfin, par la grivoiserie de l'ensemble, la dimension largement parodique de l'article. Ainsi, *Volupté* aurait sa cause en Mme Hugo, *Port-Royal* en Mme Olivier... :

C'est pour plaire à Mme Victor Hugo que Sainte-Beuve, fils du dix-huitième siècle et ancien carabin, se découvre des aspirations mystiques. Il eut l'air de devenir janséniste pour se rapprocher de Mme Juste Olivier, à Lausanne, et ce fut la princesse Mathilde qui le rattacha à l'empire, lui libéral et indépendant.<sup>93</sup>

<sup>89</sup> Hélène Dufour décrit ainsi le but qui sous-tend la pratique beuvienne du portrait : « Pour Sainte-Beuve, il ne s'agissait donc pas seulement d'esthétique ou d'étudier l'œuvre par rapport à certaines règles de rhétorique, mais de montrer l'homme à travers l'œuvre, telle que celle-ci le révèle ou le masque » (*Portraits, en phrases, les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, PUF, « écriture », 1997, p. 15).

<sup>90</sup> « L'amour selon Sainte-Beuve », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 214.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>92</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, voir supra.

<sup>93</sup> « L'amour selon Sainte-Beuve », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 213.

Mais le tour de force de cet article réside dans le fait que, au moment même où Gourmont prétend faire sienne cette méthode beuvienne de la critique biographique, il en dénonce les travers : rechercher une logique aux œuvres dans la vie de leurs auteurs conduit à tenter, par des artifices de faussaires, à modifier la biographie pour sauver l'œuvre, façon d'entériner le règne de la morale et de la bienséance dans les lettres. Ainsi de Jules Lemaître qui s'efforça d'absoudre le critique en prétendant que *Le Livre d'amour* était pure fiction, que les amours de Sainte-Beuve avec Adèle n'avaient été qu'imaginées :

L'histoire des hommes n'est souvent que celle des femmes qu'ils ont aimées ; mais, comme elles ne sont pas toujours avouables, on les passe toutes sous silence, quand on peut à cause de la bienséance qui doit régner dans l'enseignement de l'histoire littéraire<sup>94</sup>.

Décidément, la position beuvienne n'est pas tenable, aux yeux de Gourmont. Mais il lui rend un hommage ultime malgré le sarcasme et la parodie. Après en avoir montré toutes les limites en feignant de l'adopter jusque dans ses aspects les plus grotesques, Gourmont entreprend de sauver Sainte-Beuve de sa propre méthode : certes non, l'immoralité de Sainte-Beuve, ses ridicules de vieux séducteur ne changent rien à son œuvre, qui n'est pas atteinte, parce qu'elle se suffit à elle-même :

Il faut plaindre, plutôt que de vitupérer, d'aussi fâcheux besoins, mais aussi savoir que la valeur intellectuelle et même morale d'un homme n'est pas atteinte par ces tares physiques, lesquelles, d'un certain point de vue, témoignent d'une belle énergie vitale.<sup>95</sup>

Ainsi, Gourmont pratique, au sein même de cet article, le portrait biographique, genre qui lui est cher ; mais il le fait ici tout en signalant par la parodie qu'il est conscient de ses limites et qu'il n'en assume pas les implications ultimes.

### **Gourmont et la critique scientifique : le « moment » tainien**

Sainte-Beuve, le fait est connu, posa les fondements de la critique scientifique que Taine reprit après lui en les outrant. Si Sainte-Beuve rêvait déjà d'une critique littéraire qui pourrait s'élever, les connaissances aidant, au rang de science<sup>96</sup>, s'il caressait le projet de constituer, à partir de ses portraits littéraires, des « familles d'esprits » étant à l'histoire littéraire ce que les espèces sont à la biologie<sup>97</sup>, si, enfin, à ses yeux, le « monde de l'esprit » devait se prêter à la

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>96</sup> Sainte-Beuve déclare ainsi dans *Mes Poisons* : « ce que je fais, c'est de l'histoire naturelle littéraire. Être en histoire littéraire, en critique, un disciple de Bacon, ce serait ma gloire » (cité par Pierre Moreau, *La Critique selon Sainte-Beuve*, *op. cit.*).

<sup>97</sup> Sainte-Beuve définit ainsi son ambition : « C'est exactement comme en botanique pour les plantes, en zoologie pour les espèces animales. Il y a l'histoire naturelle morale, la méthode (à peine esquissée) des familles naturelles d'esprits. Un individu bien observé se rapporte vite à l'espèce qu'on n'a vue que de loin et l'éclaire » (cité par Roger Fayolle, *Sainte-Beuve et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou comment les révolutions arrivent*, *op. cit.*).

même recherche de lois que le monde physique<sup>98</sup>, pourtant il témoigna toujours une grande prudence vis-à-vis de tout ce qui pourrait rattacher la critique à la science. « L'homme est une matière essentiellement ondoyante et flottante », écrit-il dans ses *Lundis*, en une mise au point directement dirigée contre le système critique de Taine. Et il poursuit :

Les formules générales n'attestent qu'une vue et un vœu de certains esprits, et il est mieux d'en être sobre, et de ne les faire intervenir qu'en la dernière extrémité, car, trop fréquentes et présentées à tout moment, elles offusquent et elles écrasent<sup>99</sup>.

Sainte-Beuve semble ne jamais avoir perdu de vue l'individu, et la méthode même du portrait indique une attention véritable portée à l'unicité de chaque poète et de chaque écrivain. Mais Sainte-Beuve s'intéresse, plus qu'à l'écrivain comme individu, à l'écrivain comme homme, à sa biographie, à ses relations, à sa famille, à ses ancêtres ; il prépare ainsi la voie à Taine et à une critique proprement scientifique qui, quant à elle, aboutit à éliminer l'individu, puisqu'elle fait de l'œuvre un résultat nécessaire de circonstances qui échappent à la personne propre du créateur – c'est là du moins le reproche que lui fait Sainte-Beuve, et bien d'autres après lui. Elle constitue l'œuvre en pur phénomène à l'égal d'un phénomène physique, appréhendable par le discours de connaissance, et tout entier absorbable dans l'analyse.

Ainsi, c'est à travers Taine que Gourmont dévoile sa position par rapport à la critique scientifique : en somme, la tentation scientifique qui n'était qu'à l'état latent chez Sainte-Beuve, et qui était, pour Gourmont, compensée par les grandes qualités du critique, voilà ce qu'il ne pardonne pas à Taine, et, moins encore, nous le verrons plus tard, à Brunetière. Pourtant, l'attitude de Gourmont, là encore, surprend, car elle n'est pas de rejet univoque, loin s'en faut ; on ne trouve pas, dans les *Promenades littéraires*, ni ailleurs, d'article véhément ou indigné à l'encontre de Taine. Plus encore, il semblerait qu'en bien des lieux de son œuvre, Gourmont lui marque une certaine sympathie, et ne dédaigne pas de considérer ses idées avec sérieux, voire de faire de certaines d'entre elles les fondements de sa propre pensée critique.

\*\*\*

La conception esthétique de Taine se caractérise par sa volonté de système ; il s'agit en effet pour lui de hausser l'histoire, au sens large du terme – et qui comprend, bien sûr, l'histoire littéraire – au rang de science, et de faire qu'elle constate des lois, après avoir exposé des

---

<sup>98</sup> On lit dans ainsi dans un article des *Portraits contemporains*, consacré aux *Mémoires d'outre-tombe* : « Qu'il en soit du monde moral comme il en est aujourd'hui de l'univers et du ciel physique. Les physiciens, les astronomes, les navigateurs, observent et notent à chaque instant les variations de l'atmosphère, la latitude, les étoiles. Ces observations multipliées s'enchaînent et leur ensemble aide à découvrir ou à vérifier des lois. Faisons quelque chose d'analogue dans le monde de l'esprit et de la société » (cité par Roger Fayolle, *ibid.*).

<sup>99</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*. Cité par Enzo Caramaschi, *Critiques scientifiques et critiques impressionnistes, Taine, Brunetière, Gourmont, op. cit.*

faits. Dans cette perspective, Taine poursuit le mouvement d'inversion qu'avait amorcé Sainte-Beuve – et qu'avait dénoncé Lanson<sup>100</sup> – partant des œuvres pour comprendre les hommes ; les œuvres sont moins envisagées comme des monuments que comme des documents, elles se font signes du mode de pensée d'une époque et d'une société au moment de leur écriture : elles sont, pour reprendre les mots de Jean-Thomas Nordmann, « moins des choses que des signes, moins des vestiges que le support de messages<sup>101</sup> ». Or, s'il est possible de retrouver l'« état moral élémentaire » d'une époque à partir de la lecture des œuvres, c'est bien que cette époque détermine l'œuvre de façon quasi automatique, selon trois facteurs, bien connus, que Taine recense dans l'introduction à l'*Histoire de la littérature anglaise* : le moment, la race et le milieu. La fonction de l'art est ainsi, aux yeux de Taine, de faire ressortir le déterminisme qui commande de l'intérieur la structure des choses.

Dans plusieurs articles des *Promenades littéraires*, Gourmont reprend à son propre compte ces concepts tainiens. Premier entre tous, le « moment » revient à de nombreuses reprises sous sa plume : exemple parmi bien d'autres, l'article intitulé « Idées romantiques » s'articule puissamment autour de ce concept qui en est la clé de voûte. Gourmont y montre, contre la thèse défendue par Pierre Lasserre, que le romantisme, loin d'être une « longue maladie » néfaste pour la littérature française, en fut une étape nécessaire et fructueuse : il renouvela les sources de la sensibilité, et permit de créer une beauté nouvelle. Gourmont ne fait pas, comme on pourrait le croire, bon marché de ce terme de « maladie », si caractéristique d'une époque imprégnée de scientisme, et où la critique emprunte à la médecine et à la physiologie ses outils d'analyse. « Maladie », le romantisme le fut sans doute, mais il fut, selon Gourmont, une maladie « heureuse » ; ce qui n'en signifie pas moins que le mouvement est survenu dans le paysage des lettres de façon prévisible et nécessaire, tout autant qu'involontaire. Prenant la métaphore à la lettre, comme Gourmont nous y incite en la filant lui-même tout au long de l'article, et poussant l'analogie à l'extrême, on peut imaginer qu'un médecin eût été en mesure d'en détecter l'imminence en observant en amont la conformation de l'organisme littéraire. Ainsi, le romantisme était déterminé à survenir ; et dès lors on ne s'étonne pas de lire, à propos de Rousseau, ces lignes :

Rousseau a mis quelques idées en circulation et il a proposé aux hommes l'exemple d'une certaine sensibilité. De ses idées, les unes sont absurdes et n'ont trompé que ses contemporains ; les autres

---

<sup>100</sup> « Erreur intellectuelle » aux yeux de Gourmont, le biographisme de Sainte-Beuve est dénoncé par Lanson à peu près dans les mêmes termes : « l'homme, dans ses études, masque l'œuvre. L'œuvre se subordonne à l'homme, et c'est le contraire qui est juste : pour obtenir la série des actes ou états réels d'un esprit, il décompose, dissout les œuvres d'art auxquelles ces actes ou états ont servi » (cité par Pierre Moreau, *La Critique selon Sainte-Beuve*, op. cit.).

<sup>101</sup> Jean-Thomas Nordmann, *Taine et la critique scientifique*, PUF, « écrivains », 1992.

sont exactes, et leur expression, à un *moment* donné, était inévitable. Quant à sa sensibilité, la mode s'en est perpétuée jusqu'à nos jours...<sup>102</sup>

Et, de même que les idées de Rousseau, précurseur du romantisme, étaient inévitables, la littérature contemporaine l'est aussi, puisqu'elle est tout entière accouchée du romantisme, et plus largement de tout ce qui, en la précédant, l'a préparée. On retrouve alors, une nouvelle fois, le « moment » tainien, facteur d'explication et cause partielle de l'époque littéraire :

Je sens très bien que, sans la froideur classique, sans la frénésie romantique, notre *moment littéraire*, à la fois baudelairien et renanien, aurait été impossible. Nous sommes un dosage de ces deux éléments et de beaucoup d'autres. Ôter le romantisme ? Vous nous ramenez à Crébillon, aux deux Crébillon<sup>103</sup>.

Toutefois, Gourmont effectue, dans cet article si explicitement placé sous le patronage de Taine, un tour de force qui lui permet d'allier l'usage de ce concept à une conception personnelle, et originale, de la littérature – et qui paraît pour le moins étrangère à Taine lui-même. La théorie du moment lui est en effet un moyen de prôner une nouvelle fois ce culte du nouveau qu'on lui a, si souvent, imputé : les œuvres naissant de celles qui les ont précédées, elles proviennent nécessairement des plus récentes d'entre elles. Les artistes qui, au contraire, reviennent au nom de la tradition vers des formes anciennes d'écriture – tels les néo-classiques qui, méprisant l'apport du mélodrame qui informe le théâtre romantique, se tournent vers la tragédie classique, et croyant « remonter tout droit à Sophocle », ne font que du Népomucène Lemercier du plus médiocre – ceux-là vont à l'encontre de leur moment historique ; or, puisque celui-ci, comme une maladie, est nécessaire, ils s'inscrivent ce faisant contre une loi de nature. Ainsi :

Il n'y a pas de honte à être de son heure exacte et à suivre la mode. Je ne goûte pas beaucoup les œuvres indépendantes de leur *moment historique* ; le jeu qu'on appelle pastiche n'est pas séduisant<sup>104</sup>.

Le terme est trop évidemment martelé, jalonnant le texte dans son ensemble, pour ne pas faire office de signal intertextuel, pour employer un anachronisme ; et d'ailleurs, l'article se clôt sur une mention explicite et, quoique mitigée, élogieuse, de son inventeur :

Il faut admirer M. Pierre Lasserre et son livre. Je les considère avec bonheur et avec effroi. Voici la plus belle œuvre critique que nous ayons eue depuis Taine. Mais, comme Taine, M. Lasserre a dans l'esprit des parties bien injustes, et c'est ce qui me trouble<sup>105</sup>.

Mais l'emprunt de Remy de Gourmont à Hyppolyte Taine ne s'arrête pas au seul concept de moment historique. On trouve, dans les *Promenades littéraires*, un maniement fréquent des catégories de la race et du milieu conçues comme causes explicatives du phénomène littéraire,

<sup>102</sup> « Idées romantiques », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 66. Nous soulignons.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 59. Nous soulignons.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 63. Nous soulignons.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 71.

et ce, notamment, dans un article consacré à un poète et romancier cher à Gourmont : Barbey d'Aurevilly.

Gourmont tente dans cet article de rendre compte des contradictions de Barbey, qui en font un catholique intransigeant et un immoraliste athée, d'une « diabolique audace » : Barbey, écrivain normand, serait déterminé par ses origines géographiques à cette contradiction, à cette foi tout à la fois profonde, sincère, et toute extérieure :

La *race* d'où il sortait est une des moins religieuses de la France, quoiqu'une des plus attachées aux pratiques extérieures et traditionnelles du culte. L'influence du sol, du climat, est ici nettement visible. (...) Très peu religieux, le Normand (on entend la Basse-Normandie, la région qui forma Barbey d'Aurevilly) ne supporte l'autorité que lointaine, invisible ; il est profondément individualiste, d'un patriotisme fort modéré.

(...) Ces caractères généraux se retrouvent assez précis en Barbey d'Aurevilly. Comme le Normand moyen, il est dénué de religiosité profonde, mais attaché à certaines formes et traditions religieuses ; il est individualiste jusqu'au scandale, ne supporte de l'autorité que l'idée qu'il s'en fait<sup>106</sup>.

L'individu créateur se résorbe ici dans le type sociologique : le Normand. Le présent gnominique marque le caractère irréfutable du propos, qui participe ici d'un discours de connaissance à visée scientifique ; les circonstances extérieures, matérielles, et étrangères à la volonté de l'individu, se répercutent de façon nécessaire sur l'œuvre littéraire dont l'artiste est l'exécuteur. « On dirait du Taine ou du Michelet<sup>107</sup> », remarque Karl D. Uitti, dans la monumentale étude qu'il consacre à Remy de Gourmont. Et, de fait, la ressemblance est évidente et elle s'accroît au fil de l'article. Retraçant la généalogie de Barbey, faite de « solides paysans et d'aristocrates du Cotentin », Gourmont conclut ainsi :

En faut-il tant pour faire un Barbey d'Aurevilly ? Peut-être. Les races pures donnent des produits plus sains.<sup>108</sup>

« *Faire* un Barbey d'Aurevilly » : les mots sont forts, et ils donnent le ton. La race est bien l'agent de l'écrivain, elle le fabrique, le « donne », comme un arbre donne des fruits ; loin de se produire lui-même, Barbey est le pur « produit » de ses origines géographiques. La race, à laquelle s'ajoute cette fois le milieu, est encore identifiée comme facteur de la poésie d'Émile Verhaeren, cette poésie « d'un vague magnifiquement brumeux, avec çà et là, quelques rais de lumière rougeâtre, clair de lune dans le brouillard ou incendie lointain », « dont serait incapable un poète venu de la Lorraine ou de la Normandie<sup>109</sup> ». Ainsi :

<sup>106</sup> « La Vie de Barbey d'Aurevilly », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 260-261. Nous soulignons.

<sup>107</sup> Karl D. Uitti, *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, *op. cit.*, chapitre « La conscience intellectuelle », p. 73.

<sup>108</sup> « La Vie de Barbey d'Aurevilly », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 263.

<sup>109</sup> « Émile Verhaeren », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 222.

C'est à sa naissance, à son éducation, à sa culture, que M. Verhaeren doit les défauts qui nous choquent ; ils ne lui sont pas personnels.<sup>110</sup>

Et, plus loin :

Pour apprécier justement M. Verhaeren, il faut renoncer à le considérer du point de vue français, à le comparer avec les poètes de notre race et de notre tradition. Remettons-le dans son milieu, et qu'il ne soit plus pour nous qu'un poète flamand qui se sert, pour traduire ses émotions flamandes, de la langue française.<sup>111</sup>

À vrai dire, ces passages des *Promenades littéraires* surprennent ; on les dirait d'une autre main que de celle de Gourmont, car ils s'articulent difficilement, à première vue, avec les propos les plus constamment tenus par le critique tout au long de son œuvre. Comment soutenir à la fois que les défauts inhérents à la poésie de Verhaeren « ne lui sont pas personnels », et réclamer d'une œuvre d'art « l'originalité du style et la liberté de la pensée<sup>112</sup> » ?

Venant après Taine, Gourmont ne peut ignorer sa pensée, et il paraît lui reconnaître le mérite d'avoir eu, le premier, l'intuition que l'œuvre est dans l'histoire, qu'elle n'est pas une création *ex nihilo* ; le contraire serait, semble-t-il, la preuve d'une intenable naïveté, et Gourmont, d'ailleurs, témoigne en bien des endroits de son œuvre de sa méfiance envers l'abstraction. Dans quelque domaine que ce soit, il faut tenir compte du réel et y rester ancré le plus fermement possible, pour la simple raison que tout s'y enracine. Ainsi, on lit à l'article « La Vie de Barbey d'Aurevilly » :

Un écrivain n'est pas une abstraction. Il lui faut tenir compte des obstacles extérieurs que la vie lui suscite et aussi des obstacles intérieurs, des nœuds, des rugosités et des épines qui font l'écorce de certains talents.<sup>113</sup>

Une critique littéraire qui prétendrait dénier aux circonstances matérielles et à l'histoire toute influence d'ordre causal sur les œuvres littéraires et sur la compréhension qu'on en peut avoir serait une critique de mauvaise foi, et surtout, un vain discours :

La critique littéraire est fort inutile, donc fort méprisable, si elle néglige les notions scientifiques élémentaires, que sont les faits et les dates.<sup>114</sup>

Or, ces faits, ces dates doivent eux-mêmes être replacés dans la série causale qui les enchaîne aux effets qu'ils créent ; considérés pour eux-mêmes, ils ne valent rien :

Abstraits du moment et du milieu les faits disent ce que l'on veut ; leur signification n'est réelle que si on les considère dans leur ordre de causalité.<sup>115</sup>

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> « Les Deux Flaubert », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. ##.

<sup>113</sup> « La Vie de Barbey d'Aurevilly », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 269.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>115</sup> *Ibid.*

La littérature, comme tout phénomène, humain ou non, ressortit à un système de causalité : elle est engendrée par des causes qui lui préexistent et que l'historien de la littérature doit prendre en compte s'il prétend s'y intéresser. Gourmont, lui-même, est redevable des travaux de ses prédécesseurs ; il est, si l'on veut, lui-même en partie le produit d'un « moment » tainien qui l'a partiellement déterminé. Mais « partiellement », semble-t-il, et tout est là, précisément. Les données scientifiques élémentaires, les éléments du réel dans lequel une œuvre s'inscrit inexorablement permettent de l'expliquer, de la comprendre, certes, mais non point de l'expliquer et de la comprendre tout entière. Ainsi, il semble possible de compléter les propos de Gourmont sans trahir sa pensée : la critique littéraire est inutile si elle néglige les notions scientifiques ; mais elle se fourvoie à coup sûr, si elle s'y cantonne.

\*\*\*

Cette distinction, Gourmont prend grand soin de l'établir clairement chaque fois qu'il manie les notions qu'il emprunte à l'auteur de l'*Histoire de la littérature anglaise*. L'article intitulé « Les Poètes normands » est, à cet égard, caractéristique, au sens où il opère une série de glissements qui pervertissent subtilement les concepts tainiens, jusqu'à les vider de toute légitimité à traiter de l'objet littéraire. Il s'agit pour Gourmont de réfuter l'idée qui sous-tend la publication d'une anthologie de poètes normands : un tel projet suppose en effet l'existence d'une poésie qu'on pourrait dire normande ; toute la question est de savoir si, en lieu et place de ce qui pourrait bien n'être qu'une chimère, « ces poètes normands ne seraient pas tout bonnement des poètes français<sup>116</sup> ». Le raisonnement commence par une assertion assez abrupte, et aux accents apparemment tainiens :

Trois éléments concourent à la formation d'une littérature particulière, le sol, la race, la langue<sup>117</sup>.

Mais, à y regarder de plus près, il apparaît déjà que cette triade de facteurs s'écartent sensiblement de la formule de Taine. Gourmont ne reprend en fait qu'un élément des trois associés par Taine : la race. Le « sol » vient remplacer le « milieu » que l'on attendrait à sa place. La substitution est plus significative qu'il n'y paraît d'abord. Le « sol » renvoie peut-être à la position de Gourmont dans la querelle qui, en 1897, l'a opposé à Barrès, à propos de son ouvrage intitulé *Les Déracinés* ; du moins, les mêmes convictions semblent se jouer derrière le choix de ce terme précis. Contre Barrès, qui prétendait que le déracinement géographique nuit au développement du talent littéraire, Gourmont avançait le terme de

<sup>116</sup> « Les Poètes normands », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 240.

<sup>117</sup> *Ibid.*



« transplantés<sup>118</sup> » : bien loin de se révéler néfaste, le changement de sol au cours de la vie d'un homme lui redonne une nouvelle vigueur, comme aux arbres que les pépiniéristes repiquent plusieurs fois en des terrains différents pour les fortifier. Ainsi, dans l'article qui nous occupe, le choix du terme de « sol » pour remplacer celui de « milieu » rappelle cette idée d'un sol qui peut aussi bien être un sol d'adoption ; il a, en ce cas, la même fonction de « facteur » influençant le talent de l'homme de lettres. Dès lors, là où les facteurs de Taine agissaient sur l'individu créateur sans que celui-ci y prenne aucune part, le « sol » réunit l'idée d'une causalité, et celle d'une marge de liberté de l'individu par rapport à cette causalité qu'il peut, en quelque sorte, décider, en se « transplantant ».

Mais le changement le plus notable que Gourmont imprime à la triade tainienne, et qui fonctionne au sein de l'article comme un pivot, c'est véritablement le dernier élément de l'énumération : la « langue », qui est problématique parce qu'elle échoue à fonctionner comme un facteur de différenciation. Du moment que les poètes s'expriment dans une langue qui déborde les limites géographiques de la race, dès lors qu'ils écrivent en français, la langue ne peut pas être le facteur d'une littérature particulière. La langue sape en effet l'action causale de la race et du sol, car elle contribue à recréer une race qui se modèle aux contours linguistiques :

Il serait absurde de dire que quiconque écrit en français pense en français. (...) Il est cependant certain que l'usage d'une langue tend à attirer celui qui la parle vers la nationalité dont cette langue est le signe le plus apparent. Quand cela se reproduit pendant de longues générations, quand l'éducation, durant des siècles, est venue renforcer dans chaque enfance l'influence du langage lui-même, il devient bien difficile que la nationalité de la pensée survive à la nationalité de la parole. La parole est une puissance terrible.<sup>119</sup>

« Restent la race et le sol », continue Gourmont. Ces deux éléments n'en contribuent pas moins à informer une sensibilité particulière, et identifiable, chez ceux qui en subissent l'action. Mais cette sensibilité reste en quelque sorte muette d'être privée d'un moyen d'expression, ou plutôt, d'avoir à s'exprimer dans un langage qui subsume les deux premiers facteurs, et tend ainsi à gommer toute différenciation. Or, quand il s'agit de poésie, art qui repose presque tout entier sur le maniement de ce matériau linguistique, la race comme le sol deviennent pour le moins invisibles :

---

<sup>118</sup> L'article s'ouvre sur cette substitution de termes, qui engage une conception radicalement opposée du déterminisme en littérature : « Au mot qu'a imaginé M. Barrès, "les déracinés", il faudrait, je pense, en opposer un autre, qui exprimerait la même idée matérielle et une idée psychologique toute différente, les *transplantés*. On emploierait l'un ou l'autre selon que l'on parlerait d'un homme à qui le changement de milieu a été mauvais, ou d'un homme qui a trouvé une nouvelle vigueur par le fait même de sa transplantation en un terrain nouveau » (« Les Transplantés, *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 330).

<sup>119</sup> « Les Poètes normands », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 240-241.

Restent le sol et la race. Ces deux éléments sont très importants ; mais comment les apprécier, quand il s'agit de poésie, par exemple, c'est-à-dire d'un art dont l'expression est uniquement verbale, et qui, si on lui ôte le langage, reste à l'état de vague et de vaine rêverie ? C'est beaucoup plus difficile que ne le croient les auteurs de l'*Anthologie des poètes normands*.<sup>120</sup>

Or, la seule littérature digne de ce nom est la poésie, affirme Gourmont à de nombreuses reprises. Cela ne signifie pas que le roman n'a pas droit de cité dans le champ réservé de la littérature ; il y a des romanciers qui sont des poètes, et même, tous les romanciers de grand talent sont avant tout des poètes, affirme Gourmont. L'article « La Vie de Barbey d'Aurevilly » se construit autour de l'opposition entre les romanciers « purement prosateurs » et les romanciers poètes :

Il y a, en somme, deux sortes de romanciers, les prosateurs et les poètes. Je ne pense pas qu'on ait encore établi cette distinction ; elle est cependant capitale pour comprendre quelque chose à l'évolution du roman depuis cent ans<sup>121</sup>.

Et encore :

Il y a deux choses principales dans le roman, l'observation de la vie et le style. Le poète n'est pas toujours un très bon observateur, mais il prend sa revanche dans le style. D'autre part, le romancier qui n'est que romancier est très rarement un bon écrivain. (...) Au fond, Flaubert était, comme Chateaubriand, un poète qui écrivait en prose, et les Goncourt étaient des peintres qui se sont trompés sur leur vocation véritable. Il reste que les romans bien écrits sont presque toujours l'œuvre d'un poète avoué ou caché, et que les romans des écrivains purement prosateurs n'ont, le plus souvent, qu'une médiocre valeur littéraire.<sup>122</sup>

Or, si les concepts de race et de sol ne sont pas opératoires dès lors que la littérature est poésie, et si toute vraie littérature est poésie, cela revient tout bonnement à priver de légitimité les fondements de l'esthétique de Taine, et à décréter ses concepts impropres à rendre compte de l'œuvre véritablement littéraire.

\*\*\*

Ainsi, on comprend sans doute mieux l'usage que fait Gourmont des concepts inventés par Taine, dans ceux de ses articles où il les reprend à son compte. En vertu de la séparation très nette entre une littérature de prosateurs et une littérature de poètes, Gourmont reconnaît une validité à la théorie du moment, de la race et du milieu tant qu'elle se cantonne à la littérature de pur enregistrement du réel. Lorsque l'« observation de la vie » l'emporte sur le style, il est logique que l'imprégnation du réel dans l'individu créateur se répercute sur sa création, et qu'on puisse alors remonter de l'œuvre à l'auteur en décelant des caractères communs liés à sa race, à son milieu, à son moment historique. Mais c'est alors de la littérature « sociologique » : ainsi la poésie de Verhaeren est si nettement un signe de sa race flamande,

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>121</sup> « La Vie de Barbey d'Aurevilly », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 279.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 280-281.

parce qu'elle est « de la poésie sociologique<sup>123</sup> ». De même, quand, en certains endroits de son œuvre, Barbey pratique une « littérature de terroir », quand il s'adonne à décrire « les paysages et les mœurs de sa terre natale, les environs de Valognes, en Normandie<sup>124</sup> » :

L'auteur des *Diaboliques* et de *L'Enservelée* possède le vrai caractère du romancier, caractère très rare : il s'intéresse profondément à la vie ; et cela encore le rattache à Balzac. Pour eux, les amours des hommes, leurs gestes, leurs paroles, sont des choses sérieuses, même quand elles sont bouffonnes. La société leur est un absolu ; ce sont des sociologues.<sup>125</sup>

Mais précisément, cette littérature « sociologique », si elle laisse prise à une critique à visée scientifique, n'a pas grand-chose à voir avec la littérature proprement dite, qui elle, est impénétrable à la science, de laquelle elle est essentiellement séparée :

Tout ce qui n'est pas poème n'est rien du tout, ou bien rentre, ce qui est loin d'être un déshonneur, dans cette vaste catégorie, la science.<sup>126</sup>

La science n'a aucune légitimité à traiter de la littérature, qui lui échappe irrémédiablement. En somme, Gourmont semble reconnaître une validité à l'esthétique de Taine tant que les trois fameux facteurs, race, milieu et moment, restent envisagés comme des *conditions* de l'œuvre – ce que Gourmont lui concède pour la tendance plus réaliste de la littérature – et non comme ses *causes*. Car ces facteurs manquent toujours une partie importante, sinon essentielle, de l'œuvre d'art, qui se dérobe à l'explication et ne s'insère dans aucune série causale. L'esthétique de Taine enserme le fait artistique dans le réseau de ses « causes » et de ses « facteurs », et en cela elle fonctionne, mais toujours « au génie près<sup>127</sup> » : l'œuvre déborde tout système d'explication scientifique qui ne rend compte que de l'accessoire et manque à tout jamais l'essentiel. La volonté totalisante, le rêve d'exhaustivité analytique sont une chimère. Taine, croyant pouvoir embrasser tout le champ du réel, y compris l'art, par le discours de connaissance, est victime de cette grande illusion qu'est la science, qui est, écrit Gourmont, « la seule vérité et le grand mensonge<sup>128</sup> » :

C'est la dernière gloire de l'homme, et celle que la science n'a pu lui arracher, qu'il n'y ait pas de science de l'homme. S'il n'y a point de science de l'homme commun, moins encore y a-t-il une science de l'homme différent, puisque la manifestation de sa différence le constitue solitaire et unique, c'est-à-dire incomparable<sup>129</sup>.

<sup>123</sup> « Émile Verhaeren », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 220.

<sup>124</sup> « La Vie de Barbey d'Aurevilly », *Promenades littéraires*, p. 283.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>127</sup> L'expression est de Gustave Lanson (cité par Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres, de Flaubert à Proust*, Seuil, 1983).

<sup>128</sup> Remy de Gourmont conclut ainsi l'article : « La science est la vérité et elle est le grand mensonge. Elle ne sait rien, et on croit qu'elle sait tout » (« L'art et la science », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 571).

<sup>129</sup> « De la création subconsciente », *La Culture des idées*, p. 35.

La création littéraire a toujours pour cœur un mystère que l'analyse ne peut réduire, que la science ne peut expliquer : ainsi Sainte-Beuve lui-même reproche à Taine de négliger cette part essentielle de l'œuvre, qui en fait toute la valeur :

On ignore donc le point essentiel de la difficulté : le comment de la création ou de la formation, et le mystère échappe.<sup>130</sup>

L'article « La Légende de Racine » résume parfaitement la position de Gourmont face à la tendance scientifique de la critique, mise à l'honneur par Taine. Si la critique littéraire ne peut faire abstraction des faits et des dates, s'il est indéniable que l'œuvre est située dans l'histoire et qu'elle en est tributaire, cependant les faits et les dates sont impuissants à rendre compte de l'exception qu'est, par essence, le génie :

C'est à Racine qu'appartient le génie de Racine, car le génie est inviolable et n'a pas de généalogie ; il naît et meurt avec l'être qui en est privilégié, et ce ne sont pas des détails de famille, de naissance, d'éducation, de milieu, qui en donneront même un commencement d'explication. La méthode de Sainte-Beuve et de Taine, qui avait déjà été esquissée par Montesquieu et Stendhal, est inapplicable au génie, à l'exception. Excellente pour déterminer les qualités générales d'une race, elle échoue à expliquer les individus rares qui dépassent la race et la nient, tout en en conservant les caractères extérieurs.<sup>131</sup>

Ainsi, Racine n'eût sans doute pas écrit *Athalie* s'il n'était né à la Ferte-Milon ; mais il aurait alors écrit une autre tragédie « qui eût été pareillement parfaite, et l'explication n'a pas fait un pas<sup>132</sup> » : le génie de Racine « échappe à la formule<sup>133</sup> ». On croit lire ici l'écho des invectives de Lanson, à la même époque, contre ceux – comprenons, Taine et ses disciples – qui, semblant confondre la création littéraire avec la cuisine, prétendent « faire » Racine avec Port-Royal, comme s'il y avait une recette au génie, et qu'il suffît de mélanger les ingrédients pour infailliblement obtenir un chef-d'œuvre :

Ceux qui *font* La Fontaine avec la Champagne, l'esprit gaulois et le don poétique, ceux qui *font Iphigénie* avec la politesse de cour, l'éducation classique et la sensibilité, sont des charlatans, ou des naïfs. L'approximation où nous arrivons dans nos déterminations est au génie près. Nous savons la composition de la tragédie ; nous tenons les formules : voilà de quoi faire Corneille. Seulement sera-ce Pierre ou Thomas ?<sup>134</sup>

L'œuvre littéraire est le produit d'une race, d'un milieu, d'une époque ; mais elle est surtout le produit du génie, qui est, par nature, une exception, un hapax, échappant à toute causalité et radicalement imprévisible.

---

<sup>130</sup> Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, cité par Jean-Thomas Nordmann, *Taine et la critique scientifique*, *op. cit.*

<sup>131</sup> « La Légende de Racine », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 277.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Gustave Lanson, cité par Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres de Flaubert à Proust*, *op. cit.*

## Brunetière : la critique mortifère

Là où, par rapport à Taine comme à Sainte-Beuve, Gourmont est encore, nous l'avons vu, dans une position intermédiaire entre l'admiration et le rejet, entre la continuité et la rupture, Brunetière est au contraire la cible de ses attaques les plus virulentes et de ses sarcasmes les plus constants. Gourmont présente une ambivalence caractéristique de son époque : son attirance pour la science, visible à son intérêt pour la physiologie et la psychologie, et décelable au nombre d'articles qu'il consacre à des découvertes scientifiques, dans les *Promenades philosophiques* notamment, s'allie à un profond anti-intellectualisme et à une méfiance très marquée envers la science. Or, tout se passe comme si Gourmont trouvait en Brunetière l'occasion de laisser parler cette seconde tendance à l'exclusion de la première. Brunetière, ainsi que ses multiples avatars, dont le « professeur de lettres », figure grotesque et honnie entre toutes, fonctionnent, aux yeux de Gourmont, comme des repoussoirs. Nous le verrons, le plus souvent Brunetière est associé à une thématique et un lexique médicaux, voire morbides, de la sclérose, de la dissection, ou de la mort : façon radicale de faire de Brunetière le pôle négatif par excellence, par opposition à quoi Gourmont se définit lui-même et sa conception de la critique, qu'il désire au contraire vivante et souple, à même d'épouser les contours irréguliers et changeants de la matière littéraire qu'elle se propose d'explorer.

On trouve, dans les *Promenades littéraires*, un article exclusivement consacré à Brunetière. Y sont réunis les différents reproches contre Brunetière qui reviennent ailleurs, disséminés, dans toute l'œuvre critique de Gourmont. Ainsi, l'article semble être un bon point de départ pour tâcher de comprendre sur quels points de doctrine ou de méthode les deux critiques s'opposent si radicalement. Fait significatif, et qui révèle une fois de plus l'imprégnation des idées de Taine dans la pensée de Gourmont, celui-ci commence par présenter Brunetière comme le produit d'un moment et d'un milieu. Brunetière, essayant de continuer Taine tout en le combinant au darwinisme qu'il déplace du domaine de la biologie au champ de la critique littéraire, s'inscrit ainsi dans une mode, et réagit à la propagation des idées de Darwin dans les milieux universitaires où il a évolué :

C'était vers 1890. Les idées de Darwin étaient enfin entrées dans la circulation générale ; Taine, d'autre part, avait lancé ses trois mots fameux, la race, le milieu, le moment ; M. Brunetière, unissant hardiment le darwinisme au tainisme, traça un plan merveilleux de l'évolution des genres littéraires, suite, ou plutôt contrepartie de l'évolution des espèces naturelles. (...) On y verrait aussi bien, et cela donnerait au moins raison à Taine, et l'influence du milieu et l'influence du moment. M. Brunetière subit Darwin parce que Darwin était puissamment à la mode dans le milieu sorbonique où il avait passé sa jeunesse. Et il ne fut pas le seul bon esprit qui subit mal à propos la

méthode darwinienne et qui essaya, avec plus ou moins de bonheur, de la transplanter en des terrains nouveaux.<sup>135</sup>

Brunetière, en effet, puise dans les théories transformistes tout récemment parvenues en France les fondements d'une théorie des genres, qui sert de pilier à sa critique littéraire. Le monde de l'esprit est ainsi compris par analogie avec celui de la nature : tout comme les espèces s'engendrent les unes les autres par une nécessité naturelle, se transformant à mesure et tendant vers un point de perfection qui correspond à « l'adaptation au milieu », les genres littéraires « enfantent » les œuvres, comme un être qui se développerait organiquement, selon des lois qui lui seraient propres. Gourmont résume cette aspiration de Brunetière, reprenant à loisir, en une accumulation moqueuse, tous les termes de la vulgate darwinienne :

Il prétendait nous instruire d'abord sur les genres littéraires, considérés comme des sortes d'organismes vivants et soumis au transformisme. Ensuite, il allait montrer comment ces singuliers animaux subissent les actions de la concurrence vitale et de la sélection naturelle ; il était question aussi de l'hérédité et de l'individualité, de l'homogène et de l'hétérogène, et de plusieurs autres mystères.<sup>136</sup>

La conséquence directe d'une telle ambition chez le théoricien de l'évolution des genres, Gourmont l'identifie immédiatement, c'est la suppression définitive et radicale de l'intervention individuelle dans la création littéraire :

Pourquoi donc M. Brunetière avait-il essayé de greffer sa méthode sur le darwinisme ? C'est que Darwin, comme tout autre historien de la vie animale, d'ailleurs, fait abstraction des individus. L'Histoire naturelle ne connaît que les espèces et elle admet, en principe, que tous les individus normaux d'une même espèce sont identiques, à un moment donné, les uns aux autres. (...) On étudiera les œuvres, sans donner aux auteurs une trop grande importance, et l'on montrera comment ces œuvres s'engendrent les unes les autres par nécessité naturelle ; comment de l'espèce poésie naissent les variétés sonnet et madrigal ; comment, sous l'influence du milieu, la variété lyrique se transforma, sans perdre ses caractères essentiels, en éloquence, et beaucoup d'autres métamorphoses.<sup>137</sup>

Gourmont semble en effet avoir vu juste. L'insertion par Brunetière de la science, et tout spécialement du modèle biologique, dans la critique littéraire, est liée à la volonté nettement assumée de « mortifier l'individu », de ramener la littérature à une objectivité qui rendrait à la discipline critique toute l'autorité qu'on lui refuse<sup>138</sup>. L'individu créateur est écarté par Brunetière du champ d'analyse de la critique, de par la théorie des genres : tout d'abord, parce que le déplacement d'attention de l'œuvre au genre, de l'individu à l'espèce, ramène le

<sup>135</sup> « M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 21-25.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>138</sup> Ferdinand Brunetière écrit dans *La Doctrine évolutive et l'histoire de la littérature* : « La grande utilité de la méthode évolutive sera, dans l'avenir, d'expulser de l'histoire de la littérature et de l'art ce qu'elles contiennent encore de subjectif, et ainsi, de conférer aux jugements de la critique l'autorité qu'on leur a refusée jusqu'ici » (cité par Enzo Caramaschi, *Critiques scientistes et critiques impressionnistes*, Taine, Brunetière, Gourmont, *op. cit.*).

créateur à l'ensemble dans lequel il s'inscrit ; ensuite parce que, de ce fait, le génie d'un auteur ne lui est pas personnel, il tient simplement à une « rencontre heureuse » entre cet homme, et le bon « moment », celui où le genre atteint son point de perfection. Ainsi, selon Brunetière, « le génie n'est peut-être souvent qu'une participation plus étendue, plus effective surtout, à ce qui constitue le trésor commun de l'humanité ». Mais l'individu qu'il convient d'annihiler, c'est aussi celui du critique lui-même, qui doit, au moment où il juge, faire preuve d'impartialité, apprendre à s'« affranchir de ces servitudes individuelles qui s'appellent personnalité, sensibilité, goût ». En somme, la critique, affirme Brunetière, « est née dans le monde moderne de la nécessité de faire contrepoids à l'excès croissant de l'individualisme<sup>139</sup> ».

Or, Gourmont met en évidence le lien qui associe étroitement cette élimination de l'individu, dont le darwinisme est le prétexte, et l'aspect réactionnaire et rétrograde de la pensée de Brunetière. Celui-ci assigne en effet au critique un rôle de préservation de l'ordre social et d'édification morale :

La méthode scientifique plaisait à M. Brunetière parce qu'elle lui permettait de combattre l'individualisme, qui lui a toujours paru à la fois un danger social et un danger intellectuel.<sup>140</sup>

L'individu, en ce qu'il met au premier plan sa sensibilité propre et son originalité, bouleverse les règles établies, ces règles qui, écrit Gourmont dans un autre article, ont force de loi ; Brunetière fait partie de ces critiques frileux et méfiants envers toute forme de nouveauté, il s'inscrit dans le sillage de ces censeurs qui croient « que la morale va crouler avec la rime riche et qu'on ne peut être honnête homme si l'on enfreint les règles de versification classique<sup>141</sup> ». En effet, la doctrine de l'évolution des genres porte en germe le dogmatisme et les tendances réactionnaires, qui en découlent tout naturellement. Le genre, en effet, du moment que, tel un organisme vivant, il « naît, vit et meurt », « passe par un point que l'on appelle à bon droit celui de la perfection<sup>142</sup> ». Ce qui signifie que, passé ce point, toute œuvre nouvelle est marquée du sceau de la dégradation, ou encore, de la décadence, pour employer un mot qui connut une grande fortune en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle. Le point de perfection, pour tous les genres, ou presque, est identifié par Brunetière au classicisme du grand siècle, qui, dès lors, devient la norme, le point de référence par rapport auquel peut s'établir une

<sup>139</sup> Ferdinand Brunetière, ##, cité par Enzo Caramaschi, *ibid.*

<sup>140</sup> « M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 23.

<sup>141</sup> « Les Ennemis de Victor Hugo », *Promenades littéraires*, 5<sup>e</sup> série, p. 134-135. Gourmont écrit dans le même paragraphe : « il semble aux esprits simples ou fortement imprégnés de la tradition, que le mépris de telle vieille règle de composition désorganise la société autant que le mépris d'une loi sur laquelle repose la société ».

<sup>142</sup> Ferdinand Brunetière, cité par Enzo Caramaschi, *Critiques scientistes et critiques impressionnistes, Taine, Brunetière, Gourmont, op. cit.*

hiérarchie. L'article convoque à ce sujet la figure du professeur, que l'on verra revenir à de nombreuses reprises sous la plume de Gourmont dès qu'il s'agira de le discréditer :

Ensuite, se pose devant lui la question de la hiérarchie, qui a pour lui une importance capitale ; il décline, reclasse avec un soin qui n'est pas sans faire sourire : il aurait été capable de nous dresser le palmarès de la littérature française, depuis le premier prix jusqu'au cinq centième accessit.<sup>143</sup>

La doctrine transformiste en littérature n'est, on le voit bien, que « de la tradition en mouvement<sup>144</sup> », et les seules œuvres qui trouvent grâce aux yeux de Brunetière sont celles qui tendent à se conformer à ce modèle du passé : ainsi, « son goût l'a toujours porté vers l'œuvre raisonnable, convenable, vers les sages imitations des œuvres sages<sup>145</sup> ». « Son goût », écrit Gourmont ; mais Brunetière n'eût sans doute pas cautionné l'usage de ce terme, lui qui, précisément, abhorrait la « critique des goûts et des couleurs<sup>146</sup> » et se persuadait que la science seule guidait et justifiait ses positions critiques.

Brunetière est donc suspecté de plier la littérature à des cadres de pensée qui lui sont complètement étrangers, faisant fi de la réalité de son objet, échafaudant des plans en totale inadéquation au réel. Les termes reviennent, tout au long de l'article, qui peignent du critique un portrait en visionnaire, en maniaque en proie au plus singulier des délires : l'évolution des genres littéraires est « un plan merveilleux », la concurrence vitale et la sélection naturelle comptent parmi les « mystères » sur lesquels reposent sa théorie. Il faut donner, croyons-nous, toute leur portée à ces mots très ironiques, qui entrent en résonance avec l'accusation dont Gourmont accable Brunetière par deux fois : la folie. Cet homme, qui est un « rationaliste invétéré », n'est au fond qu'un fou, un fou de la raison, pour ainsi dire ; sa lubie est de croire que la science se prête à tout, de ne pas voir qu'une science ainsi comprise n'est au fond qu'un nom d'emprunt pour la foi. Et d'ailleurs, déçu de la science, c'est vers la foi qu'il se tourne, avec une frénésie elle-même malade :

De ce contact douloureux avec la science, M. Brunetière garda un mauvais souvenir. N'ayant pu plier la science à son usage et à un usage déterminé, il crut qu'elle n'était bonne à rien. Comme elle ne lui avait pas répondu quand il l'interrogeait sur l'évolution des genres littéraires, il crut qu'elle ne pouvait lui faire aucune réponse utile et avec une précipitation fougueuse, il en proclama la faillite. Ce fut la seconde folie de M. Brunetière et celle qui acheva sa réputation d'homme entre tous raisonnable.<sup>147</sup>

On le voit, ce portrait chargé de Brunetière a pour fil directeur l'isotopie de la maladie. Brunetière est un fou, un extravagant ; et sa « pathologie », pour filer la métaphore, provient

<sup>143</sup> « M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 30.

<sup>144</sup> Nous empruntons l'expression à Enzo Caramaschi, *Critiques scientifiques et critiques impressionnistes*, Taine, Brunetière, Gourmont, *op. cit.*

<sup>145</sup> « M. Brunetière », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 28.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 25.



de ce qu'il croit pouvoir créer le monde à son image, et forcer le réel à entrer dans des cadres factices qu'il lui a créés de toute pièce, les démolissant du jour au lendemain quand il vient à s'apercevoir de son erreur. C'est le même reproche, et puisant dans la même sémantique, que l'on retrouve dans l'un des courts chapitres de l'article « Copeaux », sorte de florilège de considérations éparses qui prend place à la fin de la septième série des *Promenades littéraires* :

M. Brunetière est un esprit d'une logique un peu brutale. Il se rend trop facilement prisonnier d'une idée, quand cette idée lui paraît juste ; il oublie tout ce qu'elle contient de contradictoire, prend un seul de ces éléments et s'en sert comme d'une massue pour écraser le reste.<sup>148</sup>

Ici Brunetière est moins un fou qu'un homme aveuglé, privé de toute lucidité. Il est la dupe de ses propres idées, ne s'aperçoit pas que le domaine de l'esprit – comme celui de l'art, d'ailleurs – exige de la souplesse, des nuances, des compromis. Il manie les idées comme des objets inertes qu'il peut plier en tout sens à loisir – comme des choses sans vie ; quand elles se rebellent à cette manipulation et se contredisent, il en prend une et l'assène, en un geste dogmatique et péremptoire qui assomme, la métaphore est parlante, toutes les autres. Mais de même que les idées ne peuvent pas être abstraites de leur contexte et maniées à loisir, les œuvres littéraires ne se prêtent pas à une utilisation qui ne tient aucun compte de leur spécificité. Ainsi, de Brunetière qui voit en Renan un bon écrivain, mais dont les idées sont déplorablement, en vertu de la vieille séparation de la forme et du fond qui n'a, dit Gourmont, aucune correspondance dans la réalité, il écrit :

C'est une croyance de professeurs de littérature qu'il y a, en art, le fond et la forme, le vase et le contenu, et que, quand on possède le vase, on y peut mettre la liqueur que l'on veut. Contenu et contenant sont inséparables ; ils naissent ensemble et grandissent ensemble à peu près comme les veines et les artères et le sang qu'elles renferment. Le sang, hors de ses vaisseaux, et les vaisseaux vidés de leur sang, sont également des choses mortes.<sup>149</sup>

Cette thématique de la maladie, de la violence, ou encore, de la mort, à partir de laquelle Gourmont bâtit une opposition avec la vie et la fluidité qui doivent être les prérogatives de l'art, nourrit abondamment les textes de Gourmont sur la critique de Brunetière. Brunetière est un homme à bévue, qui par ses lubies fait de la littérature une chose morte, inerte ; le critique doit au contraire, comme le médecin, travailler « sur le vif<sup>150</sup> », à la différence de l'anatomiste qui, pareil à Brunetière, dissèque des cadavres. Cette véhémence, de la part de Gourmont, ne doit pas nous étonner. En effet, les points de contact entre Gourmont et Brunetière sont, curieusement, très nombreux : les deux hommes se rencontrent comme deux

<sup>148</sup> « Copeaux », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 105.

<sup>149</sup> « Renan et l'idée scientifique », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 18.

<sup>150</sup> *Ibid.*

extrêmes se touchent, ils sont presque, pour reprendre une expression de Gourmont lui-même, « identiquement contraires<sup>151</sup> ». Sur chacune des questions centrales du système critique de Brunetière, Gourmont s'est prononcé ; la question du genre, celle de la perfection, celle de l'individu comptent parmi ses sujets de réflexion privilégiés. Mais sur chacune d'entre elles, Brunetière et Gourmont s'opposent presque terme à terme.

\*\*\*

Le problème du genre, question centrale de la critique littéraire, a occupé Gourmont et il y a donné une solution originale : il n'y aurait qu'un seul genre en littérature, en lequel se résorberaient tous les autres, qui, dès lors, perdent toute utilité méthodologique. « Il n'y a qu'un seul genre en littérature, le poème<sup>152</sup> », écrit Gourmont. Un seul genre, autant dire, aucun genre ; d'une part parce que le classement générique n'a de sens que si les genres sont multiples, et peuvent alors avoir un rôle de différenciation ; d'autre part parce que, nous l'avons vu, la poésie est, pour Gourmont, rabattue sur la littérarité : le poème est un genre global qui accueille toutes les œuvres véritablement littéraires, les restituant, de fait, dans leur unicité, et les privant de leur spécificité générique. On lit ainsi, dans un article intitulé « Le Roman éternel » :

La seule forme de roman qui soit digne du nom d'œuvre d'art est le poème. Qui oserait contester cela ? Rédigé en vers, rédigé en prose, selon des rythmes précis ou selon des rythmes libres, le roman doit être un poème, – car il y a un seul genre en littérature, le poème<sup>153</sup>.

Gourmont gomme les frontières entre les genres, et, de ce fait, abolit la notion même de genre. Le seul classement générique qu'il admette est celui qui départage les « romans éternels » des « procès verbaux d'huissier », les chefs-d'œuvre véritables d'une littérature qui n'en mérite pas même le nom :

D'ailleurs la vieille plaisanterie des genres en littérature est vraiment trop vieille et les catalogues sont déconcertés. Ainsi, hier, les *Histoires naturelles* de Jules Renard exaspéraient un bibliothécaire : quel livre absurde ! mais c'est inclassable ! À tout hasard, dis-je, mettez-le donc au chapitre des chefs-d'œuvre.<sup>154</sup>

Dans ces conditions, il ne peut être que méfiant face à la théorie de l'évolution des genres. Lorsqu'il l'évoque, c'est en effet pour la tenir à bonne distance, et pour marquer son désaccord :

M. Brunetière a parlé avec une ingénieuse hardiesse de l'évolution des genres. Mais je préfère l'idée qu'il n'y a pas de genre ou qu'il n'y a qu'un genre ; cela est d'ailleurs plus conforme aux

<sup>151</sup> « La Dissociation des idées », *La Culture des idées*, op. cit., p. 49.

<sup>152</sup> « La Vie de Barbey d'Aurevilly », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. ##.

<sup>153</sup> « Le Roman éternel », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 78.

<sup>154</sup> « Les Styles », *Épilogues 1895-1898*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 402.

dernières philosophies de la science : l'idée d'évolution va disparaître devant celle de permanence, de perpétuité.<sup>155</sup>

L'idée d'évolution des genres introduit celle de la dégradation, et avec elle celle du dépérissement, inacceptable pour Gourmont qui place comme toute première qualité d'une œuvre sa capacité à être vivante et féconde. Pourtant, il est significatif que Gourmont cherche pour combattre cette théorie le secours de la science elle-même. En effet, la permanence que Gourmont met en avant et qui lui permet de maintenir son refus de la hiérarchie s'accommode difficilement de l'historicisme qu'il se reconnaît, et qu'on a décelé dans sa sympathie relative pour les théories de Taine, notamment.

Gourmont est obligé à des acrobaties intellectuelles pour concilier la permanence, qui lui évite de devoir accepter la hiérarchisation des œuvres, et l'idée que l'œuvre est, malgré tout, dans l'histoire, et tributaire du passé<sup>156</sup>. Cet effort de conciliation est l'enjeu d'un essai important, intitulé *Une loi de constance intellectuelle*. Gourmont y prétend contester les théories scientifiques de l'évolution, selon laquelle l'intelligence humaine évolue vers son état le plus parfait. Gourmont n'a pas la naïveté de prétendre contester radicalement l'idée même d'évolution : la comparaison entre l'homme des cavernes et la civilisation d'aujourd'hui rend cette prétention intenable et ridicule. Gourmont s'en prend, plus exactement, à l'idée de progrès, qu'il entend dissocier de l'idée d'évolution : « l'évolution n'est pas un progrès, écrit-il. L'évolution est un fait, et le progrès un sentiment<sup>157</sup> ». De fait, l'idée de progrès suppose une hiérarchie entre les degrés d'intelligence des hommes pris à des instants différents de l'histoire ; et, l'analogie est facile entre le domaine anthropologique, auquel Gourmont feint de se cantonner, et ses applications dans le champ esthétique. Pour éviter le postulat du progrès, corrélatif de l'idée même de décadence, Gourmont pose l'alliance paradoxale de l'évolution et de la permanence : l'intelligence est invariable et constante. Elle est comme un vase, qui se diversifie seulement par son contenu. Ainsi, « notre état de civilisation est le produit momentanément final d'une intelligence qui, invariable en son principe, se diversifie

---

<sup>155</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 23.

<sup>156</sup> On lit, dans « Une loi de constance intellectuelle », ceci : « nous oublions toujours, quand nous comparons le passé au présent, de considérer à quel point le présent est le débiteur du passé ». L'historicisme, notamment dû à l'influence de Taine, est une conviction très ferme chez Gourmont.

<sup>157</sup> *Une loi de constance intellectuelle*, *Promenades philosophiques*, 2<sup>e</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 702. La suite du paragraphe est d'ailleurs intéressante en ce que Gourmont y associe étroitement l'idée de progrès avec le dogmatisme, ce qui contribue à faire de l'Essai une attaque, notamment, contre l'application par Brunetière de la théorie de l'évolution à la critique littéraire : « Considérer, comme Spencer, que l'évolution est nécessairement progressive, c'est faire de la théologie ; c'est supposer un Dieu, transcendant ou immanent ; c'est faire intervenir, avouée ou cachée, l'idée d'une Providence ; c'est enfermer une idée religieuse dans une théorie mécanique. »

par l'accumulation de ses conquêtes<sup>158</sup> ». Voilà énoncée la loi de constance intellectuelle, qui sauve l'idée d'évolution en la dissociant de son corrélat mortifère, l'idée de dégradation, ou de décadence :

L'idée de constance intellectuelle écarte comme absurde l'idée de décadence, ou du moins ne permet de la concevoir que liée à l'idée de mort, de disparition de l'espèce<sup>159</sup>.

En effet, et dans le domaine anthropologique comme dans le domaine de l'art, l'évolution s'accompagne nécessairement de l'idée de perfection, et de l'idée selon laquelle tout ce qui est avant ou après ce point unique serait ou inachevé, ou dégradé. Cette notion même est regardée comme sclérosante : à la perfection, Gourmont oppose, précisément, la vie, reprenant une fois de plus un système d'opposition devenu habituel. Dans un article qu'il consacre à la première version, rédigée en 1849 et corrigée en 1856, de *La Tentation de saint Antoine*, on lit :

Ceux dont l'idéal est la pureté racinienne goûteront davantage le texte classique de 1874, mais j'écris pour les autres, pour ceux qui savent que la perfection n'est qu'une des qualités de l'œuvre d'art et qu'il y a une qualité supérieure à la perfection même, et que c'est la vie. La perfection peut être considérée comme un arrêt dans l'évolution des formes. La chair est devenue marbre, et c'est la fin. De la poétique de Racine rien ne pouvait sortir et rien n'est sorti : Racine est le marbre parfait et stérile. De l'imparfaite poétique de Victor Hugo, tout pouvait naître et tout est né : c'est de la matière vivante, c'est la fécondité infinie<sup>160</sup>.

Stérité, rigidité – la chair, devenue marbre, s'est figée – sont du côté de la perfection ; en cela, l'imperfection même lui est préférable, elle féconde et vivante : la supériorité de l'imperfection tient à ce qu'elle accouche d'autre chose qu'elle, et à ce qu'elle ne suscite pas, comme la perfection racinienne, un mouvement d'imitation perpétuel qui signe la fin de toute nouveauté pour une littérature qui reste tournée vers son passé, et qui, loin de vivre, feint de survivre :

Les fils de Racine s'éteignent dans la platitude ; les fils de Victor Hugo se diversifient à l'infini, selon leur propre génie, le génie de leur maître. L'idée de perfection a stérilisé pendant un siècle et demi la poésie française (...)<sup>161</sup>.

La littérature est une matière vivante, elle est une source vive qui ne doit pas se laisser assécher par une critique sclérosante et rétrograde. L'erreur de Brunetière, l'agent de destruction qu'il a introduit dans sa théorie critique et qui, pour quelque question qu'elle aborde, fausse les rapports en prétendant figer ce qui se meut, c'est, nous dit Gourmont, la

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. ##.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. ##.

<sup>160</sup> « Les Deux Flaubert », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 171.

<sup>161</sup> *Ibid.* On trouve la même idée, clairement exprimée, dans l'article intitulé « La Rhétorique » : « Racine, quand il est venu, était une floraison ; sa tragédie était la perfection, donc la fin d'un genre. On la prit pour modèle, et cela stérilisa tout le XVIII<sup>e</sup> siècle » (« La Rhétorique », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 623).

conviction que la vérité a sa place dans la critique littéraire : c'est d'ailleurs sur ce postulat que s'élabore toute critique à prétention scientifique. La méthode de Brunetière, consterné par celle de Renan qui procède, lui, « par un dédale de négations, de contradictions, d'hésitations et de doutes », est ainsi décrite :

Ce n'est pas ainsi, selon le sévère critique, que l'on doit procéder. Il y a une vérité : on la cherche, on la trouve, on l'affirme.<sup>162</sup>

Face au dédale d'interrogations qui épouse la complexité de son objet, se trouve la pensée rectiligne et catégorique de Brunetière : ce sont deux conceptions antinomiques du discours sur la littérature, et Gourmont, bien évidemment, se situe de préférence du côté du dédale. La croyance en la vérité immobilise la pensée, elle résout les contradictions en se contentant de les nier ; et à plus forte raison quand le dogmatisme se renforce d'une inaptitude à penser par soi même, d'une tendance à emprunter une vérité de seconde main :

Souvent même, on n'a pas besoin de la chercher, on la reçoit toute faite, en cadeau, d'une main amie, et c'est bien plus commode ; cela permet de passer à la contempler les précieuses années qu'on eût perdues à sa recherche. M. Brunetière démontre aisément que si Renan chercha avec soin toutes sortes de vérités particulières, il ne se mit jamais en peine de la grande, de la seule Vérité. Et s'il ne l'a pas cherchée, c'est qu'il ne l'aimait pas. Aimer la Vérité, nous dit Brunetière, c'est l'aimer comme Pascal, comme Bossuet, comme Pasteur et comme Taine. Toute autre méthode est mauvaise ; mais la plus mauvaise est de l'aimer comme Renan, en amateur, et non en passionné.<sup>163</sup>

La Vérité, ironiquement rehaussée d'une majuscule, cette Vérité unique et hiératique, qui se transmet de main en main, identique à elle-même, réclame qu'on lui voue un culte absolu. Elle devient une fin en soi. Et, appliquée au champ du littéraire, elle en vient à se substituer à son objet et à le dénaturer puisqu'il est récalcitrant à la Vérité ainsi conçue. Dès lors, les idolâtres de la Vérité sont obligés à bien des contrefaçons. Ils sont condamnés à affirmer sans preuve, prenant prétexte de la Vérité et de son alliée, la science, en un dogmatisme stérile et aveugle :

Or, quand on affirme, quand on proclame la Vérité, c'est toujours sans preuves. La Vérité telle que la comprend M. Brunetière, c'est la Foi. La Foi ne se démontre pas. La raison y est impuissante<sup>164</sup>.

Dans le domaine littéraire, toute vérité n'est autre qu'une croyance qui n'avoue pas son nom. La littérature n'offre pas de prise au pur discours de connaissance, et se situe en deçà des catégories du vrai et du faux. Il entre toujours dans le discours critique du subjectif, de même que l'œuvre littéraire est tout entière le produit d'une sensibilité particulière. Ainsi, cet article en forme de portrait croisé, où Brunetière est à la fois le repoussoir et le faire-valoir, semble

<sup>162</sup> « Renan et l'idée scientifique », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 19.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 19-20.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

être tout autant un autoportrait. L'éloge de Renan et de son « scepticisme », seule attitude tenable dans le domaine de l'art et du discours critique, a tout d'un plaidoyer *pro domo*. Ne le reconnaît-on pas en effet dans cette « pensée antidogmatique », saluée pour sa « flexibilité », le « calme ironique » n'est-il pas un des attributs qu'on lui concéderait sans peine ? Et l'image de Gourmont se superpose à celle de Renan dans un autre autoportrait déguisé, qui figure dans les *Promenades philosophiques* :

Son goût allait aux vérités partielles et non à la vérité unique, cette chimère qui n'attire que les esprits simples (...).

Renan nous conseille le doute, mais c'est pour mieux nous conduire à la sagesse. Il nous apprend à dissocier nos idées, pour avoir ensuite le courage ou de les abandonner tout entières, ou d'en garder les morceaux utiles. Il n'était pas de ceux qui, voyant un ver dans le fruit, le jettent pour en prendre un autre. Prudent et avisé, et sachant que les fruits intacts sont rares, en certains pays, il enlève la bête et son nid, mange le reste. Les idées et les fruits gâtés ont des parties délicieuses.<sup>165</sup>

La filiation intellectuelle de Gourmont ne serait-elle pas à chercher du côté de Renan, grand dissociateur d'idées avant la lettre ?

### **Épilogue : Gourmont impressionniste ?**

Il serait facile, au terme de ce parcours, de céder à notre tour à la tentation du classement, si décriée par Gourmont, et de placer ce dernier dans la lignée des critiques dits « impressionnistes », tendance dont Renan est en quelque sorte l'initiateur. Comme eux, Gourmont n'admet pas que le domaine des œuvres littéraires puisse relever d'un discours de connaissance, mettant en jeu des catégories aléthiques – qui se répartissent entre deux pôles, le vrai, et le faux. Car la question de la vérité est en effet, semble-t-il, le point capital de son opposition à Sainte-Beuve, à Taine et à Brunetière.

Cette question est bien le pivot autour duquel s'articule le malentendu entre Gourmont et Sainte-Beuve. Gourmont refuse qu'on se serve de l'œuvre pour percer un secret qu'elle détiendrait en le masquant : pour lui, il n'y a aucune vérité à chercher derrière l'œuvre littéraire : elle est la seule vérité. Ainsi la biographie n'a de sens, en critique, que si elle accepte d'être à elle-même sa propre fin, comme une fiction. Gourmont emprunte à Taine l'historicisme qui nourrit sa propre conception de la critique : l'art, comme toute activité humaine, est dans l'histoire, il est donc en partie conditionné par le réel qui l'entoure, et par ce qui le précède. Mais la spécificité de l'art par rapport aux autres activités humaines tient à ce que, par un certain point – celui-là même qui en fait toute la valeur –, il déborde le réel d'où il est issu, échappe à toute explication et se retranche derrière un certain mystère. Dès

---

<sup>165</sup> « Quelques idées de Renan », « Idées et paysages », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 567-569.

lors, l'art n'est plus appréhendable que par une critique qui renonce à l'expliquer, et qui accepte de substituer à la recherche des causes la description des effets, s'assumant ainsi comme une critique éminemment subjective. Brunetière, grand prêtre de la Vérité, lui qui sacrifie les œuvres littéraires à cette idole en les dénaturant, et ce, précisément parce qu'il fait bon marché de cette spécificité de l'art, récolte, tout naturellement, les sarcasmes les plus virulents.

Le scepticisme de Gourmont a ainsi bien des points communs avec cet « impressionnisme », dont on trouve les prémices chez Renan, et qui est pleinement développé par Anatole France ou Jules Lemaître, autant de critiques qui considèrent que leur pratique de la lecture et le discours qui en naît ne sont justiciables d'aucun contrôle extérieur, ni référables à aucun critère objectif. « Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre », écrit Anatole France. Et il poursuit :

Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leur œuvre sont dupes de la plus fallacieuse illusion.<sup>166</sup>

Pourtant, malgré des accointances évidentes, Gourmont prend ses distances par rapport à cette mouvance de la critique quelquefois appelée dilettante. La mise à distance de la vérité ne signifie pas la stricte équivalence de tous les discours et de toutes les pensées. Le scepticisme de Lemaître, « scepticisme par excès d'aptitudes à sentir », loin d'être le produit d'une réflexion, est le fruit d'un esprit éparpillé :

La littérature critique de M. Jules Lemaître a des mérites de clarté, de finesse, de bon sens ; on peut regretter qu'elle n'ait pas aussi, non pas des principes, dont elle se passe fort bien, mais une direction. Elle marche vraiment un peu à l'aventure. Il a manqué à cet écrivain spirituel d'avoir eu, ne serait-ce que pendant deux ou trois ans, une foi littéraire. C'est la plus heureuse des disciplines intellectuelles. (...) Le grand défaut de la critique de M. Jules Lemaître est donc de n'avoir de but ; elle a manqué de force, parce que l'auteur manquait de discipline.<sup>167</sup>

Cette « direction » qui manque à Lemaître fait, semble-t-il, toute la différence entre Gourmont et la mouvance « impressionniste » de la critique – impressionnisme qui prend chez Anatole France le visage peu flatteur de la « fumisterie<sup>168</sup> ». Car le dilettantisme de Gourmont n'est que d'apparence, et son scepticisme repose sur de solides bases théoriques, voire métaphysiques. Le refus que Gourmont oppose à l'intrusion de la vérité dans le champ du

<sup>166</sup> Anatole France, *La Vie littéraire*, cité par Roger Fayolle, *La Critique*, *op. cit.*, p. 130.

<sup>167</sup> « Jules Lemaître », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 101.

<sup>168</sup> Gourmont, répondant à l'enquête de Jules Huret, écrit : « il fallait, pour nous jouer ce tour, le formidable aplomb dans la fumisterie qui caractérise M. Anatole France, ce critique à tout jamais déprécié qui, lorsque paraît un livre d'art, disserte la première semaine sur La Fontaine, la seconde sur Boileau, la troisième sur Jeanne d'Arc ; la quatrième insinue, avec sa fausse ingénuité d'inguérissable envieux : “j'aurais aimé... Il est trop tard...” », ou bien : “ce livre soulève de telles questions...” » (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Daniel Grojnowski, José Corti, 1999).

littéraire s'appuie ainsi sur une conviction très forte, seule vérité que Gourmont admette, mais vérité tout de même. La question est donc centrale autant que complexe ; et c'est sans doute l'attitude de Gourmont par rapport à cette question de la vérité qui forme le noyau de sa conception singulière de la littérature, d'où découle une pratique originale, et problématique, de la critique.



L'illusion est une vérité et la vérité est une illusion.  
(Remy de Gourmont, *Une nuit au Luxembourg*).

## LITTÉRATURE ET VÉRITÉ : UNE ANTINOMIE ?

La fin de siècle dans laquelle s'inscrit Remy de Gourmont de façon très représentative est, à bien des égards, une période de crise profonde ; « exquise crise, fondamentale<sup>169</sup> », qui se répercute notamment dans la littérature. Dans les années 1880, les Décadents, bientôt rebaptisés Symbolistes quand leur esthétique se raffermi et cesse de « confondre l'obscur avec le beau, l'inconnu avec le nouveau, le singulier avec l'original<sup>170</sup> », s'inscrivent en faux contre le mouvement naturaliste, réduit à un « procès verbal d'huissier<sup>171</sup> ». Le tournant est capital et continue un mouvement amorcé depuis Baudelaire, et préparé par une nouvelle mouvance philosophique et scientifique, de Schopenhauer à Jules de Gaultier, en passant par Nietzsche, qui affirme en une sentence provocatrice : « Le mensonge comme condition de vie<sup>172</sup> ». Ce changement de donne prend sa source dans un déplacement de point de vue, qui substitue à l'intérêt pour le monde l'intérêt pour le sujet, ou, plus précisément, pour la façon dont le sujet perçoit le monde, et détecte en lui des rapports invisibles, suprasensibles, et surtout, individuels. L'Art nouveau sera métaphysique ou ne sera pas<sup>173</sup>, clame Charles Morice dans *La Littérature de tout à l'heure*. Et, de fait, c'est bien de métaphysique qu'il s'agit, car c'est la vérité même qui vacille sur ses bases, dans sa capacité à se présenter comme unique, universelle et scientifiquement établie, dès lors que l'individu est replacé au centre de tout. En somme, la fin de siècle ouvre une « ère du soupçon » et sonne le glas de l'affirmation ; Gourmont, historien du symbolisme, s'en fait le témoin attentif :

Il y a des habitudes, il n'y a plus de principes. On peut douter de tout et on ne jure plus qu'avec un geste évasif. Telles m'apparaissent, formulées dans la prose des bons écrivains, les idées nouvellement évoluées. La science elle-même ne s'est-elle pas prise d'un goût tout nouveau pour le doute ? Elle ne dit plus « il est certain que... », elle dit : « il est plus commode d'admettre

<sup>169</sup> « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale. Qui accorde à cette fonction une place ou la première reconnaît, là, le fait d'actualité : on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais, hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure », écrit Mallarmé dans « Crise de vers » (*Divagations*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dé*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Poésie », 2003).

<sup>170</sup> « Jean Moréas », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 38.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Nietzsche, cité par Remy de Gourmont dans « Le Mercure de France », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 89.

<sup>173</sup> L'expression est de Daniel Grojnowski : « Dans *La Littérature de tout à l'heure* (1889), Charles Morice pose les fondements d'une religion de l'Art – qui sera métaphysique ou ne sera pas. » Préface à *l'Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, *op. cit.*, p. 11.

que... » (...) La biologie s'est mise à nier les vieilles théories darwiniennes sur l'origine de l'homme, ce qui n'est pas sans lui faire subir une crise assez dure d'incertitude. Je note cela, parce qu'il n'est pas de littérature sans philosophie, et que tous ces doutes ont modifié l'aspect littéraire, obscurci cette belle confiance en soi qui régnait dans les œuvres des générations précédentes<sup>174</sup>.

Cet ébranlement des certitudes, qui a pour conséquence directe une refonte radicale de la poésie, peut être ramené, dans toutes ses manifestations, à l'idéalisme, philosophie qui se répand en France dans les dernières années du siècle et fait fond sur l'anti-intellectualisme du moment. Plus qu'un autre peut-être, Gourmont a été frappé de cette épidémie « maladie de l'idéalité<sup>175</sup> » ; mais si son originalité ne se marque manifestement pas là, puisqu'il est, à cet égard, un pur produit de son époque – époque où « la théorie idéaliste n'est plus contestée que par quelques canards enclins à se plaire dans les vieux marécages<sup>176</sup> », pour reprendre ses propres mots – il faut lui reconnaître le mérite d'avoir tenté une théorisation de l'idéalisme, et surtout, de ses implications dans la création littéraire. Le premier, selon ses propres dires, il a fait servir « dans l'ordre esthétique<sup>177</sup> » « cette vérité, évangélique et mystérieuse, libératrice et rénovatrice<sup>178</sup> » : celle de « l'idéalité du monde<sup>179</sup> ».

### **De l'idéalisme, et de ses « dernières conséquences<sup>180</sup> »**

Gourmont consacre trois essais, dans leur intégralité, à la question de l'idéalisme : *L'Idéalisme* (1893), « Dernière conséquence de l'idéalisme » (1894), et « Les Racines de l'idéalisme » (1904). Il faut y ajouter les nombreuses notations éparses qu'on trouve, incidemment, dans ses autres textes plus généraux, ou consacrés à des figures tutélaires de ce courant de pensée, comme Jules de Gaultier. L'importance et le sérieux que Gourmont apporte à une définition conceptuelle la plus ferme possible de l'idéalisme s'explique par le rapport d'équivalence qu'il établira entre l'idéalisme et le symbolisme. Cherchant à doter la nouvelle école de fondements métaphysiques solides, Gourmont doit en passer par une définition convaincante de ce courant philosophique et donner un idéalisme « documenté, solidement établi, comme le porche fleurancé d'une cathédrale, dans les fondations de l'exacitude<sup>181</sup> ». C'est ainsi que *L'Idéalisme*, qui se présente explicitement

<sup>174</sup> « Le Mercure de France », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 91-92.

<sup>175</sup> Stéphane Mallarmé, *Igitur*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 58.

<sup>176</sup> Notice de *L'Idéalisme* (1893), essai incorporé au *Chemin de velours* en 1901. In *La Culture des idées*, op. cit., p. 231.

<sup>177</sup> Préface au *Livre des masques*, p. 36.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Nous reprenons là le titre d'un essai important de Gourmont, « Dernière conséquence de l'idéalisme », qui figure dans les *Ironies et paradoxes* (in *La Culture des idées*, op. cit.).

<sup>181</sup> C'est là le but que se fixe Hubert d'Entraques, le héros de *Sixtine*, porte-parole de Gourmont dans la définition et la mise en pratique de l'idéalisme.

comme un manifeste poétique, comme un plaidoyer littéraire, s'ouvre sur une remise en perspective : Gourmont retrace la généalogie de ce courant philosophique. L'idéalisme, loin d'être un simple phénomène de mode, puise à des sources anciennes autant qu'imposantes, et son autorité n'en est que mieux établie :

Théoricien de l'idéalisme, Kant n'en est pas le trouveur ; Platon fut rigoureusement idéaliste ; saint Denys l'Aréopagite proféra : « nous ne connaissons pas Dieu tel qu'il est et Dieu ne nous connaît pas tels que nous sommes » ; enfin, les Réalistes du Moyen Âge professaient, eux aussi, la douloureuse relativité de toute connaissance, que toute notion n'est que d'apparence, que la vraie réalité est insaisissable pour les sens comme pour l'entendement.<sup>182</sup>

De Platon à Kant, la même idée court et les relie : le sujet n'a pas accès à la chose en soi, ou aux Idées, pour parler un langage platonicien ; le champ de sa connaissance se limite aux phénomènes, le réel est relatif à la perception qu'il en a, et dont il ne peut s'abstraire. Et ce fil de pensée, parti de Platon, aboutit à Schopenhauer, point de référence constant pour Gourmont, qui lui emprunte une formule célèbre : « le monde est ma représentation », écrit-il, avant de poursuivre : « c'est-à-dire, le monde est tel qu'il me paraît ; s'il a une existence en soi, réelle, elle m'est inaccessible ; il est ce que je le vois, ce que je le sens<sup>183</sup> ». Gourmont assume jusqu'aux implications les plus radicales de ce *dictum* schopenhauerien, auquel il donne pourtant un infléchissement propre : la raison de l'idéalisme, pour Gourmont, réside dans l'intelligence, qui, dans son rôle d'intermédiaire entre la sensation et sa représentation, fait office de filtre déformant. Ainsi, et parce que voir le monde, c'est immédiatement le juger, la seule réalité à laquelle nous ayons accès est celle que nous suggère notre pensée :

On ne connaît que sa propre intelligence, que soi, seule réalité, le monde spécial et unique que le moi détient, véhicule, transforme, exténué, recrée selon sa propre et personnelle activité ; rien ne se meut en dehors du sujet connaissant ; tout ce que je pense est réel : la seule réalité, c'est la pensée<sup>184</sup>.

Gourmont insiste sur l'aspect individuel de cette connaissance. Le choix des termes le montre et, à côté de l'emploi par deux fois de l'adverbe « propre », celui de la première personne et du concept de « moi » ne doit pas être lu comme une concession à un jargon philosophique usuel, mais véritablement pris à la lettre. En effet, la radicalité de l'idéalisme gourmontien tient à ce que la perception du monde n'est pas, comme chez Kant par exemple, commune à l'espèce humaine et relative à une sensibilité collective, mais bien propre à l'intelligence personnelle de chacun, et placée de ce fait sous le signe de l'« unique ». Ainsi, Gourmont ne se contente pas de substituer, à la Vérité en soi, une vérité plus modestement humaine, et

<sup>182</sup> *L'Idéalisme, Le Chemin de velours*, 3<sup>e</sup> partie, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 232.

<sup>183</sup> « Les Racines de l'idéalisme », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 552.

<sup>184</sup> *L'Idéalisme, Le Chemin de velours*, 3<sup>e</sup> partie, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 232-233.

phénoménale. Il va, semble-t-il, plus loin : à l'idée d'une vérité il oppose celle d'une multiplicité de vérités, qui la ruine et l'annihile. À chaque individu correspond en effet une vision du monde, chacune en valant une autre ; et aucune n'étant fausse, chacune n'est vraie que relativement à l'individu qui la pense. C'est pourquoi Gourmont a lieu de nous mettre en garde sur le caractère profondément désespérant de cette doctrine : il ne faut surtout pas confondre l'idéalisme ainsi conçu avec le sens que lui prêtent « les simplistes un peu bornés » et les « sots », qui y voient « une doctrine morale et consolatoire », qui en font « le contraire du naturalisme » et y font entrer à toute force et sans distinction tous les bons sentiments imaginables, « la romance, les étoiles, le progrès, les pauvres bêtes, les phares, l'amour, les montagnes, le peuple, les pauvres gens, tout le sentimentalisme humanitaire, sexuel et social<sup>185</sup> ». Au contraire, l'idéalisme, en son acception purement philosophique qui est aussi la seule qui vaille, est « une doctrine immorale et désespérante, antisociale et antihumaine<sup>186</sup> », écrit Gourmont. Et de fait, l'idéalisme a pour double corrélat, pessimiste s'il en est, l'impossibilité de toute connaissance absolue, et un solipsisme à la fois total et insurmontable. Ainsi, on lit dans « Les Racines de l'idéalisme » :

On a défini très sérieusement la vérité : conformité de la représentation d'un objet avec cet objet lui-même. Mais cela ne résout rien. Qu'est-ce que l'objet lui-même, puisque nous ne pouvons le connaître qu'à l'état de représentation ? Il est inutile de pousser la discussion plus loin. On tournera indéfiniment autour de la forteresse de l'idéalisme, sans jamais trouver aucun pertuis, aucun point faible ; on n'y entrera jamais, aucun argument ne faisant bombe contre ses puissantes murailles.<sup>187</sup>

Le monde n'existe que tel que nous le voyons, et, pour aller plus loin encore, il n'existe que *parce que* nous le voyons. Le monde n'est donc qu'une hypothèse par nous-mêmes forgée :

Il est bien entendu que le monde n'est pour moi qu'une représentation mentale, une hypothèse que je pose, nécessairement, quand la sensation éveille ma conscience : l'objet n'est perçu par moi que comme partie de moi ; je ne puis concevoir son existence en soi : il n'a de valeur pour moi que s'il vient graviter autour de l'aimant qu'est ma pensée ; je ne lui accorde qu'une vie objective, précaire et limitée par mes besoins d'hypothèse<sup>188</sup>.

La seule connaissance que nous puissions construire du monde, objet de notre perception, nous renvoie à nous-mêmes, et y est relative ; et, comme nous sommes condamnés à tourner autour de la forteresse, nous sommes, de façon plus parlante encore, voués à nous heurter aux murailles de notre propre conscience, en aveugle ou, pour filer la métaphore qu'emploie Gourmont, les yeux bandés :

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> « Les Racines de l'idéalisme », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 557.

<sup>188</sup> « Dernière conséquence de l'idéalisme », *Ironies et paradoxes*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 125.

[L'idéaliste est] convaincu qu'il est seul et impénétrablement seul, comme une molécule douée seulement d'un pouvoir de cohésion ; convaincu enfin que tout est parfaitement illusoire, puisque dans la course à la connaissance, ce colin-maillard, il n'emprisonne jamais que son pérennel et fastidieux moi<sup>189</sup>.

Chaque homme est un monde, une planète isolée des autres planètes et, plus encore, chaque homme crée lui-même les autres hommes qui l'entourent, puisqu'il les pense selon sa propre intelligence, seul médium :

Je me connais et je m'affirme ; je suis, car je me pense, et le monde extérieur où je rencontre ce frère n'est autre chose, je le sais, que ma pensée même hypothétiquement extériorisée. Mais si ce frère gravite autour de mon aimant, particule de mon désir, moi aussi, particule de son désir, je gravite autour de son aimant ; le monde dont il fait partie n'existe qu'en moi ; mais le monde dont je fais partie n'existe qu'en lui, – et, relativement à sa pensée, je dépends de sa pensée : il me crée et il m'annihile, il me conçoit et il me nie, il m'écrit et il m'efface, il m'illumine et il m'enténébre<sup>190</sup>.

Les hommes sont comme des lignes parallèles, vouées à ne jamais se rencontrer : la construction même de cet extrait, qui joue des reprises de termes et des anaphores syntaxiques, le suggère avec force. Dans ces conditions, nul terrain d'entente possible, qui puisse servir de point d'Archimède à une vérité même fragile et provisoire. Toutes les convictions sont des leurres, le monde se dérobe à jamais et n'offre aucune prise à une objectivité quelle qu'elle soit.

Toutefois, Gourmont revient sur son propos pour le nuancer. Si chaque individu a sa propre vision du monde, impartageable et unique, pourtant il est rare que cette vision diffère radicalement de celle de la majorité. Les hommes du commun se ressemblent quant à la conformation de leur intelligence : c'est d'ailleurs sans doute la raison pour laquelle toute communication n'est pas rendue impossible, et Gourmont est obligé à cette concession pour ne pas tomber dans l'aporie. En lecteur de Nietzsche, Gourmont dépeint quelquefois l'humanité sous les dehors du troupeau, de la caravane ou de la colonie d'insectes ; il emploie ici une image industrielle qui, pour être plus originale, n'en est guère plus flatteuse :

Considéré comme une entité, l'ensemble des cerveaux humains est pareil à un four à porcelaine d'où sortent successivement des millions de pièces identiques et banales ; une sur un million apparaît bizarrement craquelée, roussie, fumée, rayée d'étranges dessins imprévus et fous, gondolée, creusée, soufflée, déformée, *ratée* : cette pièce de porcelaine, c'est la représentation du monde conçue par les esprits supérieurs, par les génies. C'est, en somme, pour cette pièce unique que le four chauffe et il importe peu que toutes les autres soient anéanties, si celle-là demeure<sup>191</sup>.

Le postulat de l'idéalisme aboutit donc tout naturellement à une définition de l'art, dont il est la condition de possibilité : car l'art n'est rien d'autre que la vision du monde, radicalement unique et originale, d'un individu dont la perception diffère profondément de celle des autres

<sup>189</sup> *L'Idéalisme, Le Chemin de velours*, 3<sup>e</sup> partie, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 233.

<sup>190</sup> « Dernière conséquence de l'idéalisme », *Ironies et paradoxes*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 126.

<sup>191</sup> *L'Idéalisme, Le Chemin de velours*, 3<sup>e</sup> partie, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 232.

hommes. Ainsi, « la seule excuse qu'un homme ait d'écrire, prévient Gourmont, c'est de s'écrire lui-même, de dévoiler aux autres la sorte de monde qui se mire en son miroir individuel ; sa seule excuse est d'être original ; il doit dire des choses encore non dites et les dire en une forme non encore formulée<sup>192</sup> ».

\*\*\*

Gourmont déplace l'idéalisme du domaine strictement philosophique et métaphysique au champ de l'esthétique ; et de fait, la défense de l'idéalisme entraîne nécessairement le plaidoyer pour le symbolisme, Gourmont rejoignant les deux termes en un rapport d'équivalence :

L'Idéalisme signifie libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle ; le Symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique, et les symboles qu'il imaginera ou qu'il expliquera seront imaginés ou expliqués selon la conception spéciale du monde morphologiquement possible à chaque cerveau symbolisateur.<sup>193</sup>

Ou, plus clairement encore :

Que veut dire Symbolisme ? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien ; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendance vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme (...)<sup>194</sup>.

Pourtant, l'art qui découle de l'idéalisme doit nécessairement être un art tout individuel : ainsi le symbolisme, tel qu'il est décrit par Gourmont, réunit non point des œuvres qui se ressemblent, mais des œuvres qui diffèrent : « car être existant, c'est être différent<sup>195</sup> ». Il ne peut donc que transcender l'idée même de mouvement littéraire. On lit ainsi dans un article intitulé « Le Mercure de France » :

Mais peut-être faut-il entendre par symbolisme, ainsi que je l'ai toujours pensé, une littérature très individualiste, très idéaliste, au sens strictement philosophique du mot, et dont la variété et la liberté mêmes doivent correspondre à des visions personnelles du monde. En ce sens, le symbolisme ne serait techniquement, qu'un naturalisme élargi et sublimé, ce qui se définit assez bien par le mot de Zola : « La nature vue à travers un tempérament », si on donne au mot nature sa signification ample : l'ensemble de la vie et des idées qui la représentent<sup>196</sup>.

Gourmont, à rebours des autres symbolistes qui s'inscrivent dans la réaction directe au naturalisme, reconnaît entre le projet zolien et l'esthétique symboliste un dénominateur commun, qui n'est autre que l'idéalisme : celui-ci serait en effet le socle de toute littérature, du moment qu'elle se présente comme la vision, portée sur le monde et le réel, par un

<sup>192</sup> Préface au *Livre des masques*, p. 36.

<sup>193</sup> *L'Idéalisme*, chapitre « Le symbolisme », *Le Chemin de velours*, 3<sup>e</sup> partie, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 235.

<sup>194</sup> Préface au *Livre des masques*, p. 35.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>196</sup> « Le Mercure de France », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 82.

individu percevant. L'art que Gourmont appelle « symboliste » est donc, en somme, l'art tout entier du moment qu'il mérite le nom d'art :

Un tel art est l'art tout entier, l'art primordial et éternel, et une littérature délivrée de ce souci serait inqualifiable ; elle serait nulle, d'une signification esthétique adéquate aux gloussements du hocco ou aux braiements de l'onagre<sup>197</sup>.

Gourmont, apôtre du symbolisme, s'élève donc et par la nature même de son objet, au-dessus des intérêts d'école. L'idéalisme est la condition de possibilité d'une littérature qui a pour origine la vision du monde radicalement unique d'un individu singulier. Or, comment définir cette vision du monde, traduite en littérature ? « Un individu est un monde, écrit-il dans l'*Idéalisme*. Cent individus font cent mondes, et les uns aussi légitimes que les autres<sup>198</sup> ». On pense au célèbre passage du *Temps retrouvé*, que Gourmont, employant la même métaphore que son contemporain, n'aurait sans doute pas désavoué :

Car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de techniques mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. (...) Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition<sup>199</sup>...

La dernière conséquence de l'idéalisme en littérature, et sans doute la plus capitale, c'est la nécessaire précellence du style, qui n'est autre que cette vision, singulière et unique, du monde<sup>200</sup>. « Cette prépondérance incontestée du style fait que l'invention des thèmes n'a pas grand intérêt en littérature<sup>201</sup> », écrit Gourmont. Ou encore :

Le sujet, en art, n'a d'intérêt que pour les enfants et les illettrés. Quel est le sujet du plus beau roman de la langue française, de cette Odyssée, *L'Éducation sentimentale* ?<sup>202</sup>

Le style fait tout, se suffit à lui-même, et l'œuvre littéraire s'y résume. Cette déclaration, dont on retrouve l'idée dans bien d'autres textes de Gourmont, fait écho<sup>203</sup> à la fameuse formule de Flaubert, espérant parvenir au « livre sur rien », qui reposerait sur la seule « force interne de

<sup>197</sup> Préface au *Livre des masques*, p. 35.

<sup>198</sup> *L'Idéalisme, Le Chemin de velours*, 3<sup>e</sup> partie, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 233.

<sup>199</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, éd. Pierre Clarac et André Ferré, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », *À la recherche du temps perdu*, t. III, p. 895-896.

<sup>200</sup> Le style est « une manière de voir traduite en langage », écrit Gourmont.

<sup>201</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 22.

<sup>202</sup> *Le Problème du style*, Mercure de France, 1938, p. 25. Toutes nos références à cet ouvrage renvoient à cette édition.

<sup>203</sup> La lettre de Flaubert date de 1852, elle est donc antérieure à tous les écrits de Gourmont ; mais celui-ci cependant n'a pu en avoir connaissance au moment où il écrivait *Le Problème du style* (1902), puisque la *Correspondance* de Flaubert a paru bien plus tard, en 1910, dans la première édition, chez Conard. Il n'y a donc pas d'« écho » à proprement parler entre la formule de Gourmont et celle de Flaubert. Mais l'idée de la prédominance du style par rapport au sujet, qui va jusqu'à affirmer la nullité de ce dernier, est une pensée d'époque, largement débattue et théorisée tout au long de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Voir à ce sujet l'ouvrage de Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, op. cit.

son style<sup>204</sup> » ; on pense encore à Proust, qui, dans le *Temps retrouvé*, manifeste le même dédain du sujet, éclipsé par le style en quoi se résume toute la valeur de l'œuvre<sup>205</sup>. Gourmont, replaçant le style au premier plan, et ce grâce au détour par l'idéalisme, s'inscrit ainsi dans un mouvement général qui marque le tournant du siècle et signe l'invention de la notion de « style d'auteur<sup>206</sup> ».

En effet, le style fait l'objet d'une entreprise rigoureuse de définition. Gourmont représente la rupture entre, d'un côté, une pensée du style intégrée dans une nomenclature normée, adossée à la notion de genres et aux catégories rhétoriques, et de l'autre côté, une conception subjective du style, qui en fait à la fois le symptôme de l'art et la signature de l'écrivain, la marque du sujet dans la langue. Le socle philosophique de l'idéalisme ne peut en effet que porter Gourmont à concevoir le style comme affranchi de toute norme collective et étranger à toute règle. La rhétorique, principalement, « une des plus grandes niaiseries qui aient abusé les hommes<sup>207</sup> », n'a aucune commune mesure avec le style ; Albalat – du moins si l'on en croit Gourmont<sup>208</sup> – était la victime de cette illusion quand il prétendait que « les grandes règles de l'art d'écrire sont éternelles<sup>209</sup> ». L'individu étant à lui-même sa propre vérité, il ne peut conformer son style à des règles et des carcans qui, collectifs, lui sont imposés de l'extérieur, de même qu'à l'inverse, cet attirail rhétorique ne peut prétendre expliquer un style, détecter entre des styles différents des points communs qui permettraient de le comprendre, d'en rendre raison :

Si les êtres supérieurs diffèrent radicalement, essentiellement, les uns des autres, la production esthétique des uns différera non moins radicalement, non moins essentiellement de la production esthétique des autres. En conséquence, nulle commune mesure entre deux œuvres d'art, nul jugement de comparaison possible, nulle théorie critique qui puisse les capter dans ses filets, nulle esthétique qui, applicable à la première des ces œuvres, soit encore applicable à la seconde, – nulle

<sup>204</sup> Flaubert écrit dans une lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852 : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut » (Gustave Flaubert, *Correspondance*, in *Préface à la vie d'écrivain*, Seuil, 1963, p. 40).

<sup>205</sup> On lit dans *Le Temps retrouvé* : « Cette profondeur [de l'œuvre] n'est pas inhérente à certains sujets, comme le croient les romanciers matériellement spiritualistes puisqu'ils ne peuvent pas descendre au-delà du monde des apparences » (*Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 898).

<sup>206</sup> Nous reprenons le titre d'un des chapitres de l'ouvrage de Christine Noille-Clauzade, « L'invention du style d'auteur, entre exégèse et esthétique », *Le Style*, GF-Flammarion, « Corpus », 2004.

<sup>207</sup> « La Rhétorique », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 613-614.

<sup>208</sup> Albalat, « esprit rhétorique perdu dans l'âge de la littérature », selon l'expression de Christine Noille-Clauzade (*Le Style*, *op. cit.*), était l'auteur d'un manuel intitulé *L'Art d'écrire enseigné en dix leçons*, dans lequel il prétend réduire le style à des procédés rhétoriques identifiables, et de *De la formation du style par l'assimilation des auteurs*. Il est la cible des attaques de Gourmont dans « Du style ou de l'écriture », et dans « La rhétorique ». *Le Problème du style* se présente explicitement comme une « réfutation » d'Albalat, ainsi que l'indique Gourmont dans la préface.

<sup>209</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 31.



règle fabriquée d'avance, sous laquelle puisse se courber ni la première ni la seconde de ces œuvres d'art, ni aucune œuvre d'art<sup>210</sup>.

Ainsi, « le style n'est pas une science<sup>211</sup> », écrit Gourmont. La conquête de l'idéalisme est sans doute qu'il abstrait définitivement et nécessairement le style – et donc, l'art tout entier – du champ de la vérité, à laquelle celui-ci n'offre pas prise, puisqu'il n'existe qu'à la condition de l'effondrement de la vérité. C'est pourquoi, contre Albalat qui prétend mettre au jour les règles du style, destinées à aider les jeunes écrivains à écrire convenablement, – le convenable semblant bien être défini comme une norme ayant force de vérité incontestable –, contre Albalat encore qui « croit qu'il y a un goût absolu » et « tient pour très probable l'existence d'un beau immuable<sup>212</sup> », Gourmont peut déclarer :

Les confidences d'un possesseur de la vérité me font rire certains jours et, d'autres, me fâchent. Il est aussi absurde de chercher la vérité – et de la trouver, – quand on a atteint l'âge de raison, que de mettre ses souliers devant la cheminée, la nuit de Noël. (...) Il faut tâcher d'en rester toujours à ce stade : la seule recherche féconde est la recherche du non-vrai.<sup>213</sup>

\*\*\*

Pourtant, c'est la rhétorique elle-même, et son réservoir de clichés, de formules ou de tours syntaxiques prêts à l'emploi qui sont décrits comme un maquillage artificiel et hypocrite, comme une parure malhonnête et trompeuse :

Il est temps que le style se réjouisse de modeler strictement la pensée, comme les plus charmantes robes féminines sont celles qui sourient de montrer la beauté des femmes dont elles ne sont plus que la pudeur. Le style est la pudeur de la pensée.

La rhétorique me fait songer à toutes sortes de choses singulières : aux tiaras de plumes des Incas, aux tatouages australiens, à la poudre, au rouge et aux mouches, à la perruque de Louis XVI, à la queue des Mandchous, au corset-cuirasse, aux talons Louis XV, à tous les artifices imaginés par l'homme pour fuir sa nature.<sup>214</sup>

Le style doit se dépouiller de ses fards et de ses ornements qui le trahissent et le dénaturent, et se montrer dans toute sa nudité ; le style est ce qui reste quand tout l'artifice et tous les vêtements sont ôtés, un corps nu, et qui ne peut mentir. Ainsi la métaphore du corps est éclairante, car elle renvoie à la conception naturaliste du style, qui est celle de Gourmont. Si le style et, à travers lui, toute la littérature, n'ont rien à voir avec une vérité une et reconnue par tous – chimère à écarter – pourtant le style à l'état pur a partie liée avec la vérité au sens où il est le reflet, l'image fidèle et transparente, d'un individu dans toute sa singularité ; plus encore, et Gourmont donne ici toute sa mesure à la célèbre formule de Buffon, le style est à un individu ce que lui est un trait du visage, la tessiture d'une voix :

<sup>210</sup> *L'Idéalisme, La Culture des idées, op. cit.*, p. 239.

<sup>211</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées, op. cit.*, p. 21.

<sup>212</sup> Préface au *Problème du style*, p. 8.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> « La Rhétorique », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées, op. cit.*, p. 614.

Le style est l'homme même et l'autre formule, de Hello, le style est inviolable, disent une seule chose : le style est aussi personnel que la couleur des yeux ou le son de la voix<sup>215</sup>.

Il y a un rapport de correspondance, presque métonymique, entre l'individu et le style qui extériorise celui-ci, lui donne une existence objective. L'image corporelle est à prendre à la lettre ; en effet, la théorie gourmontienne du style s'appuie sur la physiologie<sup>216</sup> :

« Le style est l'homme même » est un propos de naturaliste, qui sait que le chant des oiseaux est déterminé par la forme de leur bec, l'attache de leur langue, le diamètre de leur gorge, la capacité de leurs poumons. La question du style n'est du ressort des grammairiens que s'ils veulent bien s'appuyer sur de solides notions psycho-physiologiques<sup>217</sup>.

Le poète est donc bien ce rossignol, déterminé à chanter son chant par la conformation particulière de sa sensibilité :

L'art de grouper les mots, les images, les idées selon un dessin harmonieux est indépendant de toute culture littéraire : le grand poète, en particulier, est un rossignol de génie, et n'est que cela.<sup>218</sup>

Ainsi, non seulement le style est aussi personnel que les organes d'un corps ou les linéaments d'un visage, mais encore, le style est nécessaire : nulle trahison, nul mensonge n'est possible dès lors que l'artiste est de bonne foi, et reproduit fidèlement la vision du monde que la forme de son intelligence l'incline à avoir. L'écriture s'apparente ainsi à un « travail de copie<sup>219</sup> », exécuté dans le quasi-sommeil de la conscience. Cette théorie de la « création subconsciente » est très probablement le moyen pour Gourmont d'étayer l'idée d'une sincérité essentielle du style – la conscience n'intervenant que pour mettre en mots, sous la dictée d'une inspiration souterraine, les sensations reçues du monde par un individu singulier, elle ne peut pas falsifier cette mise en mot. On songe aux développements de Roland Barthes, pour qui le style, qui plonge dans une « hypophysique de la parole<sup>220</sup> », dans une physiologie propre à l'écrivain et qui détermine « une certaine expérience de la matière<sup>221</sup> », « s'éploie hors de [la] responsabilité<sup>222</sup> » de l'individu créateur. Et l'idée d'un développement « germinatif » du style rejoint la théorie gourmontienne de la création subconsciente : le style serait la pointe émergée d'une maturation souterraine, la fleur visible d'une tige qui plongerait, verticalement, vers un secret enclos dans le corps de l'écrivain, « réalité absolument étrangère au langage<sup>223</sup> ». La nécessité du style, ainsi établie, empêche, chez Gourmont comme, plus tard,

<sup>215</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 21.

<sup>216</sup> « Le style est un produit physiologique, et l'un des plus constants, quoique dans la dépendance des diverses fonctions vitales », écrit Gourmont dans *Le Problème du style*, p. 19.

<sup>217</sup> *Ibid.*, chapitre III, p. 33.

<sup>218</sup> « La Rhétorique », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 617.

<sup>219</sup> « La Création subconsciente », *La Culture des idées*, op. cit., p. 41.

<sup>220</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, « Qu'est-ce que l'écriture ? », Seuil, 1953, p. 19.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 21.

chez Barthes, de faire du style le produit d'un choix, de l'investir d'une intentionnalité quelconque ; le style est, conséquemment, le reflet d'une absolue sincérité. « Un écrivain ne doit songer, quand il écrit, ni à ses maîtres, ni même à son style », résume Gourmont, plaçant le style véritable à l'abri de toute coquetterie ou même, de toute activité réflexive. Et il poursuit : « le style, c'est de sentir, de voir, de penser, et rien de plus<sup>224</sup> ». L'œuvre qui n'est que style est donc une œuvre sincère et atteint, à cet égard, au vrai.

C'est d'ailleurs autour de cette idée que s'articule la défense de Mallarmé qu'entreprend Gourmont contre l'accusation d'obscurité dont ses détracteurs le chargent. Tout l'effort poétique de Mallarmé consiste à reproduire, le plus fidèlement possible, sa vision propre, et à plier les mots récalcitrants à cette fonction, en les rendant le moins opaques possible, et les plus adéquats à épouser l'idée pure. Sa quête est donc d'une plus grande transparence, et, loin de l'obscurité, d'une plus grande clarté ; s'il y a obscurité, nous dit Gourmont, elle est dans la vision d'un « cerveau riche de sensation et d'idées », et non dans le style :

Si donc on entreprenait une étude décisive sur Stéphane Mallarmé, il ne faudrait traiter la question de l'obscurité qu'au seul point de vue psychologique, parce qu'il n'y a jamais d'absolue obscurité littérale dans un écrit de bonne foi.<sup>225</sup>

\*\*\*

Ainsi, Gourmont prend soin de couper tous les liens qui pourraient rattacher la littérature à la vérité. L'œuvre littéraire ne peut donner du monde une image qui soit conforme à l'objet en soi, puisque cet objet est perçu différemment par chaque individu ; le style doit son existence à cette diversité de perceptions. Dès lors, il ne peut pas être référé à un absolu, quel qu'il soit : norme du Beau, norme du Goût, ou encore, norme morale. Chaque individu crée sa propre vérité, dont le style est le reflet. Mais, si la vérité est ainsi remplacée par une infinité de vérités particulières, le style n'en est pas moins indexé sur le vrai, et apprécié en fonction de sa sincérité, de son adéquation à la vision de l'individu. Cette ambiguïté de la notion de vérité dans ses relations avec l'œuvre littéraire est succinctement résumée dans une formule lapidaire, que Gourmont emploie à propos du roman d'Alfred Vallette : « *Le Vierge* est plein d'agréables descriptions, qu'on devine exactes (il ne faut pas dire vraies)<sup>226</sup> ». « Exactes », ces descriptions le sont en tant qu'elles donnent de la vision du romancier une traduction fidèle : « l'exactitude littéraire, c'est la conformité d'un récit avec les images fixées dans le cerveau<sup>227</sup> », écrit encore Gourmont. Le « vrai », auquel Gourmont, pour éviter toute

<sup>224</sup> *Le Problème du style*, p. 36.

<sup>225</sup> « Mallarmé et l'idée de décadence », *La Culture des idées*, op. cit., p.70.

<sup>226</sup> « Alfred Vallette romancier », *Promenades littéraires*, 6<sup>e</sup> série, p. 153.

<sup>227</sup> *Le Problème du style*, chapitre IX, « La Morgue du grand Saint-bernard », p. 122.

confusion, cherche dès qu'il le peut un terme de substitution, est ainsi déplacé de l'extérieur à l'intérieur de l'œuvre, de la conformité du texte par rapport au monde, à sa conformité par rapport à une *vision* du monde. À propos de *La Légende dorée*, Gourmont conduit une réflexion qui pourrait valoir pour toute œuvre littéraire. Les récits de miracles ne doivent pas être appréciés en fonction de leur adéquation avec le réel ; l'important n'est pas de savoir si ce qui est relaté est vrai, et d'ailleurs, « le miracle n'est jamais raisonnable ; plus il est absurde, plus il est caractéristique. Il n'y a pas de critique dans le domaine du possible<sup>228</sup> ». La véracité est ainsi écartée comme grille de lecture. Mais si *La Légende dorée* ne nous renseigne pas sur le réel, elle nous livre la vision qu'un homme, et au-delà de lui, un groupe d'hommes, avaient du réel à une certaine époque ; c'est cette vision, cette attitude par rapport au monde qui justifie, nécessairement, le style de Jacques de Voragine. *La Légende dorée* délivre ainsi une « vérité psychologique » – on pourrait tout aussi bien l'appeler « vérité du style » – ; et c'est là la seule vérité dont le lecteur d'une œuvre, quelle qu'elle soit, puisse se mettre en quête.

Le style entretient donc des rapports complexes avec la notion de vérité. Mais complexes, ces rapports le deviennent encore plus lorsque l'on envisage la question du style sous l'aspect de sa mise en mots. Comment passe-t-on de la vision à l'œuvre littéraire ? Comment la première, radicalement singulière, peut-elle trouver à s'exprimer dans l'ordre du langage, général et commun à tous, sans faire perdre au style ce caractère de vérité unique qui fait toute sa valeur ? Comment le style peut-il être cette voie d'accès au vrai<sup>229</sup>, à l'Idée, s'il doit s'incarner dans le langage ?

### **Le « problème du style » et le mystère de l'incarnation**

Une « pratique grave et neuve d'une théorie du style » serait, dit Gourmont, « celle où l'on essaierait de montrer comment se pénètrent ces deux mondes séparés, le monde des sensations et le monde des mots ». Il poursuit :

Il y a là un grand mystère, puisque ces deux mondes sont infiniment loin l'un de l'autre, c'est-à-dire parallèles : il faut y voir peut-être une sorte de télégraphie sans fils : on constate que les aiguilles des deux cadrans se commandent mutuellement, et c'est tout. Mais cette dépendance mutuelle est loin d'être parfaite et aussi claire dans la réalité que dans une comparaison mécanique : en somme, les mots et les sensations ne s'accordent que très peu et très mal ; nous n'avons aucun moyen sûr, que peut-être le silence, pour exprimer nos pensées<sup>230</sup>.

<sup>228</sup> « La Légende dorée », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 340.

<sup>229</sup> On trouve exprimée très clairement chez Flaubert cette idée que le style doit se faire le révélateur du Vrai : « La difficulté capitale, pour moi, n'en reste pas moins le style, la forme, le Beau indéfinissable résultant de la conception même et qui est la splendeur du Vrai, comme disait Platon », écrit-il dans une lettre du 18 mars 1857 à Mlle Leroyer de Chantepie. *Correspondance*, in *Préface à la vie d'écrivain*, op. cit.

<sup>230</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 24-25.

Gourmont s'inscrit là dans une réflexion propre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle sur l'insuffisance du langage, son inadéquation essentielle à rendre compte, sans dissonance, d'une vérité intime et singulière. La littérature doit se « débattre<sup>231</sup> » avec ce langage trop commun, et la gageure de l'artiste est d'éviter deux écueils : le *silence*, seule et vraie région de la vision qui fonde l'œuvre d'art et qui, par essence, n'a rien à voir avec les mots puisqu'elle leur préexiste, mais qui, à rester à l'état de silence, demeure autarcique et stérile ; et la *rumeur*<sup>232</sup>, ce brouhaha du langage de tous les jours, ce bavardage de « l'universel reportage<sup>233</sup> ». Le « grand mystère » et le tour de force, c'est ainsi de parvenir à maintenir cette vérité intime de la vision, tout en lui donnant une existence matérielle dans le langage. Comment résoudre cette apparente contradiction dans les termes, que le « langage d'un seul » soit en même temps « le langage de tous<sup>234</sup> », comment réussir ce « miracle de donner aux humbles mots du dictionnaire une valeur de sentiment<sup>235</sup> » ?

Faisant preuve à cet égard d'une originalité remarquable, Gourmont n'a de cesse qu'il ne réaffirme le lien nécessaire que doit entretenir le langage poétique avec le langage quotidien, en assurant aux mots une attache solide au concret, au réel. Mallarmé, caractéristique en cela de son époque, réclame une langue poétique hermétiquement isolée et maintenue à l'écart du langage pratique :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel<sup>236</sup>.

Gourmont, quant à lui, situe le langage poétique non pas en retrait, mais « au milieu » de la langue commune :

Écrire, mais alors au sens de Flaubert et de Goncourt, c'est exister, c'est se différencier. Avoir un style, c'est parler *au milieu de la langue commune* un dialecte particulier, unique et inimitable et cependant que cela soit à la fois le langage de tous et le langage d'un seul<sup>237</sup>.

Parler au milieu de la langue commune, cela ne signifie certes pas pour Gourmont que le poète doit traduire sa vision personnelle dans la langue galvaudée par les journaux et par la littérature médiocre. Comme Mallarmé, et comme ses contemporains, il reconnaît une

<sup>231</sup> Nous reprenons l'expression à Roland Barthes, qui écrit : « c'est avec ce premier langage, ce nommé, ce trop nommé, que la littérature doit se débattre » (*Essais critiques*, Seuil, 1964).

<sup>232</sup> Nous reprenons les termes de l'alternative telle qu'elle est posée par Sylvie Thorel-Cailleteau dans *La Tentation du livre sur rien, Naturalisme et décadence*, Éditions interuniversitaires, 1994.

<sup>233</sup> Stéphane Mallarmé, dans « Crise de vers » : « ...l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains » (*Divagations*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 259).

<sup>234</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 23.

<sup>235</sup> « Louis Ménard, païen mystique », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 165.

<sup>236</sup> Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 259.

<sup>237</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 23. Nous soulignons.

multiplicité de langages : à côté de la langue oratoire, langue des discours académiques et qui n'est parlée que dans les relations officielles et devant témoins, et qui se rattache en cela à la langue écrite, on trouve la langue littéraire :

À côté de cela, il y a la langue littéraire, infiniment variée, jusqu'à devenir l'expression individuelle d'un tempérament, et dans ce dernier cas elle touche quasi à l'hermétisme et n'est pas goûtée ni même entièrement comprise par deux ou trois mille personnes<sup>238</sup>.

Autre langage au sein de la langue et côtoyant ces deux premiers, la langue des journaux, du théâtre, proche de la langue parlée par les Français et tout spécialement par cette catégorie honnie, les bourgeois. Si la langue poétique doit s'établir au milieu de la langue commune, ce n'est évidemment pas qu'elle doit s'identifier à ce langage vulgaire et par trop commun :

À côté du langage oratoire et du langage littéraire (dont la poésie peut donner un exemple général), il y a le langage rapidement écrit dans les journaux, au théâtre, dans les romans cursifs. (...) Il ne faudrait pas la confondre avec la langue d'expression littéraire. Par sa vulgarité, elle en est le contraire, et celui-là même dont elle est l'instrument ordinaire la fait monter de plusieurs tons, s'il la veut adapter à quelque travail plus relevé que ses occupations courantes<sup>239</sup>.

Le poète qui souhaite traduire en langage sa vision fait « monter de plusieurs tons » cette langue commune ; il pratique sur elle un travail d'ascèse, qui la dépouille de sa vulgarité et rend à ses mots leur sens, leur nécessité ; mais la différence entre la langue poétique et cette langue vulgaire – au sens étymologique du terme – n'est donc pas de nature, mais seulement de degré. Aussi, Gourmont peut-il affirmer plus loin :

Du point de vue de la philologie débarrassée des préjugés littéraires, la langue primordiale est au contraire la langue parlée, laquelle, loin d'être une dégénérescence de la langue écrite, en est au contraire le réservoir et la fontaine de jouvence ; et s'il est vrai de dire qu'il n'y a pas de langue littéraire là où il n'y a pas de langue de conversation, il suffira de montrer que l'existence du latin comme langue parlée s'est prolongée très avant dans le Moyen Âge, pour montrer aussi la légitimité et l'originalité possible d'une littérature latine contemporaine de l'ancienne littérature française.<sup>240</sup>

La théorie gourmontienne du style se caractérise ainsi par son ancrage dans la langue pratique, par le privilège accordé aux mots concrets, au vocabulaire des métiers. Ce « langage brut » auquel Mallarmé prétend préférer le langage « essentiel », Gourmont en fait la source et la matière d'une langue poétique qui doit maintenir fermement son lien avec le réel. On lit ainsi, au détour d'un article moqueur dirigé contre un certain Descaves qui, disciple « du futur auteur de *L'Oblat* », célèbre « les douceurs glaciales de la vie monacale », découvertes lors d'une retraite à Ligugé :

<sup>238</sup> « Une littérature inconnue », *Promenades littéraires*, 5<sup>e</sup> série, p. 175.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 177.

Singulier goût d'ailleurs que de préférer la conversation d'un moine à celle d'un homme de négoce, la vacuité des vaines éjaculations à la précision rude et affirmative d'un langage où tous les mots ont un sens réel.<sup>241</sup>

Le langage poétique ne doit pas se retrancher dans la tour hautaine d'un langage coupé du réel, dédaigneux de la vie pratique ; il doit puiser vigueur et force dans la langue des travailleurs, des négociants, dans le vocabulaire agricole ou botanique : dans les mots qui entraînent à leur suite une réalité concrète. « On se souvient des conseils donnés par Ronsard dans son *Art poétique* : “Tu pratiqueras bien souvent les artisans de tous les métiers”<sup>242</sup> », rappelle Gourmont au poète éventuel. Et tout l'objet de *L'Esthétique de la langue française* est de dévoiler les beautés de ces mots d'artisans, créés par le peuple pour son propre usage. Car le peuple, dans son acception la plus générale<sup>243</sup>, est bien pour Gourmont le principal agent de la poéticité de la langue, au sens où il est un « chien de garde » du français contre l'intrusion de mots étrangers qui dénaturent la langue et la tuent, puisque ces mots d'importation n'ont aucune valeur visuelle. La fonction de préservation que joue le « gosier populaire » s'accompagne donc d'un travail inconscient de déformation ; car l'homme du peuple, comme le poète, a une tendance naturelle à vouloir s'appropriier les mots, à détruire les mots qui, sonnante creux, lui restent étrangers et extérieurs :

L'homme éprouve une très grande jouissance à déformer son langage, c'est-à-dire à prendre de son langage une possession toujours plus intime et toujours plus personnelle<sup>244</sup>.

La déformation opérée est d'abord phonétique : le peuple, spontanément et inconsciemment, remodèle les mots d'importations aux syllabes barbares, en les transformant selon la morphologie propre au français :

Le peuple de Paris essaie de donner une forme aux mots grecs ; il prononce : *chirurgie* et *chérugie*, *panégérique*, *farmacerie*, *plurésie*, *rachetique*, *rumatisse*, *cangrène*, *cataplâsse*, *cataclisse*, etc. La tendance à réduire les finales *isme* et *asme* à *ime* ou *isse* et *âme* ou *asse* est toujours active en français<sup>245</sup>.

La jubilation de Gourmont devant cette capacité d'invention de la langue populaire n'est pas sans rappeler l'émerveillement du narrateur de la *Recherche* devant les cuirs de Françoise – point commun de plus entre les deux grands théoriciens du style que sont Proust et Gourmont. Mais l'important de cette transformation phonétique des mots étrangers par le peuple tient à ce que la déformation confère aux mots un sens, les ramène au réel, et les crédite d'une vision

<sup>241</sup> « Des mots, des mots », « Copeaux », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 115.

<sup>242</sup> *Esthétique de la langue française*, Club du meilleur livre, « Essais », 1955, p. 39. Toutes nos références à cet ouvrage renvoient à cette édition.

<sup>243</sup> On lit en note du chapitre II de *L'Esthétique de la langue française* : « par peuple, en linguistique, il faut entendre, sans distinction de classe, de caste, ou de couche, l'ensemble du public, tel que livré à lui-même et usant de la parole sans réflexion analytique » (*Ibid.*, p. 12).

<sup>244</sup> *Esthétique de la langue française*, « La Déformation », p. 76.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 78.

que leur forme barbare leur avait ôtée. Ainsi de la transformation du mot d'importation grecque « thésauriser » en « tréroriser » :

À Paris, le peuple a résolu la question, en ce qui touche à ce dernier mot ; il dit tréroriser, sans malice, mais qu'elle est bonne, cette leçon de l'instinct !<sup>246</sup>

Le peuple, s'assimilant les mots et les fondant au français, leur restitue une dimension quasi-cratylique. Et lorsque le mot étranger reste par trop opaque malgré les déformations phonétiques, le peuple lui en préfère un autre, plus imagé, plus évocateur :

Le *télescope* aurait pu encore, sans danger, être appelé *tube* ou *tuyau*, si le peuple avait été appelé à le baptiser. Comme *jumelles*, mot populaire, presque argotique, est joli, comparé à *microscope*, *stéréoscope*, d'une barbarie si savante et si triste ! Au pédant qui invente *binocle*, l'instinct heureux de l'ignorant répond par *lorgnon* ; à *cycle*, *tricycle*, *bicycle*, et tous leurs dérivés, l'ouvrier qui forge ces machines oppose *bécane* ; il n'a pas besoin du grec pour lancer un mot d'une forme agréable, d'une sonorité pure et conforme à la tradition linguistique<sup>247</sup>.

C'est donc au contact de cette langue en perpétuelle mutation, langue populaire qui ne cesse de réaffirmer son lien au concret, que doit s'établir la langue poétique. Il s'agit de faire barrage aux importations de mots menées par les pédants en tous genres, de protéger le français de ces mots grecs qui sont tout aussi laids, quand ils forcent les portes du français, que les mots anglais qui pullulent dans la grande presse et la basse littérature.

Ainsi, Gourmont ne peut avoir que de la défiance envers les poètes qui, croyant placer la langue poétique à l'écart et au-dessus de la langue du vulgaire, l'hybrident en l'alliant à des mots grecs vides de sens et incapables de suggestion. Cet écueil est celui des Parnassiens et de leurs épigones, dont Gourmont se moque avec une férocité joyeuse. Il évoque un sonnet de Philippe Berthelot, où celui-ci « accomplit ce véritable tour de force de trouver cinq rimes au mot *triomphe* » ; ce sonnet a « vraiment belle allure », assure le journaliste du *Figaro* qui, non content d'en faire l'éloge, le reproduit intégralement, plaisir dont ne se prive pas non plus Gourmont. Nous nous limiterons quant à nous au premier quatrain :

Au-delà de l'Araxe où bourdonne le gromphe,  
Il regardait sans voir, l'orgueilleux Basileus,  
Près du rose granit où poudroyait le leuss,  
La blanche floraison des étoiles du romphe<sup>248</sup>.

Et Gourmont de proposer ironiquement une nouvelle liste de mots en *-omphe*, pour que Berthelot puisse se livrer à de nouvelles distractions :

Afin que Philippe Berthelot puisse se remettre à l'ouvrage et donner un pendant à son amusant sonnet, nous lui offrons ces quatre rimes nouvelles : *gymnogomphe*, *metriomphe*, nom d'une famille de passereaux, *agomphe*, *gonomphe*, espèce de bois.<sup>249</sup>

<sup>246</sup> *Ibid.*, chapitre VI, p. 40.

<sup>247</sup> *Ibid.*, chapitre II, p. 12.

<sup>248</sup> « Des mots, des mots », « Copeaux », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 116.



À trop vouloir établir la poésie dans la région des mots rares et dans les hauteurs idéales d'une langue isolée du commun, les poètes ne parviennent qu'à en faire un pur artifice verbal, simple juxtaposition de signes sans signifiés, et à la faire verser dans le ridicule, quand ce n'est pas dans le grotesque – ce que Gourmont illustre malicieusement en produisant ce poème qui semble conçu pour les besoins de sa démonstration, avec sa rime en *-omphe* disgracieuse comme un grognement.

L'effort constant de Gourmont va en effet dans le sens d'un refus de l'abstraction. Décrivant cette poésie qui prétend cantonner le style aux nuances et aux sensations qui naissent d'une combinaison de mots, il écrit :

Nous voilà donc dans le verbalisme pur, dans la région idéale des signes. Il s'agit de manier les signes et de les ordonner selon des dessins qui donnent l'illusion d'être représentatifs du monde des sensations. Ainsi pris à rebours le problème est insoluble ; il peut arriver, puisque que tout arrive, que de telles combinaisons de mots soient évocatrices de la vie et même d'une vie déterminée, mais le plus souvent la vie restera inerte ; la forêt se pétrifie<sup>250</sup>.

Le point de départ du style est, bien au contraire, à chercher du côté de l'expérience sensible, et l'art pur, s'il signifie le dédain de cette expérience première au profit du seul maniement des mots pour eux-mêmes, est à rejeter :

Par l'expression d'art pur, je n'entends aucunement une sorte d'art qui se désintéresserait de tout et serait par conséquent uniquement verbal. Un tel art n'existe pas<sup>251</sup>.

À de nombreuses reprises, Gourmont insiste sur le lien qui unit intimement idéalisme et matérialisme. Même si le monde n'est que ma représentation, même si mon intelligence est la seule norme de ma pensée, « il n'y a rien dans l'intelligence, qui n'ait été d'abord dans les sens<sup>252</sup> », glose Gourmont, après Locke ; car la pensée est une conséquence des sens, qui entrent en relation première avec la matière :

Les raisons de l'idéalisme plongent dans la matière, profondément. Idéalisme veut dire matérialisme ; et, à l'inverse, matérialisme veut dire idéalisme<sup>253</sup>.

Le style puise donc dans l'expérience, puisqu'il est la représentation de cette expérience ; ainsi, seul l'artiste qui a beaucoup vu, beaucoup senti, peut avoir un style et créer une œuvre littéraire :

S'il y avait un art d'écrire, ce serait l'art même de sentir, l'art de voir, l'art d'entendre, l'art d'user de tous les sens<sup>254</sup>.

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>250</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 24.

<sup>251</sup> « Les Enquêtes littéraires en 1905 », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 18.

<sup>252</sup> « Les Racines de l'idéalisme », *Promenades philosophiques*, 1<sup>ère</sup> série, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 558.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 563.

<sup>254</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 24.

Conséquemment, le passage du style aux mots, de la pensée à l'expression doit se faire par le biais d'un langage susceptible de restituer cette vision première, de façon presque sensible, visuelle. L'ancrage du style dans le réel de l'expérience a donc pour pendant l'ancrage des mots poétiques dans le réel.

En découle un partage des poètes étudiés par Gourmont en fonction de leur aptitude à faire voir, par leur style, leur propre vision. Saint-Amant, écrit Gourmont, « fut un grand poète verbal<sup>255</sup> », tout entier du côté des mots : plus musicien que peintre, jaloux d'un vocabulaire riche et orné. Ainsi, quand dans les *Cabarets* il donne des éloges du vin et de l'ivrognerie :

Saint-Amant, s'il ne fut point pareil à cet énigmatique Chaudière, qui ne but jamais que de l'eau, fit s'entrechoquer plus souvent, peut-être, les rimes que les coupes<sup>256</sup>.

Gourmont en conclut tout naturellement que, loin d'être porteurs d'une vision intacte et vivante, les sonnets de Saint-Amant sont « des pièces de vitrine, des pièces de musée<sup>257</sup> ». Ce défaut de vision provient d'une interversion des étapes : loin de partir des sens et du réel, Saint-Amant part des mots, et échoue ainsi, nécessairement, à les incarner, à les rendre porteurs de matière et de sensibilité :

À vrai dire, c'est du symbolisme à rebours, tout verbal : au lieu que les symbolistes décrivaient l'effet des choses pour les suggérer, Saint-Amant s'arrête au nom et oublie la chose. (...) Très différent de Théophile, Saint-Amant est tout extérieur, artiste bien plus que poète sensible. Théophile annonce le lyrisme personnel des romantiques : Saint-Amant préfigure le lyrisme impersonnel des Parnassiens : il y a en lui du Banville et du Leconte de Lisle<sup>258</sup>.

Pour Gourmont, le style doit donner à voir, littéralement : les mots doivent être les réceptacles d'une vision première qui se libère à la lecture, dans toute son intensité et sa matérialité. Le style qui n'a pas cet enracinement dans le réel de l'expérience sensible, qui échoue à faire voir, est réprouvé. Ainsi, du poème parnassien de Berthelot, que nous avons cité plus haut, Gourmont écrit :

J'avoue n'avoir pu déchiffrer le sonnet de M. Berthelot ; gromphe et romphe me sont obscurs, ainsi que leuss et arack, et *je ne vois pas* comment vole le gomphe, clou ou coin<sup>259</sup>.

De même, Gourmont reproche à Góngora ses images trop précieuses, et trop purement verbales, où « aucune chose n'[est] directement appelée par son nom<sup>260</sup> ». Ainsi, Gourmont cite quelques vers du poète, caractéristiques du « gongorisme » :

Une jeune bergère des montagnes

<sup>255</sup> « Saint-Amant », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 214.

<sup>256</sup> *Ibid.* p. 218-219.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 220-224.

<sup>259</sup> « Des mots, des mots », « Copeaux », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 117. Nous soulignons.

<sup>260</sup> « Góngora et le gongorisme », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 307.

Joignant le cristal liquide au cristal humain,  
Par le bel aqueduc de ses mains.<sup>261</sup>

Aussitôt, Gourmont, perplexe, s'interroge :

Elle se lave le visage à une source ? Elle boit dans le creux de sa main ? Bel exemple de gongorisme<sup>262</sup>.

À trop séparer la langue poétique de la langue commune, à trop oublier que le mot, comme Gourmont le martèle tout au long de ses essais de linguistique, a pour fonction « d'éveiller l'image<sup>263</sup> » de la chose, le poème devient indéchiffrable, opaque, et la vision qui y prélude, proprement *invisible*. Et si Gourmont est porté à l'admiration pour Bryant, qu'il préfère à Emerson, autre chantre américain de la nature, c'est parce que le premier, « avec un vrai instinct de poète, se maintient dans la réalité des choses visibles : il regarde et il dit ce qu'il a vu<sup>264</sup> ».

\*\*\*

Gourmont a, certes, posé les fondements théoriques d'une rupture de l'œuvre avec la vérité. Pourtant, à cette vérité écartée, Gourmont substitue le réel : le style étant la transcription, en mots, d'une vision reçue de l'expérience sensible, il doit choisir pour s'incarner – s'objectiver, dirait Hegel – des mots susceptibles de répercuter cette vision, d'en conserver intact le caractère sensible. D'où le refus d'une langue poétique qui s'établirait à l'écart de la langue commune – quant à elle fermement amarrée au réel – et qui y serait étrangère, cherchant à s'exprimer dans une langue abstraite, où les mots ne sont plus que des signes vides.

Le réel, et sa conséquence, l'empirisme linguistique, sont pour Gourmont une manière de garde-fou contre les implications dernières de l'idéalisme, qui tend à faire de l'expression artistique un pur idiolecte, illisible, et impartageable.

En cela, la poésie de Mallarmé constitue une sorte de cas limite, de paradoxe, sur lequel Gourmont revient à de très nombreuses reprises, sans doute parce que le « cas » Mallarmé lui permet de redessiner les contours de sa propre esthétique, de redéfinir sa conception du style et du langage poétique, et de revenir, pour les nuancer ou les invalider, sur des positions qu'il lui est arrivé d'adopter.

L'effort de Mallarmé est, nous l'avons dit, de transcrire de la façon la plus fidèle possible la vision initiale, la vérité intime, qui précède les mots et doit s'efforcer de les plier à elle.

---

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> *Esthétique de la langue française*, p. 21.

<sup>264</sup> « Deux poètes de la nature », *Promenades littéraires*, 6<sup>e</sup> série, p. 61.

Donner forme et matière à cette vérité première, transmuier sans perte aucune le Verbe dans le langage, en comblant ses lacunes et en remédiant à ses imperfections, c'est tout le style, c'est toute la poésie et sa seule raison d'être : « nulle autre raison d'écrire sur du papier<sup>265</sup> », souligne Mallarmé. Ainsi, rien n'est plus injuste et plus immérité que l'accusation de mystification dont l'accablent ses ennemis, plumitifs bornés ou critiques ignorants :

Tout le monde savait, il y a quelques années, dans les bureaux de rédaction, que la vie de Stéphane Mallarmé était une perpétuelle mystification et sa poésie un peu froide et laborieuse une blague destinée à duper les jeunes gobeurs<sup>266</sup>.

De l'avis de ses détracteurs, l'amusement « fumiste<sup>267</sup> » d'un Mallarmé serait d'indiquer des fausses pistes à l'usage des dupes, laissant croire que sa poésie a un sens, quand elle n'en a aucun, quand elle n'est, et le mot a connu une grande fortune – qu'*obscurité*. Nulle hypocrisie, et nulle gratuité, pourtant, dans les poèmes de Mallarmé ; ceux qui le pensent n'ont pas pris la peine de chercher à comprendre les raisons de cette obscurité qui n'est que de surface :

Dix fois on a expliqué aux critiques célèbres les causes, toutes psychologiques et si curieuses, de l'obscurité syntaxique, parfois très réelle, de Mallarmé ; dix fois on a coupé les roseaux autour de la statue, et nul n'a voulu s'approcher pour écouter les confidences du dieu<sup>268</sup>.

Ainsi, Gourmont, enfonçant une fois encore le coin d'acier<sup>269</sup> dans les crânes, rend à nouveau raison de la poétique mallarméenne, par le biais d'une théorie comparée de la métaphore. Là où la poésie classique présente côte à côte les deux termes d'une comparaison, là où Victor Hugo et Flaubert unissent le comparant et le comparé en une métaphore complexe, plus ramassée et plus surprenante, Mallarmé n'exprime que le second terme de la comparaison ; c'est-à-dire, celui qui plonge directement ses racines dans la singularité d'une vision infiniment personnelle, omettant celui des deux termes qui clarifie le propos, en le ramenant à du connu :

---

<sup>265</sup> Dans une lettre du 8 octobre 1897 à Camille Mauclair, Stéphane Mallarmé écrit : « je crois que toute phrase ou pensée, si elle a un rythme, doit le modeler sur l'objet qu'elle vise et reproduire, jetée à nue, immédiatement, comme jaillie en l'esprit, un peu de l'attitude de cet objet quant à tout. La littérature fait ainsi sa *preuve* : pas d'autre raison d'écrire sur le papier ». Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, suivie de *Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Folio classique », 1995, p. 635.

<sup>266</sup> « Les Poètes mystificateurs », « Copeaux », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 111.

<sup>267</sup> C'est l'adjectif employé à propos de Mallarmé par le critique Henry Fouquier, dont Gourmont cite quelques lignes : « C'est à ce point que bien des gens se demandèrent et se demandent encore si Stéphane Mallarmé ne fut pas un "fumiste", comme on dit, et si nombre de ses productions ne furent pas une ironie parodique, comme fut le *Parnassiculet*, exquisite plaisanterie de M. Daudet » (« Stéphane Mallarmé devant la chronique », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 83).

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>269</sup> « Dès que le coin d'acier a été retiré du crâne, la blessure se referme ; mais nous ne nous découragerons pas, nous cognerons jusqu'à ce que les têtes soient en marmelade » (*ibid.*, p. 80).

Mallarmé les désunit à nouveau [le comparant et le comparé] et ne laisse voir que la seconde image, celle qui a servi à éclairer et à poétiser la première. Il en résulte une langue nouvelle, imprécise comme le rêve même qu'elle évoque et dont elle ne veut s'astreindre à cerner les contours<sup>270</sup>.

Pourtant, la poésie mallarméenne n'en est pas moins ancrée dans une sensation première du réel, qu'elle restitue en la donnant à voir. Ainsi, citant le premier quatrain d'un sonnet de Mallarmé (« surgi de la croupe et du bond...<sup>271</sup> »), Gourmont commente, et souligne la dimension sensible et visuelle de la poésie mallarméenne :

Est-ce vraiment si obscur, si énigmatique ? Si le poète nous décrivait avec des mots directs le vase à la panse tourmentée, au col aigu, qu'on a oublié de fleurir et qui semble, faute d'une rose, brusquement rompu, *le verrait-on mieux* et avec plus de mélancolique plaisir ? Il semble que toutes les choses de la vie ayant été dites mille et mille fois, il ne reste plus au poète qu'à les *montrer du doigt* en murmurant quelques mots pour accompagner son geste, et c'est ce qu'a fait Mallarmé<sup>272</sup>.

Mallarmé est bien un poète visuel, et certains de ses vers sont d'une limpidité manifeste pour qui prend la peine de comprendre son esthétique. Mais, dans son effort à plier les mots à l'idée, à chercher à sa vision l'expression adéquate, unique et personnelle comme elle, Mallarmé en arrive quelquefois à une sorte de point extrême où la poésie devient illisible et la vision indéchiffrable. En somme, à vouloir faire des mots les vecteurs fidèles de la vision première, Mallarmé en arrive, « par excès de délicatesse, [par] excès d'art<sup>273</sup> »... à l'idiolecte. Car Mallarmé, ne gardant de la comparaison que le second terme, travaille à une élimination la plus radicale possible du connu au profit de l'inconnu, du général au profit du personnel, du mot commun au profit de celui qui, forgé sur mesure et, pour ainsi dire, à usage unique, est fait pour exprimer la pensée pure, et pour n'exprimer qu'elle. Mallarmé n'a pas voulu d'une langue qui avait déjà servi, pour transcrire l'absolue unicité de l'idée ; il a désiré une poésie expurgée du « sens trop précis, d'expressions trop claires et de mots trop communs<sup>274</sup> ». Mais, parvenu à ces extrêmes limites de son art, écrit Gourmont, « l'ellipse l'a enivré » :

Bien plus, il a l'air parfois de se parler à lui-même avec des paroles liées par une simple juxtaposition, en apparence illogique et sans ciment, et vraiment, à ces moments-là, l'ellipse l'a enivré ; nous ne sommes plus capables, sans le secours du commentaire, de renouer les bouts de fils cassés par les gestes de son rêve, et nous ne comprenons pas du tout, ou trop peu et avec trop de mal<sup>275</sup>.

Le langage poétique, ainsi tenu à l'écart de la langue courante, s'abstrait de toute relation, devient inapte à assurer un lien entre le signe et une référence qui soit identifiable par tous, et

<sup>270</sup> « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 6.

<sup>271</sup> « Surgi de la croupe et du bond/ D'une verrerie éphémère,/ Sans fleurir la veillée amère,/ Le col ignoré s'interrompt. »

<sup>272</sup> *Ibid.*, p.7-8. Nous soulignons.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>274</sup> « L'exégèse de Mallarmé », *Promenades littéraires*, 5<sup>e</sup> série, p. 251.

<sup>275</sup> « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 8.

enfin, se replie sur soi et n'est plus compréhensible que du seul locuteur qui en est, en même temps, l'inventeur. C'est là l'exact portrait de Mallarmé, selon Gourmont, qu'une « originalité excessive<sup>276</sup> » a condamné au solipsisme :

C'était aussi un esprit chimérique et qui, voué à l'état de philologue pratique, à force de comparer entre eux, dans la solitude et hors de leur sens relatif, les mots du dictionnaire, finit par leur attribuer je ne sais quelle valeur esthétique absolue, à part de leur valeur d'usage et de relation. Il se forma dans sa tête une croyance à la force évocatrice des vocables nus, dénués de leurs particules explicatives, sortis du réseau syntaxique<sup>277</sup>.

L'opposition de Gourmont à Mallarmé porte ainsi sur cette conception du langage poétique. Mais l'attitude de Gourmont par rapport à cette question est à la fois surprenante et intéressante, en cela qu'il y soutient une thèse à bien des égards excessive et, par là même, discutable. En effet, la tendance à abstraire les mots de leur relation, à les considérer et à les employer hors de leur réseau syntaxique ne paraît pas pouvoir caractériser l'esthétique mallarméenne. Mallarmé semble d'ailleurs prendre lui-même le contrepied de cette attitude, lorsque, récusant l'injure d'obscurité, il fait de la syntaxe elle-même la garantie de l'intelligibilité<sup>278</sup>, ou encore quand, plus clairement encore, il se déclare « profondément et scrupuleusement syntaxier<sup>279</sup> ». Si Gourmont tombe ici dans un excès qui confine à la bévue, c'est sans doute qu'il projette sur le « cas » Mallarmé une tendance qui l'a concerné, lui ; pensant la détecter chez Mallarmé, il prend conscience de ses conséquences extrêmes et entreprend alors de conjurer cette menace, en réorientant sa propre pensée. « L'ivresse verbale », article de 1892 qui figure dans *Le Chemin de velours*, est en effet révélateur de ce goût pour les mots abstraits de tout contexte, et auxquels Gourmont semble bien attribuer une « valeur esthétique absolue » : « je les aime en eux-mêmes, pour leur esthétique personnelle, dont la rareté est l'un des éléments ; la sonorité en est un autre<sup>280</sup> », écrit-il, avant de s'émerveiller de ce que la beauté d'un mot soit si complètement étrangère à la signification qu'il recouvre, presque accidentellement, lorsqu'il est replacé dans l'usage :

Aussi les mots que j'adore et que je collectionne comme des bijoux sont ceux dont le sens m'est fermé, ou presque, les mots imprécis, les syllabes de rêve, les marjolaines et les milloraines, fleurs jamais vues, fuyantes fées qui ne hantent que des chansons de nourrice.  
Quelles réalités me donneront les saveurs que je rêve à ce fruit de l'Inde et des songes, le myrobolan, – ou les couleurs royales, dont je pare l'omphax en ses lointaines gloires ?

<sup>276</sup> « L'exégèse de Mallarmé », *Promenades littéraires*, 5<sup>e</sup> série, p. 251.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 251-252.

<sup>278</sup> « Quel pivot, j'entends, dans ces contrastes, à l'intelligibilité ? Il faut une garantie – la Syntaxe » (Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, in *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, op. cit., p. 286).

<sup>279</sup> Stéphane Mallarmé, entretien avec Maurice Guillemot, in *Les interview de Mallarmé*, éd. Dieter Schwartz, Ides et Calendes, 1995.

<sup>280</sup> « L'ivresse verbale », *Le Chemin de velours*, 3<sup>e</sup> partie, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 242.

Quelle musique est comparable à la sonorité pure des mots obscurs, ô cyclamor ? Et quelle odeur à tes émanations vierges, ô sanguisorbes ?<sup>281</sup>

La croyance en la « force évocatrice des vocables nus », détachés de leur contexte communicationnel, conduit à cet écueil qu'il croit découvrir chez Mallarmé : la création d'une langue à son propre usage. Aussi Gourmont revient-il très tôt à des positions qui resteront les siennes par la suite<sup>282</sup>. Le langage poétique qui, épousant la vision personnelle, devient aussi unique et aussi singulier qu'elle, aboutit à une poésie indéchiffrable ; et Gourmont a recours à l'image du hiéroglyphe, qui marque l'originalité de son attitude par rapport au « cas » Mallarmé. Ainsi, de même que Champollion a déchiffré les hiéroglyphes grâce à une inscription bilingue, la lisibilité d'un poème est soumise à la condition d'une forme de bilinguisme : la langue poétique, radicalement originale, doit cohabiter avec la langue commune, qui jalonne la lecture de repères, et la rend possible :

Cette seconde langue, qui court sous la première, est faite de locutions connues et banales, de clichés immédiatement clairs et dont la clarté, bête mais indispensable, illumine les parties neuves du discours<sup>283</sup>.

Le poète doit doser, s'il veut pouvoir être lu, l'inconnu et le connu, l'original et le banal ; et Gourmont conclut sur ces mots :

Il ne faut pas qu'un style soit trop illuminé ; la phrase toute faite, la locution convenue n'y doivent tenir qu'une place strictement mesurée. Le génie de l'écriture est peut-être d'en connaître la proportion et de ne pas savoir qu'on la connaît.<sup>284</sup>

La même idée, plus crûment formulée, est énoncée dans *Le Problème du style* à propos de Fénelon :

La phrase toute faite est la condition même de la clarté d'un style. Il faut savoir effacer l'image neuve pour mettre à sa place l'image vieille, pourrie, mais phosphorescente et qui jalonne de lueurs la route inconnue<sup>285</sup>.

L'attitude de Gourmont face à la question du style et au « mystère » de sa mise en mots apparaît donc problématique. Le poète est face à l'alternative suivante : si le style, pour épouser parfaitement une vision absolument personnelle, crée pour les besoins de l'œuvre une langue neuve et unique, transparente et fidèle à la vérité de l'idée, cette langue se fait signe indéchiffrable, puisque au signifiant correspond un signifié qui n'a d'autre lieu que l'esprit

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>282</sup> Paul Léautaud souligne ce changement d'attitude, et relate en 1905 dans son *Journal* une conversation qu'il aurait eue avec Gourmont à ce sujet : « Je lui parle de la différence entre le Gourmont d'aujourd'hui et celui du début. (...) Je lui demande s'il écrirait encore, comme dans un de ses premiers livres, qu'il aime mieux les mots que les idées. Il s'étonne d'avoir écrit cela, et avoue qu'il ne l'écrirait plus, qu'il aime mieux les idées. » *Journal*, t. I, cité par Maurice SAILLET, « Remy de Gourmont et le culte du mot », introduction à *l'Esthétique de la langue française*, Le Club du meilleur livre, « Essais », 1955, p. I-II.

<sup>283</sup> « Stéphane Mallarmé », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 8.

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>285</sup> *Le Problème du style*, chapitre VIII, « Le cerveau de Fénelon », p. 114.

même du poète. Or, une œuvre qui n'est pas lue est une œuvre qui meurt, en vertu même de l'idéalisme qui veut qu'une chose n'existe que tant qu'elle est pensée. Le style absolument vrai, absolument conforme à l'idée, est une chimère inatteignable, et une aporie, qui n'a d'équivalent que le silence. Pour être lisible, le style doit trahir la vision, l'aplatir, réduire certaines de ses aspérités, ou plutôt, les rendre acceptables en habillant son originalité radicale d'un langage plus général et plus commun qu'elle. Dès lors, et corrélativement au fait qu'une vérité absolue du style est intenable, l'œuvre d'art doit faire mentir ce style, selon un dosage subtil, pour qu'elle demeure partageable. Entre « le langage d'un seul » et « le langage de tous », que le style de génie s'efforce de réunir, il semble bien pourtant qu'il y ait un jeu irréductible, un interstice, qui laisse place au mensonge de l'œuvre.

\*\*\*

On est frappé, en lisant Remy de Gourmont et tout particulièrement *Le Problème du style*, de la récurrence de ce terme de « mensonge » ou de ses synonymes, « leurre », « trahison », « mystification ». Toute la théorie de la métaphore s'élabore en effet chez Gourmont autour du concept du mensonge. Ainsi la métaphore, par rapport à la comparaison, correspond à un degré supérieur d'art, mais aussi, à un degré supérieur de mensonge. Dans notre perception du monde, les choses sont contiguës, successives, disposées selon un plan linéaire : elles n'arrivent pas en même temps à notre sensibilité ni ne se trouvent en un même lieu. Les poètes fidèles à cette perception de la réalité, à cette donnée de leurs sens, restituent dans leurs œuvres cette successivité. Le style se fait alors le reflet conforme de leur perception, et privilégie la comparaison, qui envisage les choses les unes après les autres. Gourmont prend pour exemple une comparaison de *L'Illiade*, montrant que, non content de privilégier la comparaison aux dépens de la métaphore, Homère compose invariablement celle-là en dyptique :

Patroklos le frappa de sa lance à la joue droite et l'airain passa à travers les dents, et, comme il le ramenait, il arracha l'homme du char. Ainsi un homme assis au faite d'un haut rocher qui avance, à l'aide de l'hameçon brillant et de sa ligne, attire un grand poisson hors de la mer, ainsi Patroklos enleva du char, à l'aide de sa lance éclatante, Thestor, la bouche béante<sup>286</sup>.

Homère, et c'est une marque, selon Gourmont, de primitivité, compose son œuvre de la même façon qu'il perçoit les choses : inscrites dans le temps, replacées dans leur successivité :

Les sensations étant successives, le langage est successif : Homère décrit un fait ; puis il le compare à un autre fait analogue ; les deux images restent toujours distinctes, quoique grossièrement superposables.<sup>287</sup>

<sup>286</sup> *Le Problème du style*, chapitre VII, « La comparaison et la métaphore », p. 86.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 89.



Ainsi, la comparaison est antérieure à la métaphore, du point de vue de l'art comme de celui de la civilisation, car la métaphore, au lieu d'envisager côte à côte deux perceptions semblables sous un certain rapport, mais distinctes dans le temps et l'espace, fusionne ces deux perceptions en une seule. Albalat s'étonne de ce qu'Homère n'emploie jamais l'expression « baigné dans son sang », mais préfère écrire « un jet de sang sortit de sa narine ». Et Gourmont rend raison de cette incapacité :

Homère ne peut pas dire : « baigné dans son sang » ; c'est une métaphore. Deux images, dans cette expression devenue banale, mais qui fut neuve, sont unies en une seule : l'image d'une quantité de sang répandu autour d'un homme ; l'image d'un homme plongé dans l'eau<sup>288</sup>.

Homère n'emploie pas de métaphore car il décrit les sensations telles qu'il les reçoit : une par une. La comparaison homérique est donc du côté d'une exactitude scrupuleuse. Autre poète incapable de métaphore : Bernardin de Saint-Pierre. Là encore, le vocabulaire employé par Gourmont est celui de l'exactitude ; l'idée est celle d'une conformité du style à une vision, délimitée et successive comme lui :

Le puéril auteur de *Paul et Virginie* est exact, minutieux et, comme Homère, successif. Il énumère les souvenirs que lui ont laissés ses sensations avec ordre et mesure, sans jamais être troublé par aucune synesthésie ; chaque figure de son dessin, chaque plante, chaque bête est entourée d'un trait noir qui la sépare du reste ; les sens n'empiètent pas les uns sur les autres ; tout est correct et propre. Enfin, épreuve capitale, dans Bernardin de Saint-Pierre il n'y a pas de métaphores<sup>289</sup>.

Ainsi la métaphore, en ce qu'elle est déformation de la réalité sensible, superposition, dans l'ordre des mots, de deux réalités pourtant perçues comme distinctes dans le temps et l'espace, est un mensonge :

Homère est exact, par impuissance à mentir. Il ne peut mentir ; les impressions lui arrivent une à une, il les décrit à mesure, sans confusion<sup>290</sup>.

À l'inverse, la capacité d'art augmente à proportion de la capacité de mensonge. Le maniement de la métaphore révèle un esprit « synesthésique », riche en sensations, qui perçoit une multitude d'images en très peu de temps, et est capable de les confondre en une seule image, comme saisie d'un seul regard. Cette déformation de la perception, cette aptitude au mensonge due à une sorte d'hypersensibilité, est la condition d'un art métaphorique et supérieur, selon Gourmont, à la grossièreté et à la rudesse homérique :

Flaubert, qui a une capacité d'art infinie, n'est pas exact en écrivant : « les éléphants... les éperons de leur poitrail comme des proues de navire fendaient les cohortes ; elles refluaient à gros bouillons. » (...) Ce qu'il nous donne, ce ne sont plus deux dessins symétriquement superposables,

---

<sup>288</sup> *Ibid.*

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 89.

mais la confusion, visuellement absurde et artistiquement admirable, d'une sensation double et trouble.<sup>291</sup>

Les éléphants ne sont pas comparés à des navires, ils *sont* en même temps des éléphants et des navires, de même que les cohortes *sont* en même temps des flots ; ce qui n'a, évidemment, aucun équivalent dans l'expérience, même en admettant qu'à chaque individu correspond une vision du monde. Et Gourmont conclut, en une formule surprenante et provocatrice :

Le charme des belles métaphores, c'est qu'on en jouit comme d'un mensonge<sup>292</sup>.

Ainsi, l'image neuve, celle qui donne au lecteur une impression d'équivalence évidente et lui fait l'effet d'un choc visuel, ne doit son effet qu'à sa capacité à travestir la perception, à rendre simultanés deux éléments qui, dans l'expérience de l'artiste, sont perçus comme successifs, mais qui s'imposent à lui comme ressemblants au point de pouvoir être transcrits sous les dehors mensongers d'une fusion. L'artiste métaphorique, – et qui en cela, et à cette seule condition, dit Gourmont, est véritablement artiste – ne fait accéder son lecteur à un aperçu de sa propre vision, singulière, du monde, qu'au prix d'un artifice ou, Gourmont poussant plus loin encore le paradoxe, d'un mensonge.

C'est pourquoi il écrit, à l'article « Góngora et le gongorisme » : « toute poésie est faite d'artifice, mais c'est une question de mesure<sup>293</sup> ». La métaphore étant un tour de force et une sorte de belle usurpation, elle ne fonctionne que dans la soudaineté, et manque son effet dès lors qu'elle se prolonge et amène par là le lecteur à réfléchir, et à la contester. L'art des « métaphores suivies<sup>294</sup> » dans lequel Góngora est passé maître marque le point où l'artifice de la métaphore vire à l'excès, et son effet, au ridicule :

L'image n'étant qu'une comparaison abrégée et toute comparaison étant plus ou moins arbitraire, il en ressort que la métaphore n'est tolérable que par sa soudaineté même. Prolongée, elle fait réfléchir, et le charme est rompu. C'est très bien de comparer un ruisseau au serpent qui rampe dans la prairie ; mais si on va plus loin, si l'on en vient, comme Góngora, à parler du dard et des écailles de ce serpent qui est un ruisseau, le lecteur commence à être inquiet<sup>295</sup>.

Ainsi, il semble bien que tout l'art soit, encore une fois, dans un équilibre trouvé entre la vérité et le mensonge, entre la sincérité de la vision simplement retranscrite, et l'artifice ; corrélativement, et par le détour de cette théorie de l'image poétique, Gourmont semble bien réaffirmer que l'art a partie liée au mensonge, indéfectiblement.

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 89-90.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>293</sup> « Góngora et le gongorisme », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 305.

<sup>294</sup> C'est le mot qu'emploie Gourmont pour parler des métaphores filées : « l'art des métaphores suivies, naïvement encore préconisé par Théophile Gautier, [est] le meilleur moyen d'arriver au comique dans le lyrisme » (*ibid.*, p. 304).

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 305.

## Le « miroir à coulisse » : l'œuvre insaisissable

La métaphore n'existe donc, selon Gourmont, que fondée sur un télescopage de deux ordres de temporalité différents : celui du réel, de la perception, successif de par la conformation même de nos sens, et celui de l'œuvre où, en une image poétique, l'artiste unit et fusionne deux fragments d'espace et de temps séparés dans la réalité. La conception gourmontienne de la métaphore est donc annexée à une pensée du temps, qui est la marque de toute son œuvre et contribue à son originalité. La dialectique du permanent et du transitoire, du fixe et du mouvant nourrit en particulier la pensée critique de Gourmont, et l'idéalisme, là encore, informe cette réflexion sur la temporalité. En effet, rien n'existant que ce qui est conçu, d'une part, et l'homme étant, d'autre part, un être changeant et versatile, pouvant adopter une idée, puis une autre, du moment que ni l'une ni l'autre n'est vraie et qu'aucune ne peut en invalider aucune, rien n'est fixe et tout, monde et sujet, est emporté dans un flot continu. Là est le constat, d'une nostalgie souriante, que fait Gourmont dans un article consacré aux Goncourt :

Notre vie, qui n'a pas de lendemains prévisibles, n'est qu'une suite de moments discontinus, où le futur ne dépend du passé que selon la mesure où nous ne changeons pas, mais nous changeons. (...) Nous changeons à un point qui n'est pas sans faire douter fortement de l'unité de la conscience humaine ; elle a, comme l'hydre, plusieurs têtes, mais successives et qui se passent un mot d'ordre, quelquefois compris à demi, quelquefois pas du tout. On retire une grande tristesse de cette constatation, mais aussi, le parti étant pris, un certain réconfort : on peut se contredire en toute tranquillité<sup>296</sup>.

Appliqué à la question littéraire, ce postulat d'une conscience soumise au transitoire a une double conséquence : l'individu change entre le moment où il lit une œuvre et le moment où il la relit ; et conséquemment, un même livre n'est pourtant pas le même, selon qu'il est lu par une personne ou par une autre, mais encore, selon qu'il est lu à un moment ou à un autre de la vie d'un individu. Ainsi, l'œuvre échappe, et celle-là dans laquelle on se replonge pour, comme le dira Proust un peu plus tard, retrouver les sensations qu'on avait éprouvées lors de la lecture<sup>297</sup>, montre d'elle-même d'autres facettes et d'autres couleurs, qui lui font un visage tout différent, et presque méconnaissable :

---

<sup>296</sup> « Sur les Goncourt », *Promenades littéraires*, 5<sup>e</sup> série, p. 59.

<sup>297</sup> Proust écrit, dans *Le Temps retrouvé* : « Bien plus, une chose que nous vîmes à une certaine époque, un livre que nous lûmes ne restent pas unis à jamais seulement à ce qu'il y avait autour de nous ; il le restent aussi fidèlement à ce que nous étions alors. » Mais il est plus proche du pessimisme de Gourmont face au passage irréversible du temps quand il avoue, pour certains livres, l'échec de cette entreprise de résurrection de notre ancien moi : « Certes, pour bien des livres de mon enfance, (...) quand un soir de fatigue il m'arrive de les prendre, ce n'est pourtant que comme j'aurais pris un train dans l'espoir de me reposer par la vision de choses différentes et en respirant l'atmosphère d'autrefois. (...) Il en est un de Bergotte où je ne peux réussir à retrouver les phrases que j'aimais tant. Certains mots me feraient croire que ce sont elles, mais c'est impossible. Où serait donc la beauté que je leur trouvais ? » (*Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 886).

Pourquoi relit-on ? C'est qu'ayant retenu d'une lecture une impression forte ou agréable, on désire la renouveler. C'est ce que dit Spinoza : « celui qui se souvient d'un objet qui une fois l'a charmé désire le posséder encore et avec les mêmes circonstances ». Mais les circonstances ne sont jamais les mêmes. Voilà pourquoi on est déçu par les femmes comme par les livres, et pourquoi aussi la femme ou le livre qui ne nous déçoivent pas, c'est que nous n'avons pu en pénétrer tout le mystère, supérieur aux changeantes circonstances, aux changeants nous-mêmes<sup>298</sup>.

Ainsi, Gourmont se réfère-t-il explicitement à une vulgate héraclitienne :

Et même, on ne se baigne pas deux fois dans la même rivière, disait Héraclite. On ne voit pas deux fois le même objet, dit Emerson<sup>299</sup>.

On pourrait, semble-t-il, compléter cet aphorisme sans trahir l'auteur : on ne lit pas deux fois le même livre.

Mais à cette versatilité de l'individu en tant que lecteur, qui ôte toute stabilité à l'œuvre lue, et échoue à lui conférer une quelconque permanence, s'ajoute le sentiment très fort, chez Gourmont, d'une dégradation du matériau même qui supporte cette œuvre littéraire, la langue. Si le caractère changeant de l'individu empêche la lecture d'une œuvre de rester égale à elle-même dès lors qu'elle est répétée à des intervalles espacés dans le temps, l'œuvre, de multiple, n'en devient pas pour autant illisible. L'usure de la langue, en revanche, même si c'est à plus long terme, fait percevoir l'œuvre littéraire comme à travers un brouillard, qui tend à s'opacifier, et qui en gomme peu à peu les contours pour finalement la rendre totalement invisible – ou plutôt, illisible. Cette conception de l'œuvre littéraire, « passagère et très périssable<sup>300</sup> », prise dans le flot du temps qui l'éloigne à mesure du lecteur resté sur la berge de son époque – pour filer la métaphore héraclitienne – a nécessairement des répercussions sur sa pratique de la critique littéraire ; et pour cela, elle fait l'objet d'importants développements théoriques.

Ainsi, les allusions à une transformation de la langue sont nombreuses sous la plume de Gourmont. La langue s'érode et se déforme, comme tout ce qui sert, comme tout ce qui, constamment, est mis en mouvement :

Les mots, vêtements de nos idées, s'usent comme les habits, vêtements de nos corps : les mots s'usent comme tout ce qui remue, comme tout ce qui subit dans la vie des heurts, des chocs ou des frottements, comme les cailloux du chemin ou les galets de la plage.<sup>301</sup>

L'image du vêtement associe l'usure de la langue à sa valeur d'usage, à son utilité : plus une langue sert, plus elle change, tout comme les objets de notre quotidien immédiat s'abîment

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>299</sup> « Deux poètes de la nature », *Promenades littéraires*, 6<sup>e</sup> série, p. 78.

<sup>300</sup> L'œuvre, en raison de cette conception héraclitienne du temps, n'est pas faite pour durer, et la quête de l'immortalité est une vaine chimère, écrit Gourmont : « Cela n'empêche pas qu'il faille écrire pour les hommes comme si on écrivait pour les anges et de réaliser ainsi, selon son métier et selon sa nature, le plus de beauté possible, même passagère et très périssable » (« Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 27).

<sup>301</sup> « Le sens des mots », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 292.

plus vite et demandent à être renouvelés plus rapidement que les pièces de musée, préservées des manipulations dommageables par une vitrine protectrice. Mais aussitôt, l'image vestimentaire entre en concurrence avec la comparaison géologique : la langue est cette fois assimilée à un minéral, et son érosion progressive et inévitable est pareille à celle des rochers devenus sable sous l'action incessante des vagues. La même idée est encore exprimée dans l'article, très riche à bien des égards, intitulé « Du style ou de l'écriture » :

Les langues se gonflent comme le ciment et s'écaillent ; ou plutôt elles font comme les platanes qui ne vivent qu'en modifiant constamment leur écorce et qui laissent tomber dans la mousse, au premier printemps, les noms d'amours gravés à même leur chair<sup>302</sup>.

L'image végétale remplace ici l'image minérale ; l'œuvre littéraire serait cette inscription au canif dans le bois de la langue, qui lui survit et l'anéantit dans le cycle séculaire de ses mues successives. En effet, la comparaison a cela d'éclairant qu'elle met l'accent sur cette dialectique du permanent et du transitoire, propre à Gourmont ; si l'œuvre passe, la langue, elle, demeure éternellement, tout en se modifiant. Ainsi, chez Gourmont, les transformations linguistiques ne sont pas perçues comme une dégradation ; elles sont à proportion de la vigueur de la langue – ce que semble indiquer le choix des images empruntées à la nature, elle-même se modifiant perpétuellement, mais sans que ces modifications n'enlèvent rien à son éternité ; la « mort » de ses parties, puisqu'il s'agit bien de cela, n'entraîne pas la mort de l'organisme mais au contraire, sa régénération. Ainsi, comme dans l'ordre de la nature, les transformations de la langue sont cycliques, un mot fané est remplacé par un mot nouveau, et les « signes de vermoulure » côtoient « tout un système de feuilles et de fleurs<sup>303</sup> » ; ce cycle, indice de la vitalité d'une langue, est nécessaire et inexorable à l'égal d'un phénomène naturel :

[La langue française] vit, donc elle se différencie constamment. (...) Le français étant une langue vivante se modifie périodiquement et aujourd'hui, en 1852, on ne lit plus et on n'entend plus le même langage qu'en 1802, alors que j'avais vingt ans<sup>304</sup>.

Tenter de lutter contre ces déformations linguistiques, parties le plus souvent des couches populaires, n'aboutit qu'à stériliser la langue et à déplacer la déformation à ses marges : c'est ainsi que Gourmont, vitupérant les efforts conjugués de l'instruction et de l'aristocratie pour neutraliser les transformations populaires opérées sur la langue, écrit :

<sup>302</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 26.

<sup>303</sup> « La Déformation », *Esthétique de la langue française*, p. 75. L'image du jardin ou, plus précisément, du cycle végétal, revient à de nombreuses reprises pour caractériser les transformations de la langue. Ainsi lit-on plus loin : « Une langue ressemble à un jardin où il y a des fleurs et des fruits, des feuilles vertes et des feuilles tombées, où, à côté du définitif, il y a la vie, la croissance, le définitif. » *Ibid.*, p. 103.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 76 et 78.

L'instruction obligatoire a fait du français, dans les bas-fonds de Paris, une langue morte, une langue de parade que le peuple ne parle jamais et qu'il finira par ne plus comprendre ; il aime l'argot qu'il a appris tout seul, en liberté ; il hait le français qui n'est plus pour lui que la langue de ses maîtres et de ses oppresseurs.<sup>305</sup>

Ainsi, la déformation inexorable de la langue par le peuple, ou, tout simplement, par l'usage, ne fait pas l'objet d'une déploration de la part de Gourmont, même s'il attribue aux poètes et à tous ses usagers un devoir de vigilance, afin d'éviter que le processus de transformation ne s'accomplisse trop rapidement et ne prenne de vitesse sa régénération spontanée ; en effet si les mots changent avant même que le sens ait eu le temps de s'y fixer, la langue s'emballe dans une sorte de course au sens, et personne ne se comprend plus, le langage tout entier perd sa raison d'être et s'effondre, les messages verbaux ne valent plus que dans un présent immédiat, sans aucune espérance de durer. C'est pourquoi il convient de faire effort pour « maintenir aux mots leur sens<sup>306</sup> », pour ne pas les dévaluer plus vite que de raison en les employant sans réflexion ; du respect de cette éthique du langage dépend en outre la durée de vie, plus ou moins longue – mais jamais éternelle –, des œuvres littéraires, dont les écrivains sont les gardiens. De même, Gourmont met en garde dans l'*Esthétique de la langue française* contre les importations sauvages de mots étrangers, qui défigurent la langue et lui ôtent toute identité. Il appelle à la formation d'une « Académie de la beauté verbale<sup>307</sup> », chargée de contrôler ces importations linguistiques : son rôle serait, écrit Gourmont, « non pas d'entraver la vie de la langue, mais de la nourrir au contraire, de la fortifier et de la préserver contre tout ce qui tend à diminuer sa force expansive<sup>308</sup> ». Ainsi, la déformation linguistique est une nécessité, naturelle et heureuse, tant qu'elle suit, précisément, un rythme naturel et une tradition propre.

Comme les êtres, les mots s'usent, s'affaiblissent, et disparaissent pour être remplacés par de nouvelles générations de mots qui viennent remplir le rôle que les premiers ne tenaient plus. Signe clair de mauvaise santé, les béquilles verbales sur quoi se soutiennent les mots affaiblis. Ainsi, réfléchissant sur l'éloge excessif fait à un auteur qualifié de « très grand écrivain », Gourmont regimbe d'abord, puis comprend : le mot *grand* a besoin d'être entouré car il est devenu trop faible pour se soutenir tout seul :

Les mots subissent constamment une dégradation de sens. (...) Presque toujours, avant de disparaître, ils se soutiennent pendant un temps plus ou moins long, à l'aide d'étais, de béquilles.

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>306</sup> « Le sens des mots », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 295 : « Maintenir aux mots leur sens, ne céder à la force des choses qu'à la dernière extrémité, tel doit être le rôle de ceux qui écrivent ».

<sup>307</sup> *Esthétique de la langue française*, chapitre X, p. 65.

<sup>308</sup> *Ibid.*

On les voit, appuyés sur un modeste *très*, sur un péremptoire *énormément*, sur un *prodigieusement* autoritaire ; mais cela ne dure pas, et ils tombent, écrasant leurs étais, brisant leurs béquilles<sup>309</sup>.

Autre type de béquille signalant l'infirmité d'un mot en passe de disparaître, le pléonasme : le mot est quelquefois devenu si faible qu'il n'est plus employé que dans des expressions qui le redoublent. Gourmont signale, dans cette catégorie, l'expression « prévu d'avance », qui se range à côté de tours plus spécifiquement populaires, comme « regardez voir », « voyez voir » ; la redondance y répond à un besoin instinctif de renforcement du sens :

On connaît par ses affiches la société des « Prévoyants de l'avenir ». Ce pléonasme apparent s'explique par l'affaiblissement de la signification de certains mots. *Prévoir* n'a plus un sens absolu pour le peuple ; mais ne disons-nous pas, sans rougir, *prédire l'avenir* ?<sup>310</sup>

La cause profonde de cet affaiblissement sémantique est, selon Gourmont, à chercher du côté de la charge visuelle du mot. Gourmont, nous l'avons dit, fait preuve d'un empirisme très fort dans le domaine linguistique. Un mot qui meurt est un mot qui tend à devenir abstrait, qui « se dématérialise ». Le propre du langage est d'être concret, c'est-à-dire, d'appuyer fermement chaque mot sur une image : « tout est image dans la parole<sup>311</sup> », écrit Gourmont dans *Le Problème du style* ; et la vitalité d'un mot est fonction de la netteté de l'image qui y est associée : ainsi, « pour que nous puissions nous en servir, il faut qu'un mot représente quelque chose<sup>312</sup>. » Cette théorie de l'image verbale est sans doute à prendre au premier degré, malgré son apparente naïveté. Ainsi, le mot concret et bien vivant suscite, chez celui qui le prononce comme chez celui qui l'entend, la vision mentale de l'image à quoi il correspond : au prononcé du mot « océan », écrit Gourmont, « une immensité glauque, ou une plage de sables et de falaises<sup>313</sup> » surgit aussitôt à l'esprit, comme une vignette présentée par la mémoire visuelle à l'imagination. Gourmont nuance toutefois sa position qui, ainsi énoncée, paraît intenable. Les mots qui sont, comme dans cet exemple, symboles d'un objet réel visuellement reproductible par l'imagination sont rares ; quoi qu'il en soit, tous les mots correspondent à une sensation ou à une émotion et la prononciation du mot ressuscite l'équivalent mental de cette sensation ou de cette émotion. Ainsi, le mot se dématérialise quand, prononcé, il ne suscite plus d'image ; quand il passe directement de la pensée à l'expression ou, pour le destinataire, de l'expression à sa propre pensée, sans détour par la sensibilité. Alors, écrit Gourmont, « au monde des choses s'est substitué le monde des signes<sup>314</sup> » : le mot est inerte,

<sup>309</sup> « Le Sens des mots », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 293.

<sup>310</sup> « La Déformation », *Esthétique de la langue française*, p. 105.

<sup>311</sup> *Le Problème du style*, chapitre III, « La vision et l'émotion », p. 36.

<sup>312</sup> *Ibid.*, chapitre IV, « Le style est une spécialisation de la sensibilité », p. 41.

<sup>313</sup> *Ibid.*, chapitre III, « La vision et l'émotion », p. 37.

<sup>314</sup> *Ibid.*

et si le signe remplit encore, pour un temps, sa fonction, il devient bientôt, privé de tout appui concret, un signe vide, incapable de relation.

À cet évidement des mots qui, peu à peu, perdent leur substance, le peuple oppose son inventivité verbale, qui assure le renouvellement de la langue et garantit sa vitalité. La langue s'enrichit de mots nouveaux, qui viennent combler ses défauts ; les conservateurs de la langue et les académiciens s'insurgent en vain contre cette régénérescence. Ainsi, de Royer-Collard qui, quand on débattit de l'entrée de « baser » dans le dictionnaire, affirma : « s'il entre, je sors<sup>315</sup> », Gourmont écrit :

Royer-Collard ne savait pas que beaucoup de mots dont il protégeait l'aristocratie contre cet intrus ingénu n'étaient eux-mêmes que des parvenus que le XVIII<sup>e</sup> siècle avait méprisés. Le *Dictionnaire néologique* de l'abbé Desfontaines raille comme prétentieux, ridicules et outrecuidants, une quantité de mots alors nouveaux dans le bel usage<sup>316</sup>.

Le mot neuf, comme peint de couleurs trop vives, choque ; Gourmont conseille la consultation des *Dictionnaires néologiques*<sup>317</sup> pour prendre conscience de l'évidence de l'usure de ces mots nouveaux qui, à mesure qu'ils sont employés, se fondent dans le paysage linguistique, jusqu'à, à leur tour, ne plus porter aucune expressivité, et, à terme, mourir.

Mais, et c'est là l'originalité de la pensée linguistique de Gourmont, la langue a, comme la nature encore, horreur du vide. Ainsi les mots dématérialisés, les purs signes vidés de toute référence, ne disparaissent pas toujours : ils sont réemployés dans une nouvelle association, et le contenu extérieur en est conservé, pour être rempli par une nouvelle référence. De la sorte, quand le mot « émérite », trop faible, presque vide, a été remplacé par le mot « retraité », plus vivant, le premier a pris le sens de « expert, habile à quelque chose », explique Gourmont. Il développe :

Les mots ne sont en eux-mêmes que des sons indifférents, rudes ou amènes ; ils n'ont qu'une valeur esthétique ; ils sont aptes à se charger de toutes les significations que l'on voudra bien leur imposer. Nous sommes habitués à lier certains sons à certains sens et à croire qu'il y a entre eux un rapport nécessaire. (...) C'est là un phénomène de conservation et non de déformation, et même de conservation créatrice, car empêcher un mot de périr, c'est le créer une seconde fois<sup>318</sup>.

La langue se modifie autant par éliminations et importations progressives que par déplacements, par glissements, d'une référence à un signifiant qui l'accueille provisoirement, jusqu'à ce qu'il se fasse l'hôte d'une nouvelle signification. Ainsi, puisque nul rapport

<sup>315</sup> « La Déformation », *Esthétique de la langue française*, p.84.

<sup>316</sup> *Ibid.*

<sup>317</sup> Et ce conseil ouvre une mise en abyme amusante au sens où, pour nous, lecteurs fort de plus de cent ans de recul, l'*Esthétique de la langue française* fait fonction de dictionnaire néologique : les mots que Gourmont présente comme des inventions nouvelles, réprouvées par les dictionnaires mais vouées à s'imposer malgré tout, sont, entre autres, les suivants : « pédaler » (pour « aller à bicyclette »), « arrestation », « impressionner », « pourcentage », « terroriser »... autant de mots qui sont aujourd'hui fondus dans le répertoire linguistique.

<sup>318</sup> « La Déformation », *Esthétique de la langue française*, p. 79.



nécessaire ne relie un mot à sa signification, et puisque ces associations sont toujours provisoires, rien n'empêche qu'un même mot se voie devenir le réceptacle de deux significations radicalement opposées, qui lui seraient successivement attribuées. « Le verbe *tuer* vient directement du latin *tutari*, protéger<sup>319</sup> », écrit Gourmont ; et il revient, plus loin, sur cet exemple extrême pour en tirer des conclusions générales :

La faculté du langage est réglée par une logique particulière : c'est-à-dire par une logique qui oublie constamment, dès qu'elle a pris son parti, les termes mêmes du problème qui lui était posé. Du conflit des idées elle tire une idée nouvelle, qui ne doit aux idées d'où elle sort que parfois les lettres qui forment leur commune armature ; la langue transporte à volonté l'idée de *rouge* au mot *noir*, ou l'idée de *tuer* au mot *protéger* : et cela est très clair.<sup>320</sup>

La langue est comme un vaste organisme qui recompose ses rapports ; et la métaphore organique d'une matière en perpétuelle transformation, qui « modifie l'agrégat de ses molécules, les mots, et les molécules elles-mêmes<sup>321</sup> », vient corriger celle, géologique, de l'érosion, qui est trop restrictive.

Toutefois, ce processus même de transformation par déplacement du sens, par redistribution des signes, contribue au caractère temporellement marqué d'une langue et à son opacité pour qui n'est pas né de sa dernière déformation : de l'étrangeté complète – le mot nouveau n'est pas connu – au quiproquo – le mot est compris selon un sens différent de celui qu'il a pour le locuteur – la déformation naturelle de la langue est cause de la mésentente entre les générations et les époques, même proches : parfois, « les langues se modifient si rapidement que le vieillard ne comprend plus ses petits-enfants », écrit Gourmont. Et il poursuit :

Il y a des mots qui, prononcés par deux générations éloignées de quelque vingt ans, se prononcent selon des significations absolument divergentes. Cela est inévitable et cela est bien, puisque c'est conforme aux lois du mouvement et de la vie<sup>322</sup>.

Ainsi, le processus de déformation de la langue, s'il a des conséquences sur la communication entre les hommes de différentes générations, en a nécessairement de plus lourdes encore sur notre appréhension des œuvres littéraires, parfois séparées de nous par plusieurs siècles de transformations linguistiques. Les œuvres nous deviennent indéchiffrables, sauf à se munir d'un solide bagage philologique, sauf à surveiller chaque mot ; et cette lecture savante, presque archéologique, ne nous restitue pas pour autant à l'identique la lecture que pouvaient faire d'une œuvre, ses contemporains – et ce, précisément parce que leur lecture n'était pas savante, mais pouvait se laisser aller, sans obstacle, et sans faire constamment retour sur elle-même. Toutefois, la lecture demeure possible, même si elle est altérée et presque brouillée par

<sup>319</sup> *Ibid.*, chapitre II, p. 11.

<sup>320</sup> « La Déformation », *Ibid.*, p. 75.

<sup>321</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées, op. cit.*, p. 26.

<sup>322</sup> « La Déformation », *Esthétique de la langue française*, p. 77.

la distance temporelle qu'accuse le langage. Plus dommageable à la durée d'une œuvre littéraire, et à sa lisibilité par-delà les siècles, est une autre manifestation des transformations de la langue : sa tendance à se rigidifier, à se figer et à former ce que Gourmont envisage sous le nom de *clichés*.

\*\*\*

L'examen des déformations du langage vaut également pour les attelages de mots, c'est-à-dire, pour les clichés, phrases ou groupes de mots indéfectiblement associés au point de se comporter exactement comme un mot isolé, et de composer, tout comme les mots, un répertoire où peut puiser à l'infini celui qui manie la langue en la faisant tourner à vide : ainsi « les clichés sont de véritables mots à sens complexe<sup>323</sup> », lit-on dans la partie de l'*Esthétique de la langue française* que Gourmont consacre au phénomène. Il arrive toutefois également que le cliché se concentre en un seul mot, résultat d'une image autrefois neuve, qui se serait rigidifiée. Le cliché trouve en effet, selon Gourmont, son origine dans un trope ; métaphore le plus souvent, quelquefois métonymie, l'image qui donne lieu au cliché fut toujours, au commencement, une image « jeune, éloquente et sérieuse<sup>324</sup> », une association neuve et audacieuse, qui s'est peu à peu durcie, figée, sédimentée, au point de ne plus éveiller la moindre image, et de devenir un signe presque abstrait : encore suffisamment vivant pour ne pas mourir complètement et pour continuer à être employé, mais déjà suffisamment mort pour qu'il ne veuille plus rien dire, et pour que, dans les cas trop rares où la conscience critique l'examine, l'on sourie de l'impuissance visuelle du cliché et de sa dérisoire vacuité :

Presque tous les mots, même isolés, sont des métaphores ; tout groupe de mots détermine nécessairement une image : elle est neuve et concrète, si les mots n'ont pas encore été groupés selon ces rapports ; elle est abstraite et parvenue à l'état de cliché, si ce groupement des mots a lieu selon des rapports usuels ou connus<sup>325</sup>.

Ainsi, celui qui le premier inventa l'expression de « fondre en larmes<sup>326</sup> » pour dire pleurer fit une trouvaille linguistique digne d'admiration ; celui qui parla « d'ouvrir son cœur<sup>327</sup> », ou celui qui écrivit à propos d'une femme que « la tristesse se peignait sur son visage<sup>328</sup> », ou encore, à propos d'un travailleur qu'il a « gagné son pain à la sueur de son front<sup>329</sup> » mirent au jour des images audacieuses. De même, les mots vides, que le langage politique manie abondamment et que Gourmont recense en une énumération jubilatoire – on retiendra, par

<sup>323</sup> « Le Cliché », *Esthétique de la langue française*, p. 206.

<sup>324</sup> *Ibid.*

<sup>325</sup> « Le Cliché », *Esthétique de la langue française*, p. 203.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>327</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>328</sup> *Ibid.*

<sup>329</sup> « Le Cliché », *Esthétique de la langue française*, p. 206.

exemple, « sphère », qui sert à former « sphère politique », « sphère morale<sup>330</sup> », ou encore, « spectre », utile pour parler du « spectre clérical » ou du « spectre du passé<sup>331</sup> » – sont tous nés d'une métaphore qui, nouvelle, fut ingénieuse et inattendue. Mais celle-ci n'est plus visible sous la poussière accumulée au gré de ses innombrables utilisations :

Seulement ces images sont tellement usées, elles ont si longtemps roulé dans les vagues de la parole, que voilà des galets unis et ronds où il semble que nul regard mental ne puisse découvrir les linéaments du paysage ancien<sup>332</sup>.

Ainsi, le cliché est le résultat des déformations de la langue, au sens où, comme le mot neuf, l'association neuve entre dans la langue et, dès lors, commence à s'acheminer vers l'abstraction. Mais tout se passe comme si, dans le cas du cliché, la langue échouait à emporter ces scories dans un flot général de régénérations ; les clichés, plus que les autres mots, ont la vie dure.

Cela tient à leur caractère attractif. L'individu, de par sa tendance naturelle à l'imitation, trouve un grand réconfort à employer des expressions qui, tout en gardant encore les traces de leur inventivité première et de leur préciosité, lui évite de réfléchir : celui qui n'a pas de jardin pour faire pousser des essences rares prend plaisir à acheter un bouquet chez le marchand pour fleurir son intérieur, dit en substance Gourmont, en une jolie analogie. Ou encore :

Il faut une grande force de réaction personnelle, une grande énergie cellulaire pour résister à la douce facilité d'ouvrir la main sous le fruit qui tombe : il est si agréable et si naturel à l'homme de se nourrir du jardin qu'il n'a ni bêché, ni semé, ni planté<sup>333</sup>.

Mais le fait est plus éclatant encore en ce qui concerne les écrivains, auprès de qui le cliché a une force de séduction plus grande encore car, comme l'écrit Roland Barthes, le cliché « signale la Littérature à peu de frais<sup>334</sup> » ; il indique au lecteur qu'il a affaire à un texte « bien écrit », comme une étiquette renseigne sur un prix. Et c'est en effet dans la littérature que le cliché cause les plus grands ravages, non seulement parce qu'il donne lieu à des ouvrages entiers composés de phrases toutes faites, mais aussi, et surtout, parce que la transformation des images neuves en clichés, par leur imitation répétée dans ces ouvrages médiocres, tue rétroactivement les œuvres où se trouvaient ces images en leur état premier :

Tout auteur célèbre traîne après lui un cortège équivoque qui répète ses mots et ses gestes. Le zèle de ces imitateurs est redoutable, non pour la réputation, sans doute, mais pour le charme futur des chefs-d'œuvre. Ils avilissent promptement, en les insérant dans leurs pages, les plus belles images des livres dont le succès les grise et les surexcite ; de ces panneaux vulgaires, les tableaux déjà troués et décolorés passent dans les loges, se font vignettes pour orner les lettres, sornettes pour

---

<sup>330</sup> *Ibid.*

<sup>331</sup> *Ibid.*

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>334</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, « Écriture et révolution », *op. cit.*, p. 102.

égayer les conversations. L'imitation est la souillure inévitable et terrible qui guette les livres trop heureux : ce qui était original et frais semble une collection ridicule d'oiseaux empaillés<sup>335</sup>.

Ainsi, le *Télémaque* de Fénelon était, au moment où il fut écrit, riche d'images neuves et hardies ; mais, à force d'être pillées et dupliquées à l'infini par les imitateurs les plus grossiers, ces mêmes images, – « doux zéphirs », « gazons fleuris » ou « vertes prairies<sup>336</sup> » – sont devenues des clichés qu'il n'est plus possible de ramener à la vie. C'est donc seulement à cause d'une illusion rétrospective que nous jugeons le style de Fénelon tissé de locutions figées, et pour cela glacé, abstrait, fossilisé, concède Gourmont ; toujours est-il qu'il ne nous est plus possible de voir en ces associations de mots autre chose que des clichés, et que le *Télémaque* est ainsi devenu parfaitement illisible :

*Télémaque*, l'œuvre la plus imitée, phrase à phrase, de toutes les littératures, est, pour cela même, définitivement illisible. C'est dommage, peut-être, et c'est injuste (...).<sup>337</sup>

Cette loi de l'imitation, qui transforme toute nouveauté en cliché et empêche de revenir puiser aux sources des œuvres anciennes pour y trouver la même fraîcheur que leurs contemporains, condamne tous les livres à une disparition rapide, qui ne laisse subsister d'eux qu'un nom, associé à un titre. L'idée paraît, à bien des égards, caricaturale ; et il semble facile de la réfuter en opposant à Gourmont bien des œuvres de la littérature, largement admirées et, conséquemment, largement imitées, dont la lecture traverse pourtant les siècles sans qu'elles en paraissent ternies ni, encore moins, illisibles : n'est-ce pas le cas de l'*Iliade*, de l'*Odyssee*, des poèmes de Virgile, des tragédies de Racine ? Mais Gourmont devance cette objection : les œuvres que nous croyons admirer, nous ne les lisons que sur la prescription des professeurs, répond-il, et par pur mimétisme :

Une œuvre originalement belle et d'une forme originale, si elle survit à son siècle, et plus, à sa langue, les hommes ne l'admirent plus que par imitation, sur l'injonction traditionnelle des éducateurs. Découverte maintenant au fond des Herculaniums, l'*Iliade* ne nous donnerait que des sensations archéologiques<sup>338</sup>.

Quant aux œuvres du passé qui nous réjouissent encore – c'est là sa seule concession, et la seule chance de survie, ou plutôt de renaissance, qu'il accorde à un texte – ce sont celles que l'on redécouvre après très longtemps, quand toute l'écorce des littératures imitatrices est tombée dans l'oubli : « alors l'œuvre primitive, lavée et réhabilitée, s'offre à nouveau dans sa grâce première<sup>339</sup> ».

<sup>335</sup> « Le Cliché », *Esthétique de la langue française*, p. 199.

<sup>336</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>337</sup> *Ibid.*

<sup>338</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées, op. cit.*, p. 26.

<sup>339</sup> « Le Cliché », *Esthétique de la langue française*, p. 199.

Gourmont développe ainsi des positions discutables, de ce qu'elles apparaissent excessives. Il paraît en effet avoir eu l'intuition du principe de la polysémie d'une œuvre : son idée d'une langue qui évolue et se modifie, entraînant dans son évolution l'œuvre littéraire dont elle est le support et qui, de fait, ne montre jamais le même visage, à quoi s'ajoute le changement de regard d'un lecteur qui projette sur l'œuvre sa propre vision du monde, personnelle et unique, prépare la voie à la pensée d'une œuvre ouverte, plurielle, riche d'une infinité de sens.

Mais, entraîné jusqu'à l'excès par son propre raisonnement, Gourmont lui a préféré l'idée de l'illisibilité, et les conclusions en sont radicalement opposées : la pluralité de lectures que l'œuvre contient potentiellement la rend éternelle, et inusable ; c'est la conception qu'en aura, plus tard, Roland Barthes<sup>340</sup>, et toute la nouvelle critique. À l'inverse, l'idée d'une œuvre qui s'obscurcit à mesure que s'éloigne dans le temps l'état de la langue dont elle est le témoin en fait un objet périssable et transitoire.

Toutefois, si ses positions peuvent paraître excessives, il faut reconnaître à Gourmont le mérite de la cohérence : sa pensée de la fugacité de l'œuvre, adossée à ses théories linguistiques, semble avoir grandement déterminé le choix de ses objets d'études, qui se porte vers celles des œuvres littéraires qui ont pu s'assurer, non point l'éternité, mais du moins une relative permanence. Ainsi les œuvres du Moyen Âge l'intéressent sans doute en ce qu'elles sont concernées au premier chef par cette réhabilitation des œuvres très anciennes, que nous venons d'évoquer ; d'où l'abondance des textes critiques dévolus à cette période, du *Latin mystique* aux articles sur Marie de France, sur la *Chanson de Roland* ou encore, sur Jean de Meung, répartis dans les *Promenades littéraires*. De même, la prédilection de Gourmont pour les œuvres du grand siècle qui, restées dans l'ombre, n'ont pu être gâtées parce qu'elles n'ont été que peu imitées – de Théophile à Saint-Amant – est l'exact pendant de son goût pour les textes qui se transmettent « de ferveur en ferveur comme le secret d'Isis<sup>341</sup> » : ces poèmes défendus à la foule et préservés d'un amour irrespectueux, de par leur hermétisme ou leur difficulté, qui rebutent les profanes et les empêchent de les corrompre : catégorie qui peut inclure Mallarmé, Verlaine, et presque tous les poètes symbolistes. Enfin, dernier ilot

---

<sup>340</sup> La multiplicité des sens dont une œuvre est potentiellement riche fait, selon Barthes, que celle-ci traverse les âges et les sociétés en se modifiant, mais sans s'user : « Quoi que les sociétés pensent, l'œuvre les dépasse, les traverse, à la façon d'une forme que des sens plus ou moins contingents, historiques, viennent remplir tour à tour : une œuvre est éternelle, non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples. L'œuvre propose, l'homme dispose » (Roland Barthes, *Critique et vérité*, Seuil, « Essais », 1999, p. 56).

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 200.

accessible à la critique, parce que non encore soumis au travail du temps : les textes récents ou contemporains.

\*\*\*

Les conceptions gourmontiennes de la langue comme d'un organisme en perpétuel changement, comme d'un ensemble de rapports qui se modifient, s'agrègent et se figent, puis se séparent et s'associent à nouveau – le monde des mots étant, comme celui des idées, le « monde de l'amour libre<sup>342</sup> » –, induit une réflexion sur les œuvres réintroduite, de façon nécessaire, dans la temporalité. Ainsi, que l'œuvre ait été pillée de ses images pour nourrir la prose médiocre de ses admirateurs, ou que la langue qui la soutient et qui en compose la matière se soit modifiée, une distance se creuse entre l'œuvre et le lecteur, la rendant illisible, ou, du moins, la faisant échapper à tout principe d'identité. La force et la beauté du style, du moment que celui-ci s'incorpore dans le langage, n'y changent rien : telles les fresques de Fra Angelico, ternies et presque effacées à cause de l'usure du ciment sur lequel elles sont couchées, l'œuvre littéraire est rattachée, par la langue, à la matière, et la matière n'échappe pas à la corruption, entraînant l'œuvre avec elle :

La forme passe, c'est vrai ; mais on ne voit pas vraiment comment la forme pourrait survivre à la matière qui en est la substance ; si la beauté d'un style s'efface et tombe en poussière, c'est que la langue a modifié l'agrégat de ses molécules, les mots, et les molécules elles-mêmes, et que ce travail intérieur ne s'est pas fait sans boursoufflures et sans tremblements. Si les fresques de l'Angelico ont « passé », ce n'est pas parce que le temps les a rendues moins belles, c'est parce que l'humidité a gonflé le ciment où la peinture est imbue. Les langues se gonflent comme le ciment et s'écaillent<sup>343</sup>.

Gourmont semble nourrir une pensée obsédante du caractère transitoire des œuvres littéraires. « On peut encore lire tout Maupassant<sup>344</sup> », écrit-il en conclusion d'un article qu'il lui consacre : l'œuvre est fugace et fragile, et le moment où l'on peut la lire, prêt à passer. Cela est plus flagrant encore pour une œuvre qui, comme le *Dictionnaire des idées reçues*, fait entièrement fond sur un état, temporel, de la langue, sur des clichés et des lieux communs qui, comme toute association – d'idées ou d'images –, sont voués à se désunir ; le texte de Flaubert est, à cet égard, un cas d'espèce, un exemple extrême de la fugacité de l'œuvre, du risque qu'elle encourt de ne plus pouvoir être comprise, et même, de ne plus pouvoir être lue :

Beaucoup de ces idées reçues ne le sont plus du tout. Elles ont disparu, remplacées par d'autres, la sottise dominante d'une époque n'étant pas identique à celle d'une autre époque. Même parmi les

<sup>342</sup> « La Dissociation des idées », *La Culture des idées*, op. cit., p. 47.

<sup>343</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 26.

<sup>344</sup> « Maupassant », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, op. cit., p. 148.

plus bêtes, il y a peu d'idées immortelles. Un pareil dictionnaire devrait être constamment tenu à jour, avec beaucoup plus de soin que celui de l'Académie<sup>345</sup>.

Ainsi l'article consacré à *L'Orange de Malte*<sup>346</sup>, pièce perdue de Fabre d'Églantine, et dont seule la légende survit, a tout d'une parabole ; et la rêverie sur l'œuvre insaisissable, approchable seulement par les discours qu'on tient sur elle, vaut peut-être pour toute la littérature, dont *L'Orange de Malte* serait l'allégorie. La seule destinée des œuvres littéraires serait l'oubli, et, pour l'écrivain, l'espoir d'une gloire éternelle serait un leurre. Cette conviction engage à une certaine forme de sagesse : créateurs et lecteurs doivent se contenter du présent :

Il est temps que l'homme apprenne enfin à se résigner au néant, et même à jouir de cette idée dont la douceur est incomparable. Les écrivains pourraient donner l'exemple au peuple en abandonnant résolument leurs vaniteux espoirs. Ils laisseront un nom qui ornera pendant quelques siècles les catalogues et des œuvres qui dureront ce que vivra la matière qui les supporte. Les livres n'ont qu'un temps ; arbres, arbustes ou pauvres herbes, ils meurent ayant parfois semé leurs pareils, et la vraie gloire ce serait de provoquer une œuvre sous l'ombre de laquelle on serait étouffé (...). Les témoins du passé ne sont jamais que des paradoxes ; ils ont commencé à languir quelques années, au moins, après leur naissance, et leur vieillesse se traîne triste et ridée parmi les hommes qui ne les comprennent plus, ni ne les aiment<sup>347</sup>.

\*\*\*

Gourmont redéfinit en profondeur les rapports de la littérature et de la vérité, entendue en un sens large ; cette question, centrale, de la vérité, détermine largement sa pratique de la critique littéraire. La précellence du style, qui découle de l'idéalisme et naît des ruines de la possibilité même de la vérité, modifie en effet les conditions de l'approche vers l'œuvre littéraire. Le style, tel qu'il est conçu et défini par Gourmont, échappe, on l'a vu, à toute explication : le style « se constate<sup>348</sup> », prévient-il, et « en étudier le mécanisme est inutile au point où l'inutile devient dangereux ; ce que l'on peut recomposer avec les produits de la distillation d'un style ressemble au style comme une rose en papier parfumé ressemble à une rose<sup>349</sup> ». Dans ces conditions, la seule critique permise est la critique de commentaire, et menée au cas par cas :

C'est l'esthétique d'après coup, la critique explicative, le commentaire, – et il en faut refondre les principes à chaque artiste nouveau exhibé devant la foule stupide qui n'admet pas que l'on puisse différer de la médiocrité moyenne enseignée par l'État.<sup>350</sup>

<sup>345</sup> « Flaubert et la bêtise humaine », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 207.

<sup>346</sup> « Fabre d'Églantine et l'orange de Malte », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 188-194.

<sup>347</sup> « Nouvelles dissociations d'idées : la gloire et l'idée d'immortalité », *Le Chemin de velours*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 166-167.

<sup>348</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 22.

<sup>349</sup> *Ibid.*

<sup>350</sup> « L'art libre et l'esthétique individuelle », « L'idéalisme », *Le Chemin de velours*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 239.

En effet, le style étant, d'un côté, l'expression d'une individualité radicale et unique, et dans le même temps, l'expression *nécessaire* de cette individualité, la seule forme que puisse prendre la vision du monde pour s'extérioriser, indissolublement confondue en elle et l'absorbant tout entière, il n'est pas possible de remonter en amont du style, comme si celui-ci n'était qu'un ornement superfétatoire, un « supplément d'âme », comme s'il y avait un « avant-coup<sup>351</sup> » du style, comme si enfin la vision, dans un état pré-langagier, pouvait être saisie indépendamment de sa mise en mots. Le style ne peut faire l'objet d'aucune traduction ; ainsi, tenter de restituer parfaitement la vision qui préside à l'œuvre, ce serait la redoubler, la refaire à l'identique, mot à mot, ligne à ligne. L'idée confine à l'absurde, et paraît digne de Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* : elle n'a de valeur que comme hypothèse méthodologique. En effet la vision qui est à l'origine de l'œuvre littéraire ne peut pas trouver à s'incarner dans d'autres mots que ceux dans lesquels elle s'est incorporée, et la critique se heurte à ce mur du style, indépassable. Quel discours tenir sur une œuvre dès lors que celle-ci a pour source une vision pour jamais inaccessible, qui ne peut être appréciée en fonction d'aucune norme, ni même en fonction de son adéquation au réel, et dont la seule traduction possible est celle qu'elle livre d'elle-même, par sa mise en mots, qui est nécessaire et indiscutable ? Il n'est plus possible de tenir un discours qui se mette en quête de la vérité du texte. Tout se passe comme si l'œuvre tenait, elle-même, le seul discours qu'il soit possible de porter sur elle, vouant la critique à l'inutilité. Tous les autres discours sont ainsi condamnés à s'établir à ses alentours, sans jamais parvenir à livrer le secret de l'œuvre ; et, pour les mêmes raisons qui font une œuvre littéraire unique et inexplicable, le discours critique ne peut jamais prétendre à être autre chose que, modestement, le regard personnel que porte un individu sur une œuvre, celui-ci en valant un autre...

Les prérogatives de la critique littéraire paraissent donc réduites, ou du moins, déplacées : si le critique doit renoncer à expliquer l'œuvre ou même à en rendre compte, il ne peut se situer qu'au moment de la lecture, dans l'après-coup. Or, là encore Gourmont, par sa pensée héraclitéenne de la langue et, partant, de l'œuvre, fragilise la lecture et lui interdit de constituer un socle solide pour une critique en mal de légitimité. La lecture d'une œuvre n'étant pas la même d'une époque à une autre, et surtout, la lecture d'une œuvre devenant de plus en plus difficile au cours des siècles, jusqu'à l'illisibilité finale, le discours critique voit

---

<sup>351</sup> C'est l'expression qu'emploie Mallarmé, et qui fait curieusement écho à celle de Gourmont qui assigne la critique à l'« après coup » de l'œuvre déjà là et inexplicable. Ainsi, on lit dans une lettre du 10 janvier 1883 à Edmund Gosse : « les poètes seuls ont le droit de parler, parce qu'avant coup, ils savent » (Stéphane Mallarmé, *Correspondance, Lettres sur la poésie, op. cit.*, p. 613).



son influence singulièrement réduite : comment parler d'une œuvre qui nous échappe et nous fuit, qui place entre le lecteur et elle toute l'étrangeté d'une langue métamorphosée et méconnaissable ? Comment légitimer un discours critique qui porte nécessairement à faux, du moment que le critique parle d'une œuvre qui ne lui apparaît qu'à travers les écrans successifs des déformations linguistiques ? Et n'est-il pas absurde et dérisoire d'ajouter à l'œuvre un discours sur l'œuvre, dès lors que celle-là est condamnée à passer, irrémédiablement, et dès lors que ce discours reflète une lecture à la fois individuelle et temporellement marquée, et ainsi doublement incapable de prétendre à une quelconque exemplarité ? L'œuvre critique n'est-elle pas vouée à un oubli plus certain et plus rapide encore que celui qui guette l'œuvre littéraire sur laquelle elle s'appuie ? Il semble que la pensée gourmontienne de la littérature anticipe sur cette assertion de Roland Barthes, et la justifie :

Parler de l'œuvre expose en effet à verser dans une parole nulle, soit bavardage, soit silence, ou dans une parole réifiante qui immobilise le signifié qu'elle croit avoir trouvé<sup>352</sup>.

De fait, le divorce de la littérature et de la vérité ayant été consommé, la critique, dès lors qu'elle est « autre chose que de parler juste au nom de principes vrais<sup>353</sup> », ne peut exister qu'à la condition d'une redéfinition en profondeur de ses prérogatives, de ses enjeux, et de ses objets.

---

<sup>352</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 80.

<sup>353</sup> Roland Barthes, « Qu'est-ce que la critique ? », *Essais critiques*, Seuil, « Essais », 1964.

On n'est pas un esprit secondaire, quand on prépare la venue de plus grands esprits que soi.  
(Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*).

## VERS UNE NOUVELLE LÉGITIMITÉ DE LA CRITIQUE ?

« La nature, ayant inventé et manufacturé les auteurs, s'aperçut qu'il lui restait quelques déchets : elle en fit les critiques<sup>354</sup> ». Gourmont, citant ce mot « méchant et juste<sup>355</sup> » d'un humoriste américain, semble ainsi prendre acte, avec une gaieté désabusée, de la vanité qui menace la critique dès lors qu'elle échoue à remodeler ses contours et à repenser ses enjeux. La conception gourmontienne de la littérature et de la langue conduit nécessairement la discipline critique à trouver une nouvelle légitimité ; si elle néglige cet effort, elle se condamne à l'inutilité. Pourtant, l'on ne saurait chercher, dans les textes de Gourmont, une définition explicite de son activité de critique littéraire. Critique de la critique, il l'est sans ambages quand il prétend juger le travail de ses pairs ou de ses prédécesseurs ; le fait est moins fréquent quand il s'agit de lui-même, et le retour réflexif sur sa propre pensée critique est une attitude que l'on n'observe que bien rarement chez Gourmont. Toute son œuvre témoigne d'une certaine réticence à l'égard des théories et des développements abstraits, si bien que, même s'il paraît avoir pressenti la nécessité d'une redéfinition de la critique, rendue inévitable par ses propres positions et ses propres conceptions de la littérature, il ne l'a presque jamais formulée explicitement : sa pensée critique s'épanouit dans la pratique, elle est à chercher dans le sein même des commentaires sur les œuvres, ou encore, elle se déduit de notations éparses et diverses, que l'on peut, *a posteriori*, regrouper pour les classer selon plusieurs lignes thématiques identifiables, qui ont pour origine commune l'idée fondatrice du divorce de la critique et de la vérité.

Ce vide définitionnel et théorique, en ce qui concerne sa propre pratique de la critique, s'explique peut-être par le fait que Gourmont n'a pas pris la pleine mesure des implications de sa pensée de la littérature, et de ses conséquences directes sur la discipline critique. Son mérite semble être d'avoir posé un certain nombre de jalons, d'avoir, fidèle presque à son insu au souhait qu'il exprime dans la préface du *Livre des masques*, « montré, d'un geste du bras, la route<sup>356</sup> ». Ainsi ce qui est à l'état d'ébauche chez Gourmont, ce qui a été senti et pratiqué

---

<sup>354</sup> « L'Humour et les humoristes », *Promenades littéraires*, 6<sup>e</sup> série, p. 104.

<sup>355</sup> *Ibid.*

<sup>356</sup> Préface au *Livre des masques*, p. 38.

sans en passer par une formulation nette, sera pleinement conçu et pourvu de bases théoriques solides par les intellectuels de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, réunis sous la bannière de la « nouvelle critique ». À cet égard, Gourmont serait, selon les mots d'Enzo Caramaschi, un « commenceur insoucieux d'achever et de parfaire<sup>357</sup> », l'initiateur involontaire et imparfait d'une nouvelle définition de la critique encore assez peu consciente d'elle-même.

### **La critique comme écriture seconde**

La conviction profonde et principale de Gourmont réside dans l'idée que l'œuvre littéraire se définit, de manière essentielle, par son style ; il est impossible de parler d'une œuvre sans parler de son style, car il enveloppe les idées qui la sous-tendent, et forme avec elles un ensemble indissociable. C'est ce principe qui, nous l'avons dit plus haut, justifie les reproches que Gourmont adresse à Brunetière quand il prétend, comme les autres détracteurs de Renan et en vertu d'une chimérique séparation de la forme et du fond, louer le style de l'auteur de *La Vie de Jésus* tout en rejetant les idées. Aussi Gourmont, reprenant une fois encore la formule de Buffon, écrit-il :

Je n'aime guère le style des écrivains dont je déteste la pensée. Le style est l'homme même. Une pensée fautive n'est jamais bien écrite, ni mal écrite une pensée juste. Il y a là quelque chose d'inséparable. (...) Bien penser et bien écrire, c'est un seul et même mouvement qui met en marche deux activités solidaires<sup>358</sup>.

L'inséparabilité du style et de la pensée ayant été une fois de plus fermement établie, la suprématie du premier par rapport à la seconde, qui s'y subordonne, ayant été nettement affirmée comme indice de la littérarité d'une œuvre, il semble logique que la seule critique valable, aux yeux de Gourmont, soit la critique du style. Or, le style ainsi qu'il est conçu et défini par Gourmont est par nature radicalement inexplicable : il est à lui-même sa seule explication et sa seule expression. D'autre part, le style puise directement aux sources de l'expérience sensible et de la réalité matérielle, telle qu'elle est perçue par le sujet créateur ; le style est par là même éminemment concret, et ne peut donc qu'être trahi par un discours analytique et abstrait, qui serait, par rapport à lui, dans un rapport d'hétérogénéité et d'inadéquation complète, qui lui ferait manquer son objet et échouer fatalement dans son entreprise de rendre compte d'un style particulier, et incarné dans le langage. Gourmont l'affirme clairement dans sa préface au second *Livre des masques* :

---

<sup>357</sup> Enzo Caramaschi, *Critiques scientistes et critiques impressionnistes, Taine, Brunetière, Gourmont*, chapitre III, « Symbolisme et critique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les « masques » de Remy de Gourmont », *op. cit.*, p. 158.

<sup>358</sup> « Renan et l'idée scientifique », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 18-19.

Un écrivain crée son esthétique en créant son œuvre : nous en sommes réduits à faire appel à la sensation bien plus qu'au jugement. En littérature, comme en tout, il faut que cesse le règne des mots abstraits<sup>359</sup>.

Dès lors, la seule posture que le discours critique semble pouvoir adopter par rapport à une œuvre est celle du mimétisme : l'unique moyen de parler légitimement d'une œuvre, sans la trahir, ni la manquer, serait de la continuer, en adoptant la même langue qu'elle, en se plaçant au même niveau. Autrement dit, si la seule critique possible est la critique *du* style, celle-ci ne peut être pratiquée qu'en tant qu'elle est elle-même une critique *de* style. Cet impératif, que Gourmont ne formule nulle part explicitement mais qui découle tout naturellement de sa pensée et informe en profondeur sa pratique de la critique, justifie sans doute les nombreuses déclarations visant à faire du critique un écrivain à part entière, et le texte critique, une œuvre littéraire, greffée sur l'œuvre première. Le critique doit, pour obtenir quelque légitimité à exercer son métier, avoir « taillé les mêmes pierres, bu au même verre, souri au même rêve<sup>360</sup> » que l'écrivain dont il commentera l'œuvre. Et Gourmont ajoute :

Ne pas séparer la critique de l'art littéraire, c'était jusqu'ici une tradition des lettres françaises. Songez à Du Bellay, à Malherbe, à Boileau et même à La Harpe<sup>361</sup>.

Ainsi, la seule glose possible d'une œuvre consiste à tisser une poésie de l'œuvre, à parler son langage, à évoquer son style, par le moyen du style ; et c'est précisément là ce qui ramène le critique à la littérature.

Cette intuition gourmontienne se trouve très nettement formulée – et poussée à des conséquences certes plus radicales – chez Roland Barthes, qui entretient avec Gourmont plus d'une affinité ; il décrit ainsi la mission du critique : « faire une seconde écriture sur l'écriture première de l'œuvre<sup>362</sup> ». Les raisons d'une telle redéfinition des prérogatives de la critique sont les mêmes que chez Gourmont, et résident dans l'impossibilité qu'il y a à prétendre remonter en amont de l'œuvre, à tenter de décoder le signifiant pour le résoudre dans un signifié situé en dehors du texte, à s'efforcer de passer de l'autre côté du miroir de l'œuvre, pour atteindre le lieu, chimérique, du sujet, siège hypothétique d'une intention qui expliquerait l'œuvre. De fait, une telle attitude néglige la caractéristique essentielle de l'œuvre littéraire : il n'y a pas, d'un côté, son langage (Gourmont dirait : le style), et de l'autre, le sujet, plein, qui s'exprimerait dans le langage :

<sup>359</sup> Préface au *Livre des masques*, 2<sup>e</sup> série, p. 163.

<sup>360</sup> « Les Critiques du jour », *Promenades littéraires*, 7<sup>e</sup> série, p. 151.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

<sup>362</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 14.

Le langage n'est pas le prédicat d'un sujet, inexprimable ou qu'il servirait à exprimer, il *est* le sujet<sup>363</sup>.

Sujet et langage sont liés inextricablement, et, écrit Barthes, le signifié que prétend retrouver le critique aveuglé « recule sans cesse jusqu'au vide du sujet<sup>364</sup> », comme en un jeu infini de glaces. Dès lors, la critique elle-même, pour retrouver son bien-fondé, doit se situer à l'intérieur du langage, qui est toute l'œuvre. La lettre du texte ne lui est plus d'aucune utilité, puisqu'elle ne renvoie à rien, l'immanence radicale de l'œuvre ayant été proclamée. Ainsi, renonçant à traduire les signes de l'œuvre, ce qui est impossible autant qu'absurde, elle s'efforce de parler la même langue que l'œuvre qu'elle prend pour objet, cette « seconde langue<sup>365</sup> » développée en lui par l'œuvre et magiquement apprise à sa lecture ; ainsi, étudiant une image de l'œuvre, la critique « ne désigne pas une dernière vérité de l'image mais seulement une nouvelle image, elle-même suspendue<sup>366</sup> ».

Le motif de la langue, que le critique apprend à manier au contact de l'œuvre première, et qui devient le terrain commun de la critique avec l'œuvre littéraire, est intéressant car il rend compte d'une des caractéristiques du style que Gourmont a lui aussi saisie, et qui détermine sa propre pratique d'une critique de style, qui s'efforcerait de parler ainsi la même langue que l'œuvre commentée. Une langue est en effet régie par une grammaire, une syntaxe, un vocabulaire autonome : on peut parler la même langue que quelqu'un sans formuler le même énoncé que lui, et, dans le cas où deux énoncés radicalement différents seraient prononcés par deux locuteurs, un observateur extérieur reconnaîtrait immédiatement que les deux locuteurs en question parlent pourtant la même langue. Il en va de même, semble-t-il, du style, et c'est là d'ailleurs tout son mystère, c'est précisément ce qui fait qu'il est si difficile d'en rendre compte. Le style n'est pas isolable, il n'est pas assignable à un lieu déterminé du texte – choix de tel ou tel mot, de telle ou telle construction – ; il est à la fois partout dans l'œuvre, dans l'ensemble comme dans le détail, et il est en même temps nulle part. Le style, comme la langue, est pourvu d'une grammaire, ou encore, pour reprendre des images plus familières à Gourmont, il est, comme un morceau musical, pourvu d'une clé ; tel qu'un tableau, il s'ordonne selon une palette de couleurs : c'est la « couleur puce » de *Madame Bovary*, la « couleur pourpre » de *Salammbô*. Ainsi, Gourmont, parlant du roman d'Alfred Vallette, *Le Vierge*, construit son article autour de métaphores picturales : l'intrigue, « pointillée en menus

---

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>365</sup> On lit dans *Critique et vérité* (*op. cit.*, p. 56) : « tout lecteur sait cela, s'il veut bien ne pas se laisser intimider par les censures de la lettre : ne sent-il pas qu'il reprend contact avec un certain au-delà du texte, comme si le langage premier de l'œuvre développait en lui d'autres mots et lui apprenait à parler une seconde langue ? »

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 77.

coups de pinceaux, en minuscules taches, mais fondues et assemblées vers une impression unique », se détache sur un « fond toujours gris ». Et au milieu de ce camaïeu, en organisant la composition, se tient le personnage principal, d'un gris plus clair, mis en valeur par les personnages secondaires déployant différents tons de la même couleur :

Enfin, tout autour de Babylas, des personnages et des choses bien concordants avec la tonalité de la figurine centrale et qui la repoussent, par les hachures de leur grisaille, vers une lumière doucement trouble : on dirait un pays d'éternelle demi-transparence, une perpétuelle atmosphère de matin d'hiver, mais d'un matin ni froid ni chaud, ni clair ni sombre<sup>367</sup>.

Ces trois modèles, la langue, la musique ou la peinture, ont les mêmes implications, et permettent de comprendre la même chose : il est possible au critique, qui ne peut plus expliquer l'œuvre, de la prolonger par son écriture et de l'y accueillir, sans pour autant la redoubler, comme on peut peindre dans la même gamme chromatique sans pour autant reproduire formellement les motifs d'un tableau. C'est en vertu de ce principe que Baudelaire peut rendre compte, dans un poème intitulé « Les Phares », du style de certains peintres, en en donnant, en poésie, une correspondance symbolique, sans s'appuyer pour autant sur des éléments formels attestés dans leur production. Ainsi, Baudelaire communique en totale sympathie avec l'univers stylistique de Delacroix ; mais dans la strophe qu'il lui consacre, aucun des éléments qu'il retient ne renvoie à une stricte attestation littéraire : le « lac de sang » n'est qu'un équivalent symbolique, conforme à la grammaire stylistique, à la gamme dans laquelle l'imaginaire de Delacroix s'élabore :

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,  
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber.<sup>368</sup>

Dès lors, la seule mesure du discours critique, nous dit Barthes, c'est sa « justesse<sup>369</sup> ». De linguistique, l'image est devenue musicale : comme on chante juste, il s'agit pour le critique de tenir, autour de l'œuvre, un discours juste, qui soit en harmonie avec elle, qui n'entre pas en dissonance, tout en se permettant des variations sans lesquelles la critique serait la pure redite de l'œuvre première.

Chez Barthes, l'idée d'une critique qui parlerait, en harmonie avec l'œuvre, une seconde langue, s'appuie sur la nature symbolique du langage littéraire : par essence, le langage de l'œuvre n'est pas arrêté dans une signification univoque, il suggère une infinité d'interprétations. Ainsi, si le mot de « respirer » signifie littéralement, à l'époque de Racine,

<sup>367</sup> « Alfred Vallette, romancier », *Promenades littéraires*, 6<sup>e</sup> série, p. 154.

<sup>368</sup> Charles Baudelaire, « Les Phares », *Les Fleurs du mal*, GF-Flammarion, 1991, p. 64.

<sup>369</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 78.

et dans le contexte de certain vers de *Britannicus* cité par Barthes, « avoir quelque relâche après une épreuve terrible », l'auteur de *Sur Racine* ne s'interdit pas, pour le vers en question où il n'est pourtant pas actualisé, de faire intervenir un autre sens, « pneumatique » : « Si (...) / Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds » signifie pour Barthes, dont se moque Raymond Picard, « Néron s'emplissant les poumons » aux pieds de son amante<sup>370</sup>. Barthes revendique en effet le droit de prendre en compte la polysémie des mots, les symboles du langage, dégagés du seul sens littéral et des restrictions d'ordre philologique, pour mettre au jour des concepts dont il essaye sur l'œuvre la validité : c'est, ici, le concept de « respiration », l'idée d'une « apnée » des personnages, tant raillée par Picard. Mais on ne trouve pas chez Gourmont cette idée de la pluralité des sens et de l'ouverture de l'œuvre. Quand Gourmont assigne à la critique le rôle de continuer les métaphores de l'œuvre, il y voit un moyen d'approcher au plus près de la vision du monde qui prélude au style, de rendre compte de la matérialité d'une expérience sensible incarnée dans les mots, en en proposant, à son tour, des équivalences, puisque cette vision du monde ne peut être dite autrement que par le style même du poète. Ainsi, « la vie profonde du sentir, se cachant aux replis de la pensée d'autrui, ne saurait être véritablement transposée dans la pensée du critique, à moins que par l'entremise des mots ne surgisse sous sa plume toute une série d'équivalences », écrit Georges Poulet à propos Jean-Pierre Richard, en une formule qui pourrait aussi bien décrire la critique de Gourmont ; « le langage du critique se voit donner ici pour mission d'incarner à son tour l'univers sensible incarné une première fois dans le langage de l'auteur<sup>371</sup> ». La conception gourmontienne du style interdit d'envisager la possibilité d'une explication littérale, qui consisterait en un va-et-vient entre la langue de l'œuvre et une langue « normale », par rapport à laquelle le style serait en écart et à laquelle il serait possible de le ramener pour le rendre intelligible, pour le réduire à un message clair et univoque. La critique ne peut être probante que si elle est ramenée de l'extérieur de l'œuvre, à l'intérieur, et si elle fait fi de la lettre du texte, ne cherchant plus à l'établir, mais se contentant de tisser autour du texte un autre texte, homogène, qui le prolongerait sans l'expliquer. Alors, paradoxalement, l'unique façon de respecter la lettre de l'œuvre, c'est d'y renoncer : « Il faut que le symbole aille chercher le symbole, écrit Roland Barthes. Il faut qu'une langue parle pleinement une autre langue : c'est ainsi finalement que la lettre de l'œuvre est respectée<sup>372</sup> ». Et pour Gourmont,

<sup>370</sup> Voir Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1965, p. 63-64.

<sup>371</sup> Georges Poulet, « Phénoménologie de la conscience critique », *Quatre conférences sur la nouvelle critique*, avril 1968, Societa editrice internazionale, Supplemento al n° 34 di studi Francesi.

<sup>372</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 79.

de même, le seul discours qui ne soit pas en porte-à-faux avec l'objet littéraire et qui en respecte l'essence, c'est le discours mimétique, qui entend rendre compte du style, par le style, et s'efforce de ressusciter la vision première de l'artiste par les moyens d'une langue qui prolonge l'univers stylistique de l'œuvre littéraire.

\*\*\*

On est en effet frappé, à la lecture du *Livre des masques*, de l'attitude critique adoptée par Gourmont face aux textes qu'il se propose de commenter. Chaque chapitre du livre s'épanouit en images et en métaphores. Ainsi, la poésie, toute de douceur, d'André-Ferdinand Herold est « blonde avec, dans ses cheveux vierges, des perles, et au cou et aux doigts des colliers et des bagues, élégantes et fines gemmes<sup>373</sup> » ; celle d'André Fontainas est « l'eau calme, grave et tiède d'une anse où, parmi les roseaux, les nénuphars et les joncs, le fleuve, dans la sérénité du soir, se repose et s'endort<sup>374</sup> ». Mais de façon plus remarquable, on trouve également parmi ces masques de longues séquences métaphoriques, où, selon les mots d'Enzo Caramaschi, « peu à peu tout un tableau s'orchestre et s'organise, qui vise à reconstituer l'atmosphère poétique de l'original d'après les situations, les images, les mots-clés de la poésie en question<sup>375</sup> ». Caractéristique à cet égard est l'introduction de l'article consacré à Henri de Régnier : s'y déploie un morceau véritablement autonome, une mise en scène fictionnelle, affranchie des contraintes du commentaire, et où le critique laisse libre cours à une rêverie poétique qui entre en résonance avec l'imaginaire du poète dont il est imprégné :

Celui-là vit en un vieux palais d'Italie où des emblèmes et des figures sont écrits sur les murs. Il songe, passant de salle en salle, il descend l'escalier de marbre vers le soir, et s'en va dans les jardins, dallés comme des cours, rêver sa vie parmi les bassins et les vasques, cependant que les cygnes noirs s'inquiètent de leur nid et qu'un paon, seul comme un roi, semble boire superbement l'orgueil mourant d'un crépuscule d'or<sup>376</sup>.

La dernière phrase de ce passage en forme de poème en prose en livre la clé : cette rêverie s'organise et se développe à partir d'une observation stylistique, la récurrence dans la poésie d'Henri de Régnier de la rime or/mort : rime « automnale et royale<sup>377</sup> », qui, revenant avec insistance, permet à Gourmont de tresser un réseau de connotations – « palais », « escalier de marbre », « roi », sis dans un décor crépusculaire et mélancolique – qui nourrit la langue seconde du critique, chantant à l'unisson de celle du poète.

<sup>373</sup> « André-Ferdinand Herold », *Le Livre des masques*, p. 70.

<sup>374</sup> « André Fontainas », *Le Livre des masques*, 2<sup>e</sup> série, p. 259.

<sup>375</sup> Enzo Caramaschi, *Critiques scientifiques et critiques impressionnistes, Taine, Brunetière, Gourmont, op. cit.*, chapitre III, « Symbolisme et critique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : les masques de Remy de Gourmont », p. 154.

<sup>376</sup> « Henri de Régnier », *Le Livre des masques*, p. 49.

<sup>377</sup> *Ibid.*



Gourmont pratique une critique métaphorique, par force : c'est le seul discours qu'il soit possible de tenir sur une œuvre, dès lors qu'elle ne peut, sans dommage, être traduite, ni expliquée. On retrouve, là encore, Roland Barthes, qui déclare, en une assertion que Gourmont aurait pu prendre à son compte : « la critique n'est pas une traduction, mais une périphrase. Le critique ne peut que continuer les métaphores de l'œuvre, non les réduire<sup>378</sup> ». Le discours critique se développe donc comme un poème en marge du poème, venant redoubler et prolonger le premier. Métaphorique, ou périphrastique, la critique est du même coup nécessairement tautologique et intransitive : elle n'éclaire l'œuvre d'aucune vérité, renonce à une position d'extériorité vis-à-vis de l'œuvre, qui l'instituerait en juge. Embrassée à son tour, aux côtés de l'œuvre dont elle parle le langage, dans le sein de la littérature, elle signe l'échec d'un discours *sur* la littérature, celui-ci étant lui-même littérature, fatalement et à l'infini. C'est bien ce que diagnostique Roland Barthes, qui fait remonter à Mallarmé et à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle l'abolition des frontières entre le discours critique et le discours poétique, corrélatrice de l'institution du critique-écrivain, dont Gourmont est sans doute l'un des premiers représentants :

Ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de la littérature ; non seulement les écrivains font eux-mêmes de la critique, mais leur œuvre, souvent, énonce les conditions de sa naissance, ou même de son absence. Un même langage tend à circuler partout. (...) Or voici que, par un mouvement complémentaire, le critique devient à son tour écrivain.<sup>379</sup>

\*\*\*

La critique n'est pas une traduction, écrit donc Barthes ; et précisément, la question de la traduction a largement occupé Gourmont, qui lui consacre bien des articles. Et l'importance que Gourmont accorde à la réflexion sur la traduction tient peut-être à ce que la figure du traducteur se présente, à bien des égards, comme un double idéal du critique lui-même : mais Gourmont en passe, pour permettre cette identification, par une redéfinition de la traduction. Certains traducteurs, dont le travail est examiné par Gourmont, font en effet office de repoussoirs : c'est le cas, en premier chef, de Leconte de Lisle traducteur d'Homère, mentionné à de nombreuses reprises, et qui est au cœur de l'argumentation du *Problème du style*. Le Parnassien féru d'hellénisme est tombé, selon Gourmont, dans l'écueil de la trop bonne traduction : d'un style poussiéreux, devenu presque illisible, il parvient à force d'exactitude à livrer une version tout aussi illisible et pénible. Ainsi, « le médiocre mérite des

<sup>378</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 77-78.

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

traducteurs modernes est la littéralité<sup>380</sup> », écrit Gourmont ; et la fidélité servile du traducteur au texte d'origine, la soumission aux tyrannies de la lettre, ne parviennent qu'à donner au public une idée de l'archaïsme de l'œuvre, du travail impitoyable du temps sur son style, tombé en poussière : la théorie gourmontienne de la traduction est en effet étroitement articulée à sa conception du temps et à sa pensée héraclitienne de la langue. À l'opposé de cette traduction décriée, on trouve, modèle par excellence, *L'Enfer* de Dante traduit par Rivarol : et l'admiration de Gourmont tient à ce que Rivarol s'y efforça « de donner au XVIII<sup>e</sup> siècle quelque chose de l'impression qu'éprouvèrent, en lisant *L'Enfer*, les Italiens du quatorzième<sup>381</sup> ». Autrement dit, la traduction véritablement digne d'éloge rend aux textes du passé la fraîcheur que l'usure de la langue eût dû leur ôter, elle est l'expédient à la disparition des œuvres ; mais le traducteur doit pour cela accepter sa propre historicité et sa propre distance à l'œuvre première, sans chercher à les gommer. Ainsi, Gourmont rapporte les propos mêmes de Rivarol :

Ce n'est point la sensation que fait aujourd'hui le style de Dante en Italie qu'il s'agit de rendre, mais la sensation qu'il fit autrefois. Si *Le Roman de la rose* avait les beautés du poème de *L'Enfer*, croit-on que les étrangers s'amuseraient à le traduire en vieux langage, afin d'avoir ensuite autant de peine à le déchiffrer que nous ?<sup>382</sup>

Mais ce rajeunissement des œuvres, cette adaptation au goût du jour qui permet aux textes de retrouver, identique, leur nouveauté de style, est au prix d'une trahison certaine ; ainsi, « le Dante de Rivarol est poudré et pailleté à la mode de 1784<sup>383</sup> », remarqueront certains critiques de l'époque. « C'est que, dans une traduction, il y a deux sortes d'exactitudes, celle de l'esprit, et celle de la lettre<sup>384</sup> », prévient Gourmont. Ainsi, comme le dit Rivarol, la lettre tue et l'esprit vivifie, car la déformation de la lettre, dans la mesure où elle permet d'être fidèle à l'esprit, rend l'œuvre à son éternité. Le traducteur habile et, paradoxalement, plus respectueux de l'œuvre que celui qui en reste à la littéralité donne aux mots figés un équivalent vivant et concret, perçoit entre les images et les symboles des homologies qui lui permettent de substituer, à une métaphore éculée ou obscure, une image neuve et surprenante.

Comme la critique, la traduction idéale jouirait donc, par rapport au texte d'origine, d'une grande marge de manœuvre, limitée seulement par l'obligation de cohérence par rapport à l'œuvre première : le critique comme le traducteur sont les garants de la longévité d'une œuvre, en ce qu'ils lui permettent de rester lisible, rendant ses images et ses symboles à une

---

<sup>380</sup> « Rivarol », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 103.

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>384</sup> *Ibid.*

certaine souplesse, à une certaine pluralité, qui les rend invulnérables au travail de figement opéré par le temps ; mais cette fonction de préservation est au prix d'une déformation, conduite par la critique comme par la traduction, sur l'œuvre littéraire – Barthes dirait : d'une « anamorphose<sup>385</sup> ». Ainsi, comme une bonne traduction, la critique ne *traduit* pas le texte premier ; elle en donne plutôt un équivalent, elle élabore en marge de l'œuvre une autre œuvre, différente, mais autorisée par la première, et adéquate à elle. Dès lors, le traducteur, comme le critique, est haussé au rang de créateur : sa tâche n'est autre que de créer l'œuvre une seconde fois, ou plutôt, de créer, aux côtés de l'œuvre première, une œuvre seconde qui soit elle aussi une œuvre littéraire :

De toutes les traductions de *L'Enfer*, celle de Rivarol demeure, non pas la meilleure, certes, et encore moins la plus exacte, mais la seule qui ait valeur d'art, la seule qui soit une œuvre de volonté à la fois et une œuvre littéraire.<sup>386</sup>

Le traducteur s'élève donc, comme dit Rivarol modestement, « jusqu'à une sorte de création » ; et l'œuvre première se voit ainsi rendue à sa polysémie, à sa pluralité essentielle, par la multiplication des œuvres qu'elle engendre – œuvres critiques et œuvres de traduction – qui sont l'œuvre elle-même, et sont en même temps autres.

Mais si la critique comme la traduction sont des activités de création littéraire à part entière, c'est que la part personnelle du critique – ou du traducteur – y joue un rôle d'importance ; cette supposition découle tout naturellement de la conception gourmontienne de la création, comme expression éminemment individuelle d'une vision du monde personnelle. Cela se fait jour dans la description que donne Gourmont de la traduction mallarméenne des poèmes de Tennyson ; la version traduite possède des qualités que n'avait pas l'œuvre originale ; la personnalité du poète-traducteur imprègne son œuvre au point de transfigurer l'œuvre même dont il prétendait fournir le reflet fidèle, la recréant, toute autre, et à son image. Ainsi :

Traduits par Mallarmé, les poèmes d'Edgar Poe acquièrent une vie mystérieuse à la fois et précise qu'ils n'ont pas au même degré dans l'original. Et de la *Mariana* de Tennyson, agréables vers pleins de lieux communs et de remplissages, grisaille, Mallarmé, par la substitution du concret à l'abstrait, fit une fresque aux belles couleurs d'automne<sup>387</sup>.

Le traducteur d'une œuvre littéraire trahit l'œuvre dès lors que, faisant lui-même œuvre de création littéraire, il lui insuffle sa propre vision du monde, en lui donnant ainsi forme et matière ; et l'insistance sur cet aspect nécessairement subjectif de la traduction met l'accent, par analogie, sur la nécessaire implication du critique, qui met également beaucoup de lui-

<sup>385</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 70.

<sup>386</sup> « Rivarol », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 103.

<sup>387</sup> « Du style ou de l'écriture », *La Culture des idées*, op. cit., p. 33.

même dans l'œuvre dont il se propose de parler, dès lors que le discours critique se donne comme une œuvre littéraire ayant l'œuvre première pour prétexte.

### **La critique comme « confession »**

En effet, le caractère éminemment subjectif et individualiste de la critique littéraire est un principe central de la pensée de Gourmont, et qui découle, comme une conséquence nécessaire, de son idéalisme. Si chaque individu ne perçoit jamais que sa propre conscience dans le monde qui l'entoure, si le monde extérieur « n'est autre chose que ma pensée même hypothétiquement extériorisée<sup>388</sup> », alors nécessairement l'œuvre même que je lis doit à ma propre vision du monde la lecture que j'en fais : et la critique, qui prend source dans cette lecture, dans ce contact autistique avec l'altérité, est tout entière imprégnée de moi-même. L'objet même du discours critique, l'œuvre littéraire, serait alors au critique ce que la femme aimée est au poète de la *Vita Nuova* : la « fille glorieuse de [son] esprit<sup>389</sup> » ; Gourmont, citant ce vers de Dante, y voit en effet la preuve du caractère idéal de Béatrice, et l'occasion d'affirmer : « le poète, amoureux d'une idée, s'est cru, par la puissance de son imagination, amoureux d'une femme<sup>390</sup> ». On peut, sans peine, développer l'analogie : le critique, incapable d'une objectivité qui lui est, par nature, refusée, ne révèle jamais que lui-même quand il prétend rendre compte d'une œuvre littéraire. Celle-ci, telle qu'elle apparaît au filtre du discours critique, n'existe que dans l'esprit du critique lui-même.

L'œuvre littéraire devient ainsi un miroir qui renvoie au critique lui-même son propre reflet, et l'œuvre critique donne matière et existence à ce reflet, né de la rencontre de la conscience d'un individu, le critique, avec la vision du monde, perçue par une autre conscience, celle de l'artiste, enregistrée par l'œuvre première qui lui a donné forme. Ainsi, le critique, plus qu'un autre, est un Narcisse, figure de grande fortune chez Gourmont :

La pensée d'autrui est le miroir même de Narcisse, et sans lequel il serait ignoré éternellement. Il s'aime, parce qu'il s'est vu ; on se voit dans un miroir, dans des yeux, dans le lac de la pensée extérieure.<sup>391</sup>

Et le pas de la théorie de l'idéalisme à la pensée critique est facilement et explicitement franchi, qui fait du commentateur des œuvres littéraires le simple chroniqueur de sa propre vision du monde, dans un mouvement qui répète, au niveau de la création critique, le geste fondateur de la création artistique ; ainsi Gourmont éclaire-t-il par anticipation le mot de

<sup>388</sup> « Dernière conséquence de l'idéalisme », *Ironies et paradoxes*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 124.

<sup>389</sup> *Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, L'Herne, « Confidences », 1999, p. 73.

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>391</sup> « Dernière conséquence de l'idéalisme », *Ironies et paradoxes*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 128.

Roland Barthes, qui écrit : « Le livre est un monde. Le critique éprouve devant le livre les mêmes conditions de parole que l'écrivain devant le monde<sup>392</sup> ». Pour Gourmont, convaincu que le monde est notre représentation, l'œuvre lue n'existe qu'en fonction de l'individu qui la lit ; et le compte rendu de cette lecture, qu'est, en quelque sorte, la critique, portera indéfectiblement l'empreinte d'une représentation individuelle, réductible à aucune autre. À la vérité de l'œuvre, inatteignable, s'est ainsi substituée, comme contenu du discours critique, la vérité du critique lui-même en tant qu'individu. C'est là sans doute le sens qu'il faut donner au mot de « confession », qu'emploie Gourmont pour décrire l'activité critique telle qu'il la conçoit :

Comme je l'ai déjà expliqué plusieurs fois, contre l'opinion commune, la critique est peut-être le plus subjectif de tous les genres littéraires ; c'est une confession perpétuelle ; en croyant analyser les œuvres d'autrui, c'est soi-même que l'on dévoile et que l'on expose au public. Cette nécessité explique fort bien pourquoi la critique est en général si médiocre, et pourquoi elle réussit si rarement à retenir notre attention, même quand elle traite des questions qui nous passionnent le plus.<sup>393</sup>

Poussant, comme souvent, le raisonnement à des conséquences radicales et presque paradoxales, Gourmont va jusqu'à en conclure au caractère secondaire de l'œuvre elle-même : le discours critique doit son existence à la seule personnalité du critique, celle-ci s'y exprimant de façon presque autonome, au point que, tout comme en art le sujet importe peu au regard du style, dans le domaine critique l'œuvre première sur laquelle porte le commentaire n'est plus qu'un support offert au libre épanouissement de la vision du monde du critique-écrivain :

Pour être un bon critique, il faut avoir une forte personnalité ; il faut s'imposer, et compter pour cela, non sur le choix des sujets, mais sur la valeur de son propre esprit. Le sujet importe peu en art, du moins il n'est jamais qu'une des parties de l'art ; le sujet n'importe pas davantage en critique : il n'est jamais qu'un prétexte<sup>394</sup>.

\*\*\*

Une fois encore, les intuitions de Gourmont, qui ont l'idéalisme pour clé de voûte, rencontrent une problématique qui sera mise au jour plus tard par la nouvelle critique et y tiendra une place centrale, à savoir, l'inévitable subjectivité du critique qui ne peut, face à son objet, jouir d'une position d'extériorité qui l'instituerait en juge neutre et objectif : le critique doit, sauf à se mentir à lui-même, renoncer à atteindre l'en-soi de l'œuvre littéraire. Ainsi que l'écrit Barthes dans ses *Essais critiques*, « comment croire en effet que l'œuvre est un objet extérieur à la psyché et à l'histoire de celui qui l'interroge, et vis-à-vis duquel le critique aurait une

<sup>392</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 74.

<sup>393</sup> « Renan et l'idée scientifique », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 13.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 14.

sorte de droit d'extraterritorialité ?<sup>395</sup> » Dès le moment où il ouvre le livre, le critique, qui en cela est avant tout un lecteur, participe de ce livre et le fait sien : la lecture elle-même repose sur ce mélange inévitable de subjectivité et d'objectivité, elle est, ainsi que l'écrit Georges Poulet, « conscience d'un être à qui il est donné d'appréhender comme sien ce qui se passe dans la conscience d'un autre être<sup>396</sup> ». Dans l'acte de lecture, deux consciences se partagent le même espace : la conscience de l'œuvre, et la conscience du lecteur. Dès lors, le discours critique est une réunion de ces deux consciences – conscience critique, et conscience critiquée – qui, de par leur réunion même, aboutissent à un discours inédit, à la fois subjectif et objectif. Négliger ou tenter d'éliminer la part nécessairement narcissique et individualiste de l'activité critique est vain, et n'aboutit qu'à un discours de mauvaise foi : la lecture et, partant, la critique, appréhendent l'œuvre lue à travers la conscience individuelle du lecteur, qui, dans le cas de la littérature moins encore que dans toute autre expérience, ne peut s'effacer devant son objet, opère nécessairement sur elle des choix et des découpages qui modifient du tout au tout sa lecture. La conséquence et la preuve tout à la fois de cette inévitable subjectivité de la critique, c'est que, tout comme il y a un Dante de Rivarol dans le domaine de la traduction, on trouve un Racine de Mauron, un Racine de Barthes, un Racine de Picard, aucun n'étant plus vrai ni plus faux que l'autre, ni surtout plus proche du Racine en soi, du « vrai Racine », pantin sans existence autre qu'imaginaire<sup>397</sup>. L'un et l'autre ouvrage n'opèrent simplement pas, sur l'œuvre d'origine, le même choix ni le même engagement, ceux-ci étant irréductiblement individuels.

Cette subjectivité de la critique, évidente et aisément explicable, est pourtant constituée en *casus belli* entre les nouveaux critiques et leurs détracteurs, qui leur en font un « casse-tête » perpétuel : elle justifie l'accusation selon laquelle les nouveaux critiques s'octroient sans vergogne le droit de tenir une parole affranchie de tout contrôle, de se complaire dans l'arbitraire et l'invérifiable, de négliger toute objectivité, toute certitude de l'œuvre pour ériger leur jugement personnel et partial en vérité générale et universelle, suppléant à celle de l'œuvre qu'il prétendent détrôner. C'est là en effet une des lignes principales de l'attaque de Raymond Picard contre le *Sur Racine* de Barthes : celui-ci, qui s'assume, écrit Picard,

<sup>395</sup> Roland Barthes, « Qu'est ce que la critique ? », *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>396</sup> Georges Poulet, « Phénoménologie de la conscience critique », in *Quatre conférences sur la nouvelle critique*, *op. cit.*

<sup>397</sup> « Et Racine, dans tout cela ? Nous avons le Racine de Picard, le Racine de Mauron, le Racine de Barthes, le Racine de Goldmann, comme nous avons celui de Giraudoux et de Thierry Maulnier, celui de Mornet et de Lemaître, et comme nous aurons, au XXI<sup>e</sup> siècle, celui de X ou de Y. Tous ces Racine ne se ressemblent guère, et il serait sot de s'en étonner, puisqu'aussi bien le "Racine en soi", le "vrai Racine", le "Racine-archétype", n'existent pas » (Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Mercure de France, 1966, p. 96).

« comme un être pleinement subjectif<sup>398</sup> », sans souci aucun de l'objectivité de l'œuvre et la prenant pour simple « prétexte<sup>399</sup> », multiplie les analyses gratuites tout en les érigeant en vérité sur l'œuvre. Et Barthes lui-même résume ainsi ces récriminations qu'on lui adresse incessamment :

On entend ordinairement par critique « subjective » un discours laissé à l'entière discrétion d'un *sujet*, qui ne tient aucun compte de *l'objet*, et que l'on suppose (pour mieux l'accabler) réduit à l'expression anarchique et bavarde de sentiments individuels<sup>400</sup>.

La subjectivité du critique s'établit-elle en effet nécessairement au détriment de toute objectivité de l'œuvre, dès lors que la critique renonce à mettre au jour une vérité de l'œuvre en soi, à laquelle elle est certaine de ne pas avoir accès ? Cette subjectivité essentielle de la critique justifie-t-elle, comme le prétend encore Picard, le droit du critique à dire « n'importe quoi », et aboutit-elle ainsi du même coup à une fuite sans fin de l'œuvre, en une labyrinthique galerie de glaces où chaque commentateur ne parlerait jamais que de soi, s'interposant entre le lecteur et l'œuvre première qu'il rendrait ainsi pour jamais inaccessible et invisible ? Sartre, cité par Serge Doubrovsky, rend compte de cette inquiétude en une formule saisissante, qui confie à la concaténation le rôle de dévoiler toute l'absurdité d'une telle position dès lors qu'elle serait poussée à ses conséquences dernières :

On prétend que le romancier se peint dans ses personnages et le critique dans ses critiques ; si Blanchot nous parle de Mallarmé, on dira qu'il nous apprend plus sur lui-même que sur l'auteur dont il s'occupe. Voyez où cela conduit : Blanchot, en Mallarmé, n'a vu que Blanchot. Fort bien, alors vous, en Blanchot, ne voyez que vous-mêmes. En ce cas, comment pouvez-vous savoir si Blanchot parle de Mallarmé ou de soi ?<sup>401</sup>

Si la vérité de l'œuvre a définitivement été écartée du champ d'investigation de la critique, si, comme Gourmont le réclame, la critique n'est plus qu'une « confession » qui a l'œuvre première pour « prétexte », une telle attitude court le risque de verser dans l'aporie : mais le garde-fou qui empêche la critique de tomber ou dans le délire, ou dans le pur bavardage narcissique, c'est l'œuvre elle-même, qui, *in fine*, vérifie le discours critique, le limite et le régule. Et Sartre continue :

Bien sûr le point de vue de Blanchot lui est personnel. Et pareillement, quels que soient les instruments qu'il emploie, finalement, c'est avec ses yeux que l'expérimentateur constate les résultats de l'expérience. Mais si l'objectivité, dans une certaine mesure, est déformée, elle est aussi bien révélée. Les passions, le tour d'esprit, la sensibilité de Blanchot l'inclinent à faire telle

---

<sup>398</sup> Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1965, p. 13. Picard cite ici les mots mêmes employés par Barthes, dans *Sur Racine*, pour qualifier sa posture critique.

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>401</sup> Jean-Paul Sartre, cité par Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique ?*, *op. cit.*, p. 92.

conjecture plutôt que telle autre. Mais c'est Mallarmé seul qui vérifiera la conjecture de Blanchot<sup>402</sup>.

Ainsi les nouveaux critiques, pour garantir le discours critique contre le risque du « n'importe quoi » et de la gratuité sans adéquation aucune à l'objet, substituent à la vérité la notion de validité : en elle, coexistent enfin sans conflit la subjectivité du critique, et l'objectivité de l'œuvre. Le concept de validité porte la double signification de *cohérence* – le discours critique ne doit pas divaguer – et de *pertinence* par rapport au texte – le discours critique doit être autorisé par l'œuvre première, à défaut d'être prévu par elle, il doit, au regard du système de symboles déployés par l'œuvre littéraire, être acceptable. On retrouve alors l'idée, exprimée par Barthes, d'un discours critique nécessairement subjectif qui serait la « transformation surveillée » d'une œuvre littéraire par un individu. Et cette anamorphose réglée répond à trois faisceaux de contraintes :

De ce qu'elle réfléchit, elle doit tout transformer ; ne transformer que suivant certaines lois ; transformer toujours dans le même sens. Ce sont là les trois contraintes de la critique<sup>403</sup>.

Mais quelle est cette « loi » que la critique, dans sa transformation de l'œuvre, doit se promettre de respecter ? Quelle est cette direction univoque qu'elle doit donner à sa transformation ? Ces contraintes sont des règles internes au discours critique, qu'il s'impose à lui-même, et qui répondent au « pari » que le critique prend devant l'œuvre au moment où il choisit d'y opérer un découpage, d'y appliquer une grille de lecture ; elles ne peuvent pas lui venir du dehors, et encore moins de l'œuvre, dès lors que celle-ci n'est plus en mesure de fournir un étalon normatif, indexé sur une vérité exclusive et univoque. Finalement, le modèle de la critique pourrait être, ainsi que le note Tzvetan Todorov, celui du jeu<sup>404</sup> : comme le jeu, le discours critique est un système autonome, étranger à toute notion de vérité qui lui soit extérieure, mais régi par des règles qu'il s'est fixées à lui-même. Et l'on retrouve là encore Gourmont, qui fait aussi du jeu au sens le plus large du terme le modèle, sinon explicite, du moins constant, de son discours sur les textes, et qui s'exclame, en une formule enthousiaste qui pourrait bien être la devise du critique selon son cœur : « Jouer avec la vie, jouer avec les idées !<sup>405</sup> ».

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>403</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>404</sup> Voir Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, « Les critiques-écrivains », Seuil, « Poétique », 1984, p. 75.

<sup>405</sup> *Les Chevaux de Diomède*.



## La critique comme jeu

Le modèle du jeu, explicite chez Gourmont, mais implicite chez Roland Barthes – qui lui préfère celui de la langue, prétendant que, tout comme le langage n'est ni vrai ni faux, le discours critique ne ressortit pas au concept de vérité, mais seulement à celui de validité ou de cohérence – découle chez ces deux critiques du divorce de la littérature et de la vérité, qui s'accompagne corrélativement du divorce de la critique et de la vérité. La raison en est, chez Barthes, à chercher dans la nature même de l'objet littéraire : le langage, qui en est la matière, est toujours médiat ; cela signifie qu'aucun sujet n'est immédiatement présent dans son propre langage. Or, l'écrivain véritable fait de ce rapport au langage le cœur même de son travail, la fin de ses recherches : l'écrivain est, pour Barthes, celui qui a conscience du hiatus qui le sépare de son propre langage<sup>406</sup>, et qui fait de ce hiatus l'enjeu même de sa création. Symétriquement, le critique est celui qui, lui aussi, joue le jeu de la distance entre lui-même et le langage de l'œuvre, d'une part, et entre lui-même et son propre langage. Dès lors, le discours critique ne peut plus être indexé sur une quelconque idée de vérité, qui perd, dans le domaine littéraire ainsi conçu, toute raison d'être : le langage de l'œuvre échappe et déborde largement l'intention de l'écrivain, il s'autonomise et devient, dès lors, étranger à toute tentative d'imputation d'un sens unique et univoque – qui serait décidé par l'auteur, par exemple, en vertu de ce qu'il aurait voulu dire. À un second niveau, le discours du critique lui-même naît au cœur du langage, il en retire la même plasticité essentielle : la vérité n'est plus du ressort du critique dès lors que celui traite, de l'intérieur, une matière aussi souple et aussi foncièrement plurielle que le langage, qui échappe, infiniment, à l'imposition d'un sens, à la limitation d'un message, dès lors qu'il est proféré. Le critique, conscient, comme l'écrivain, d'un double éloignement par rapport à son langage, – distance du sujet à son propre langage, et distance du langage critique au langage de l'œuvre – rend son propre discours à sa liberté polysémique et symbolique, ne le considérant que de façon immanente, et supprimant comme critère de jugement toute postulation d'un au-dehors de ce discours, d'une référence externe, que suppose la notion de vérité. Ainsi, la réflexion sur le langage littéraire aboutit chez Barthes à la substitution de la cohérence à la vérité comme norme et mesure du discours critique : pareille en cela au jeu, la critique est un espace clos, régi par des règles et des contraintes qu'elle s'est fixées à elles-mêmes et qui sont en vigueur à l'intérieur du texte,

---

<sup>406</sup> Roland Barthes écrit ainsi, dans *Critique et vérité* : « Suis-je donc avant mon langage ? Qui serait ce *je*, propriétaire de ce qui précisément le fait être ? Comment puis-je vivre mon langage comme un simple attribut de ma personne ? Comment croire que si je parle, c'est parce que je suis ? Hors la littérature, il est peut-être possible d'entretenir ces illusions ; mais la littérature est précisément ce qui ne le permet pas » (*op. cit.*, p. 37).

comme les règles du jeu durent toute la durée de la partie, pouvant être refondues et redessinées au commencement d'une nouvelle partie.

Cette réflexion sur le langage est moins présente chez Gourmont, et ne semble pas être à l'origine de la vision ludique de la critique littéraire, qui est pourtant la sienne. Chez Gourmont, comme souvent, la rupture de la critique et de la vérité, qui aboutit à la pensée de la critique comme jeu, découle directement de son idéalisme. Le monde étant une représentation recommencée autant de fois qu'il y a d'individus, la perception que chacun en a devant bien plus au sujet lui-même qu'à l'objet, pour jamais inaccessible, l'idéalisme incline naturellement au dédain de toute vérité autre qu'individuelle. Mais, plus encore, l'instabilité de toute vérité se renforce de ce que l'individu lui-même en change, au gré de ses humeurs, de ses désirs, de ses passions. C'est que la perception du monde est tout entière affective, et ne retient de lui que ce qui répond à ces affects versatiles :

La perception est toujours *critique*, en ce sens qu'elle est relative non seulement à mes facultés perceptives absolues, mais aussi à mes *desiderata* actuels : elle est influencée par le désir, par la crainte ; elle est modifiée par mes tendances actives ou même virtuelles : je ne perçois pas un tableau de Botticelli aujourd'hui comme il y a dix ans, et je commence sans doute aujourd'hui à le percevoir comme je le percevrai dans dix ans. Les goûts changent, et d'un jour à l'autre ; appliquée à l'amour, cette insinuation paraît très claire.<sup>407</sup>

La critique, dès lors, serait ce découpage subjectif opéré dans l'œuvre, cette discrimination propre à la perception individuelle, mais appliquée aux textes littéraires ; elle serait valable seulement pour un temps, jusqu'à ce que le passage du temps modifie la perception que l'individu a du même objet, de la même œuvre. Dès lors, le discours critique est bien cet ensemble cohérent et réglé, mais qui ne prétend pas dévoiler une vérité à l'extérieur de lui-même, ni proclamer des jugements ayant force de loi. Le scepticisme de Gourmont lui interdit tout sérieux, toute adhésion définitive à sa propre parole et à ses propres idées. La logique, qui n'a d'existence qu'imaginaire, et de solidité que provisoire, puisqu'elle tient uniquement à l'ordonnement du monde par un esprit qui, du monde, ne voit jamais que soi, laisse prise à toutes les contradictions. Le domaine des idées devient une matière malléable et flexible, qu'on peut, à l'infini, modeler et configurer selon des systèmes différents :

Dans le domaine des faits et de l'expérience ces opérations se trouveraient limitées par la résistance de la matière et l'intolérance des lois physiques ; dans le domaine purement intellectuel, elles sont soumises à la logique ; mais la logique étant elle-même un tissu intellectuel, ses complaisances sont presque infinies<sup>408</sup>.

<sup>407</sup> « Dernière conséquence de l'idéalisme », *Ironies et paradoxes*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 125.

<sup>408</sup> « La Dissociation des idées », *La Culture des idées*, op. cit., p. 46.

Dès lors, le critique, et plus généralement, quiconque manie le langage, peut produire des énoncés qui, ni vrai ni faux, puisque la question n'a plus lieu d'être, sont valables du moment qu'ils sont cohérents, et que, considérés en eux-mêmes, ils atteignent une forme de « perfection », mais strictement interne : c'est, sous un autre nom, l'idée barthesienne d'un discours dont la seule contrainte serait d'être exhaustif et cohérent. Les idées se prêtent de bonne grâce à ces discours ludiques, jusqu'à faire désespérer de tout point fixe ; car la distance du sujet à son propre langage n'est pas sans risque, et semble devoir être au prix d'un certain vertige, d'un vacillement permanent du sens, qui engage la distance de soi à soi, angoissante. On lit ainsi, à l'article « Rivarol », ces mots :

Les idées sont si faciles à manier que c'en est désespérant. Elles sont d'une docilité lâche ; elles se prêtent à tout. Pas d'obstacles. S'il s'agit de constructions dans l'esprit, la perfection ne coûte aucun effort. Bien plus, la logique générale ne sera satisfaite que si la perfection est atteinte.<sup>409</sup>

La vérité étant un leurre, et la certitude, qui en découle, une illusion plus grave encore dont il convient de se prémunir, la seule attitude recommandable face aux mots et aux idées, c'est un « souriant scepticisme » qui incline à jouer avec ces mêmes mots, supports des idées : il s'agit de les associer, en des énoncés tout provisoires mais valides, le temps d'un texte, d'un article, d'un essai, pour les séparer à nouveau et redéfinir leurs rapports, en fonction d'un nouveau choix et d'un nouveau pari, d'une nouvelle règle du jeu, à la prochaine occasion :

Avec les débris d'une vérité, on peut faire une autre vérité identiquement contraire, travail qui ne serait qu'un jeu, mais encore excellent comme tous les exercices qui assouplissent l'intelligence et l'acheminent vers un état de noblesse dédaigneuse où elle doit aspirer.<sup>410</sup>

Le jeu, qui permet toutes les contradictions, est cette ascèse qui permet de se prémunir contre « l'horreur esthétique de l'évidence<sup>411</sup> », il est le garde-fou qui évite de « tomber dans la manie, et de la manie dans la conviction, qui est le dernier degré de l'abêtissement<sup>412</sup> » ; le jeu est, en définitive, la condition même de l'écriture critique, toute écriture étant, par essence, critique. On comprend, dès lors, la récurrence du motif du jeu, dans les articles critiques de Gourmont : « jeu de l'oie<sup>413</sup> » qu'est la casuistique des Jésuites, dans *Le Chemin de velours*, « colin-maillard<sup>414</sup> » qu'est la recherche de la connaissance, « jeu suprême<sup>415</sup> », enfin, qu'est

<sup>409</sup> « Rivarol », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 125.

<sup>410</sup> « La Dissociation des idées », *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>411</sup> « Les pensées de Jean Dolent », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 130.

<sup>412</sup> On lit dans une lettre de Gourmont à Natalie Clifford Barney : « Philosophiquement, je considère la contradiction comme nécessaire à l'équilibre intellectuel et passionnel. Sans elle, on tomberait dans la manie et de la manie dans la conviction, qui est le dernier degré de l'abêtissement » (*Lettres à l'amazone*, suivi de *Lettres intimes à l'Amazone*, lettre XXV, Mercure de France, 1988, p. 139).

<sup>413</sup> *Le Chemin de velours*, in *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>414</sup> « L'idéalisme », *Le Chemin de velours*, in *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 233.

<sup>415</sup> On lit dans un court texte intitulé « En réponse à une question : sur le rôle de l'art », ces lignes : « L'art a un but particulier et tout égoïste : il est son but à lui-même. (...) Il est le jeu suprême de l'humanité ; il est le signe

l'Art en son essence bien comprise, les exemples sont nombreux, et le vocabulaire du jeu abondant dans toute l'œuvre critique de Gourmont. L'aptitude ludique y est toujours valorisée, en tant qu'elle témoigne d'une capacité de mettre à distance sa propre pensée et son propre langage, en s'installant, résolument, à l'intérieur de celui-ci, et en refusant de lui postuler un ailleurs à quoi on pourrait le référer. Le goût du jeu est l'indice d'un scepticisme achevé, qui reporte la vérité à l'intérieur même du langage, dans la seule durée de l'énoncé, faisant ainsi de la cohérence interne du langage l'unique étalon du discours. Il n'est pas étonnant, dès lors, de voir le portrait de Renan – que Gourmont admire pour son « calme ironique », ami de la nuance et des contradictions, et fuyant l'assertion péremptoire et définitive – s'organiser autour de cette thématique du jeu. On y lit en effet cet éloge :

Le génie s'accompagne presque toujours d'une forte propension au jeu ; les grands hommes, en leurs moments de détente, se conduisent volontiers comme des enfants, et beaucoup ne sont que des grands enfants de génie. M. Renan aimait à jouer.<sup>416</sup>

Le refus de prendre au sérieux sa propre parole, le désintéressement qui consiste à accepter de remettre en jeu chaque fois les règles de son propre discours, entérinant ainsi le refus définitif de tout absolu et tout point d'appui pour une vérité qui existerait en dehors du langage, est une qualité que Gourmont reconnaît chaque fois qu'il la rencontre chez les auteurs ; cette attitude ludique est aussi, toujours, le modèle sur lequel il conforme sa propre activité de critique.

\*\*\*

Le modèle du jeu postule ainsi, chez Barthes comme chez Gourmont, une distance du critique ou de l'écrivain par rapport à son propre langage ; le discours critique, que soutient sa cohérence interne, susceptible d'être redéfinie selon de nouvelles lignes de force dès que, le texte achevé, un autre texte s'offre au déploiement du langage, s'apparente à une fiction. Le jeu, au sens plus strictement technique d'espace ménagé pour le déplacement d'un objet, de défaut de coïncidence entre deux pièces d'un mécanisme, ce serait alors ce hiatus entre le sujet du discours et le contenu de ce discours, ou, plus largement, entre le langage de l'œuvre, le langage du critique, et le sujet. Et c'est alors qu'à nouveau, Barthes rejoint Gourmont, qui explicite ces rapports de la critique et de la fiction, lorsqu'il écrit, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* : « Pour ma part, je ne me considère pas comme un critique, mais plutôt

---

de l'homme ; il est la marque du désintéressement intellectuel » (« Analyses et fragments », *Le Chemin de velours*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 268).

<sup>416</sup> « L'Enfance d'un grand écrivain », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 6.

comme un romancier<sup>417</sup> ». La similitude est frappante avec Gourmont qui déclare, en ouverture d'un article consacré à J.-H. Rosny :

Je n'ai pas beaucoup de goût pour la lecture des romans. Quand je suis romanesque, je m'en raconte un à moi-même, dont je suis le conducteur<sup>418</sup>.

La contradiction, qui est élevée, par Gourmont, au rang de saine ascèse et d'antidote au dogmatisme – dogmatisme qui repose sur une illusion préjudiciable – est également pratiquée par Roland Barthes. Tzvetan Todorov rend compte de cette tendance du critique à se contredire, d'un texte à l'autre, à affirmer des idées qu'il abandonne une fois prononcées. Il poursuit :

Si à l'intérieur de chaque texte on pouvait prendre ces phrases pour l'expression de sa pensée, l'ensemble des textes révèle qu'il n'en est rien, puisqu'on s'aperçoit que Barthes change constamment sa position, qu'il lui suffit de formuler une idée pour s'en désintéresser ; et que ce changement constant ne s'explique pas par quelque légèreté, mais par une attitude différente à l'égard des idées.<sup>419</sup>

Ainsi, on comprend mieux la déclaration de Barthes lui-même, qui affirme : « tout doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt, par plusieurs<sup>420</sup> ». Comme le modèle du jeu, le modèle de la fiction institue un discours critique affranchi de toute référence extérieure, notamment d'ordre aléthique. Dans la fiction, le principe de non-contradiction par rapport au monde n'a plus cours, la seule vérité est celle qui est établie, provisoirement, et arbitrairement, par le texte lui-même, dont l'unique contrainte est de se tenir à cette postulation initiale ; ainsi, pour reprendre un exemple d'Antoine Compagnon<sup>421</sup>, le romancier peut déclarer « le roi de France est chauve », même si ce roi de France n'a aucune valeur référentielle ; la fiction enfreint ses propres règles seulement si le même roi de France, au sein du même texte, est déclaré chevelu. La critique, dès lors qu'elle se conçoit sur le modèle de la fiction, se coupe définitivement et radicalement de toute obligation de référence au réel, ou plutôt, en l'occurrence, à l'œuvre première, qui est à la critique ce que le monde est au roman. Ainsi, l'assimilation de la critique à la fiction a cette implication qu'un pas de plus est franchi dans le procès qui fait du critique un écrivain à part entière ; la proximité du critique avec l'écrivain, caractérisé, selon Barthes, par son absence à son propre langage, est entérinée : si tout doit être considéré comme dit par un personnage de roman, c'est donc que la critique

---

<sup>417</sup> Roland Barthes, « Réponses », *Tel quel*, 47, 1971, p. 102. Cité par Tzvetan Todorov, *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, op. cit., p. 77.

<sup>418</sup> « J.-H. Rosny », *Promenades littéraires*, 4<sup>e</sup> série, p. 115.

<sup>419</sup> Tzvetan Todorov, *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, op. cit., p. 76.

<sup>420</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, Seuil, « Points », 1975.

<sup>421</sup> Voir Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Seuil, « La Couleur des idées », 1998.

n'est qu'un discours non assumé, un discours sans sujet : un « vol de langage<sup>422</sup> », pour reprendre les mots mêmes de Roland Barthes. Le régime adéquat de la critique serait alors, en définitive, celui de l'ironie, qui n'est autre que ce discours non assumé, cette fiction de parole, cette distance du sujet à ses propres énoncés.

\*\*\*

Il est aisé de déceler l'importance de l'ironie dans le style de Gourmont ; un lecteur qui devrait, à la première lecture, caractériser l'œuvre gourmontienne d'un seul trait rapide et général, choisirait probablement celui-ci. L'ironie de Gourmont s'attaque à tous les dogmatismes, et tout particulièrement moraux ou religieux, cibles de choix face auxquelles sa verve atteint au meilleur d'elle-même, recourant alternativement à la litote, à l'adhésion feinte, à l'antiphrase, au pastiche, autant de discours d'emprunts, et de moyens stylistiques de l'ironie. Exemple parmi bien d'autres, on pense à l'article intitulé « Un congrès de moralistes chrétiens » ; le faux éloge, l'adhésion feinte y servent à tourner en ridicule l'hypocrisie des censeurs catholiques partis en croisade contre la « pornographie » qui pervertit les lettres. Feignant d'adopter le discours de ses adversaires, Gourmont encourage l'entreprise :

C'est une excellente idée de réprover ce que l'on appelle vulgairement la pornographie. Outre que cela ne demande pas un grand effort d'imagination, cela peut être fructueux, la vertu étant, comme on le sait, toujours récompensée<sup>423</sup>.

La parole d'emprunt est sapée de l'intérieur par les procédés d'exagération, qui dénoncent en sous-main l'infatuation ridicule de ces moralistes. Anaphore moqueuse qui gonfle comme un ballon la personne de ces très honorables vieillards (« Il y avait monsieur Barboux, avocat éminent, académicien éminent, chrétien éminent<sup>424</sup>... »), zeugme venant briser par son incongruité l'honorabilité de la presse qui relaye les propos tenus lors de ce congrès (« je copie dans un journal de grand format et de grande piété<sup>425</sup>... ») : l'ironie éclate, triomphante, dans cet article savoureux. L'œuvre de Gourmont, sa virulence contre toute forme d'obscurantisme religieux, d'enthousiasme idéologique ou de prétendue orthodoxie littéraire, frappe ainsi, dès la première lecture, par ses accents nettement voltairiens, similitude que Gourmont lui-même revendique d'ailleurs fièrement : « Je désire qu'on lise Voltaire, écrit-il en effet, afin qu'il y ait encore des gens capables de juger si j'en ai approché quelquefois.

---

<sup>422</sup> Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 110. Tzvetan Todorov, dans son analyse de la pratique par Roland Barthes de la critique d'écrivain, insiste sur cette expression surprenante de « vol de langage » (voir Tzvetan Todorov, *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, *op. cit.*, p. 77).

<sup>423</sup> « Un congrès de moralistes chrétiens », *Promenades littéraires*, 3<sup>e</sup> série, p. 310.

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 311.

Cela me flatterait beaucoup<sup>426</sup> ». La propension gourmontienne à l'ironie provient directement de son scepticisme : la stricte équivalence, en termes de vérité, de deux propositions pourtant opposées frappe immédiatement de ridicule toute conviction péremptoire, toute adhésion aveugle et fanatique à quelque thèse que ce soit. L'ironie est bien chez Gourmont la forme littéraire que prend une attitude de détachement face à la prétention même de la vérité, un refus d'adhérer à une prétendue évidence des choses et du monde : chez Gourmont, l'ironie est véritablement cette « distance<sup>427</sup> » dont parle Jankélévitch, et est la conséquence son idéalisme. Ainsi, elle devient un attribut nécessaire du critique, dès lors que celui-ci refuse de se laisser leurrer par l'idée de la vérité, et dès lors qu'il entend en préserver la littérature, qui, moins encore que tout autre objet, n'a rien à voir avec elle. Et Gourmont formule explicitement l'importance du rôle de l'ironie dans l'activité critique telle qu'il entend la pratiquer lui-même :

Le critique sceptique, toujours en défiance même contre sa propre sensibilité, est mené par la peur d'être dupe ; il adopte volontiers le ton de l'ironie ou même celui du badinage. Il craint l'enthousiasme comme une maladie et se tire de toutes les difficultés au moyen d'un sourire et parfois d'une grimace<sup>428</sup>.

Toutefois, il s'agit ici du « ton » de l'ironie ; et même si elle est investie d'une fonction critique, en ce qu'elle vise à détruire toute forme d'adhésion à quelque parole que ce soit, l'ironie est ici cantonnée à une place restreinte, à une existence superficielle ; elle est décrite comme un attribut du discours, un « ton », un ornement superfétatoire. L'ironie voltairienne de Gourmont est celle là même qui, pour Barthes<sup>429</sup>, doit être rejetée au profit d'une ironie qui, renonçant à être un attribut du langage, s'installe au cœur même du langage, et se constitue en méthode. L'ironie que Barthes appelle de ses vœux, c'est celle qui est permise par la distance même du critique à son propre langage, et au langage de l'œuvre : « l'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage », écrit Barthes, elle « épanouit le langage au lieu de le rétrécir<sup>430</sup> ». Mais cette ironie constituée en méthode, qui, refusant d'être dupe d'aucune « vérité », ramène ainsi le langage à sa vérité même, Gourmont aussi en a senti la nécessité, et a travaillé à lui donner forme ; c'est là une intuition de plus à

---

<sup>426</sup> *Épilogues*, 1912.

<sup>427</sup> « Ironiser, écrit le grand poète russe Alexandre Blok, c'est s'absenter (...). L'esprit en retrait prend ses distances, c'est-à-dire : l'esprit se décolle de la vie, éloigne l'imminence du danger, cesse d'adhérer aux choses et les repousse jusqu'à l'horizon de son champ intellectuel » (Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, « Champs », 1964, p. 21).

<sup>428</sup> « Octave Mirbeau », *Promenades littéraires*, 1<sup>ère</sup> série, p. 70.

<sup>429</sup> Désignant l'ironie comme méthode nécessaire à la critique, Barthes corrige aussitôt et précise sa pensée : « Face à la pauvre ironie voltairienne, produit narcissique d'une langue trop confiante en elle-même, on peut imaginer une autre ironie... » (Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 81).

<sup>430</sup> *Ibid.*

porter à son compte, une anticipation de la pensée critique du xx<sup>e</sup> siècle, et surtout, une de ses contributions les plus réussies et les plus originales à la pensée de la littérature. Gourmont et Barthes se rejoignent ainsi dans cette déclaration en forme d'art poétique du critique :

L'ironie est alors ce qui est donné immédiatement au critique : non pas de *voir* la vérité, selon le mot de Kafka, mais de *l'être*<sup>431</sup>.

L'ironie, ainsi chargée d'une fonction de dévoilement de l'être même du langage, n'est autre que celle dont Gourmont fait le socle de sa méthode de « dissociation des idées » ; Jankélévitch voit en effet dans la dissociation gourmontienne le modèle même de l'ironie :

L'ironie, c'est ce que Remy de Gourmont appelle la « dissociation », et qui remanie les groupements routiniers, les constellations trop attendues, les idées qui vont par deux, par trois, symétriquement, en se tenant par la main.

Pour Gourmont, comme pour Barthes, la « dissociation » est la condition même du critique, son privilège, la seule attitude possible de son discours ; la dissociation est ainsi la justification de l'activité critique, l'effort auquel se ramène toute une vie consacrée à l'écriture critique :

J'ai passé toute ma vie à faire des dissociations, dissociations d'idées, dissociations de sentiments, et si mon œuvre vaut quelque chose, c'est par la persévérance de cette méthode.<sup>432</sup>

Reste à comprendre la nature et le fonctionnement de cette « méthode », si foncièrement attachée à l'activité critique, et dont Gourmont produit l'exposé dans un essai fondateur intitulé « La dissociation des idées ».

\*\*\*

« Il y a deux manières de penser, écrit Gourmont en ouverture de l'essai consacré à la dissociation : ou accepter telles qu'elles sont en usage les idées et les associations d'idées, ou se livrer, pour son compte personnel, à de nouvelles associations et, ce qui est plus rare, à d'originales dissociations d'idées<sup>433</sup> ». Voilà défini l'objet de la méthode dissociatrice : l'entreprise de dissociation est, de fait, une entreprise de démolition des lieux communs, qui sont aux idées ce que les clichés sont aux mots, c'est-à-dire des associations, figées, sédimentées, qui n'ont d'autre raison d'être que le décret arbitraire de celui qui le premier les opéra, et l'usage répété de tous ceux qui, après lui, les ont reproduites. Ces associations que sont les lieux communs sont, ainsi, des « banalités » ; mais des banalités devenues inéluctables, et « si universellement acceptées qu'elle[s] pren[nent] alors le nom de

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>432</sup> *Épilogues*, 1912.

<sup>433</sup> « La Dissociation des idées », *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 46.



vérité<sup>434</sup> » : l'usage les a consacrées, a transformé en lien nécessaire une association arbitraire, et les a rendues, en les parant du nom de vérité, invulnérables à la réfutation : le respect des hommes pour la vérité est tel, qu'ils n'osent la mettre en question, ni même s'apercevoir de ce que ces vérités peuvent, parfois, avoir de contradictoire et d'incompatible, invalidant la notion même de vérité. La dissociation de ces « vérités » s'apparente, dès lors, à une transgression ; appliquée au domaine de la littérature, elle n'a pas d'autre but que de jeter bas les fondements de ce que Barthes appelle le « vraisemblable critique » : c'est-à-dire, de tout ce qui « va de soi », l'ensemble composé des « évidences » reconnues telles par « la tradition, les Sages, la majorité, l'opinion courante<sup>435</sup> ». Face à la toute puissance de ces préjugés, la dissociation des idées s'apparente à une opération chimique, visant à libérer les molécules d'une solution constituée :

La dissociation [est] analogue à ce qu'on appelle analyse, en chimie. L'analyse chimique ne conteste ni l'existence ni les qualités du corps qu'elle dissocie en divers éléments, souvent dissociables à leur tour ; elle se borne à libérer ces éléments et à les offrir à la synthèse qui, en variant les proportions, en appelant des éléments nouveaux, obtiendra, si cela lui plaît, des corps entièrement différents<sup>436</sup>.

Cette opération d'analyse rend ainsi le domaine des idées et, partant, le langage, à leur pluralité essentielle ; l'observation de la façon dont les associations se forment rend ce constat évident. Le tout premier exemple d'association d'idée que Gourmont examine est le lieu commun qui sert de sous-bassement à la morale sexuelle, et dont la dissociation ne peut qu'intéresser l'auteur de *La Physique de l'amour* : l'association de l'idée de plaisir charnel et de l'idée de génération. Cette « vérité », qui sert les intérêts de la morale et de la religion, consiste à affirmer comme un fait nécessaire et indiscutable « qu'en dehors de l'acte proprement générateur accompli sous la protection des lois religieuses et civiles, les relations sexuelles sont des péchés, des erreurs, des fautes, des défaillances<sup>437</sup> ». Gourmont s'attache à prouver l'indépendance originelle de ces deux idées, dont il montre qu'elles ont, par le passé, été dissociées, pour prendre place dans d'autres associations qui accouplaient chacune d'elles avec une idée différente. Les Grecs, écrit ainsi Gourmont, organisaient les mêmes éléments selon d'autres assemblages : l'idée de génération était disjointe de celle de plaisir charnel, parce que l'idée de génération était jointe à l'idée de femme, qui quant à elle n'était pas associée à l'idée de plaisir charnel. Le christianisme opéra quant à lui une des dissociations les plus durables, en séparant l'idée d'amour de l'idée de plaisir charnel : cette opération

---

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>435</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>436</sup> « La Dissociation des idées », *La Culture des idées*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>437</sup> *Ibid.*, p. 50.

rendit possible l'idée même de l'amour divin, nouvelle association, qui envisage un amour chaste dégagé de toute idée de plaisir physique. La méthode gourmontienne de la dissociation des idées s'assimile ainsi finalement à un travail sur les connotations. Le dissociateur s'emploie à séparer les agrégats de sens, portés par les mots, et il rend les mots à leur polysémie : il produit ainsi la preuve de leur plasticité, au gré d'associations nouvelles et arbitraires, dont la seule mesure est la compatibilité. La méthode de la dissociation suppose de prendre acte de la nature symbolique du langage, de donner toute sa portée à ce que le sens d'un mot doit à son rapprochement avec d'autres mots, à sa mise en contexte : la dissociation fragilise les sens établis, et rend le langage à sa pluralité, en faisant éclater les habitudes langagières, en les démasquant comme non moins gratuites et précaires que les nouvelles associations qu'on peut effectuer à loisir, tant les mots, matière souple et flexible, se prêtent à tout. Corrélativement, une telle entreprise, qui consiste à recréer des associations d'idées dont la seule mesure est la cohérence, la possibilité, substitue à la « vérité », toute provisoire et arbitraire, l'idée de validité, seule norme du langage, et partant, du texte – qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire ou d'un texte critique. La fin d'une telle entreprise n'est autre que la liberté retrouvée, dans l'affirmation du droit à la pluralité des discours : les dissociations « délivrent » les individus des vérités normatives, qui masquent derrière leur caractère apparemment indiscutable l'intérêt, la visée oppressive qui a présidé à leur mise en place. Dans le domaine critique, la dissociation gourmontienne serait alors la méthode qui permettrait de parler des tragédies de Racine autrement que comme d'un « théâtre violent mais pudique<sup>438</sup> », suivant un des nombreux lieux communs propres à l'ancienne critique, qui témoigne d'une pensée incapable de faire retour sur elle-même, et qui révèle une conception univoque et claire du langage. La méthode de la dissociation entend révéler qu'une telle « évidence » n'est jamais qu'un choix ; face à ce choix, elle ne prétend pas poser une évidence, mais simplement un autre choix, équivalent en vérité, mais conscient de n'être qu'une question posée au langage, par le langage, selon les mots mêmes de Roland Barthes. L'exposé de la dissociation des idées a tout d'un texte programmatique : Gourmont accompagne le développement théorique de sa mise en œuvre pratique et livre, avec *Le Chemin de velours*, l'exemple même de la dissociation en action ; c'est aussi dans ce texte que les implications directes de la méthode dissociatrice dans le domaine de la critique littéraire sont les plus patentes. Le propos du *Chemin de velours* est en effet de mener à bien la réhabilitation des Jésuites, ridiculisés et discrédités définitivement par les *Provinciales* de

---

<sup>438</sup> Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 41.

Pascal, arme redoutable du camp janséniste ; Gourmont, dans sa défense des Jésuites au nom de leur finesse et de leur engagement pour la liberté de l'homme, opère déjà une première dissociation en s'en prenant au lieu commun qui, dans l'opinion courante, assimile automatiquement les membres de la Compagnie de Jésus à l'idée d'hypocrisie et d'opportunisme. Mais plus encore, la dissociation fait l'objet d'une mise en abyme : l'axe principal du plaidoyer de Gourmont en faveur des disciples de Loyola vise à faire de ces derniers eux-mêmes des dissociateurs de génie ; la figure du Jésuite sert finalement de double au critique lui-même qui élabore, dans *Le Chemin de velours*, un autoportrait diffracté. Ce qui vaut aux casuistes la sympathie de Gourmont, c'est la pensée, qui lui est familière, selon laquelle « il y a autant de morales que d'individus<sup>439</sup> » ; cette idée signe l'arrêt de mort de tout ce qui s'apparente à « la loi, à l'impératif, à l'absolu<sup>440</sup> », au bénéfice du relatif, qui caractérise les actions humaines. Dès lors, un péché n'est un péché que si l'on choisit de le considérer comme tel ; appréhendé sous un autre point de vue, et selon une association d'idée différente, il se renverse en son contraire, la vertu :

Cette idée de vertu, quelle bulle ! N'est-il pas clair qu'un accès de colère serait pour un flegmatique un accès de vertu, c'est-à-dire de réaction, et pareillement un acte de débauche, pour un frigidité ? Et tout au contraire, la tempérance sera l'effort et la vertu des fougueux, mais des fougueux seuls. Voilà le double point de vue, avec ses nuances et ses combinaisons, comme à une rose des vents, pour regarder les actes humains et en juger<sup>441</sup>.

De même que le champ des actions humaines est étranger au vrai, dès lors qu'il s'inscrit dans le particulier et le relatif, le langage, qui en rend compte, se refuse à toute forme d'absolu. C'est bien à une dissociation de l'idée de péché que se livrent les casuistes ; et le fameux *distinguo*, par lequel les Jésuites répondent au commandement divin, et qui « sonna pendant des siècles comme un ricanement<sup>442</sup> » – semblant faire écho au sourire sceptique par lequel Gourmont marque son dédain des assertions univoques – n'est qu'une anticipation géniale de la dissociation d'idée par lui pratiquée :

Toute la liberté de l'esprit moderne est contenue en germe dans ce *distinguo* qui fait tant rire les imbéciles. Le *distinguo*, c'est le nom enfantin de la dissociation. Il n'y a pas d'absolu, il faut à chaque pas, le long du chemin des idées, proférer ce *distinguo* fatidique. (...) Il y en a beaucoup de ces vérités, mais il n'y a pas de Vérité ; alors il faut distinguer<sup>443</sup>.

Les Jésuites sont ainsi ceux qui appréhendent le langage comme un jeu, qui se laisse manier sans résistance et autorise les associations nouvelles de termes et d'idées, refondues aussitôt

---

<sup>439</sup> *Le Chemin de velours*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 209.

<sup>440</sup> *Ibid.*

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>443</sup> *Ibid.*

que proférées : ils témoignent d'une mise en pratique générale de l'ironie, par leur effort pour briser tout automatisme de pensée, pour rendre toute situation à une saine ambiguïté, et tout énoncé à une équivocité vivifiante.

On peut être fondé à s'interroger sur le rapport qu'entretient ce texte avec la critique littéraire à la redéfinition de laquelle la méthode de la dissociation contribue largement. C'est que Gourmont y pratique lui-même, au détour de la dissociation d'idée qui consiste dans la réhabilitation inattendue des Jésuites, une relecture paradoxale de Pascal, qui a tout, également, d'une dissociation d'idée, d'une interprétation ironique, au sens que donne Barthes à ce dernier terme : Gourmont fait du *Chemin de velours* une critique de Pascal qui, sans prétendre être plus vraie ou plus fausse qu'une autre, fait valoir sa seule possibilité et sa seule cohérence. Pascal, auteur des *Provinciales*, aurait été manipulé par les Jansénistes, et victime d'Antoine Arnauld qui, en haine de la science, parvint à engluer Pascal dans ses filets, et à « réduire à l'état de diseur de chapelets le plus bel esprit scientifique du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>444</sup> ». Si Gourmont verse ici dans la critique biographique, ce n'est que provisoirement et pour invalider les *Provinciales*, œuvre de commande et de circonstance, impropre à donner une idée fidèle de la vision du monde de Pascal. Le texte que Gourmont va juger digne d'une relecture critique, c'est, bien plutôt, celui des *Pensées* : l'image de la basse-fosse – qui renverse, en une première dissociation, l'image pascalienne du cachot dans lequel se trouve enfermé l'homme en proie à la misère de l'impiété – permet, selon le critique, de prendre toute la mesure de l'oppression, de l'étouffement de Pascal qui, fermement assuré dans sa foi, ne craint qu'une chose, selon Gourmont : de ne pas avoir la grâce. Cette crainte terrible « le mure mieux que des pierres et le détient mieux que des chaînes<sup>445</sup> ». En effet, prévient Gourmont, il faut se souvenir en lisant Pascal qu'on a affaire à un homme qui « croit à la Vérité, à l'absolu, à la prédestination, au Ciel et à l'enfer<sup>446</sup> ». Ainsi ceux qui ont cru trouver dans les *Pensées*, à côté des raisons du chrétien, « les traces d'une raison très libre<sup>447</sup> », ont été, écrit Gourmont, victimes d'une illusion ; tout ce qui peut incliner à le penser est à mettre au compte de son ironie et n'est donc, pour l'apologiste, que discours non assumé, parole empruntée pour être aussitôt rejetée. Et il poursuit :

Tout ce qui supporte cette interprétation n'est qu'objection provisoire ou ironie. Pas une ligne, si l'on veut respecter le Pascal chrétien, ne doit se retourner contre la citadelle qu'il défend. Tout ce

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>445</sup> *Ibid.*

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> *Ibid.*

qui est demeuré de l'apologie interrompue attaque le libre examen, la liberté, la nature, la science<sup>448</sup>.

C'est alors que Gourmont avance son hypothèse de lecture, son pari de critique, et son choix de détourner le discours de l'œuvre pascalienne de son sens univoque et intentionnel, donnant, du même coup, un exemple retentissant de dissociation d'idées appliquée à la critique littéraire. Les objections pascaliennes, ces arguments qui sont mentionnés pour être aussitôt repoussés, n'en sont pas moins mentionnés. Regroupés, considérés comme un ensemble, ils fonctionnent à la manière d'un sous-texte, d'une sourdine qui demande à être prise en compte : cette seconde langue ne peut-elle pas être revalorisée au détriment de la première, et ne peut-on pas l'entendre comme la voix de l'inconscient, du refoulé, de l'inavouable qui cherche à s'avouer ?

Mais s'il était permis de repousser le registre de l'ironie, de transposer, selon le mode naturel, ces profondes mélodies philosophiques ! S'il était permis de considérer les objections comme des aveux de l'inconscient !<sup>449</sup>

Une fois pris ce pari face au texte, et si ce pari fonctionne, un tout nouveau Pascal émerge : le Pascal de Gourmont, comme peut-être écrirait Serge Doubrovsky<sup>450</sup>. Et, quoi qu'en dise Gourmont lui-même, ce Pascal inédit ne serait ni plus vrai, ni plus faux qu'un autre : simplement rendu à sa pluralité d'œuvre grâce à l'action de l'ironie, sous la forme de la dissociation. Ainsi Gourmont conclut :

Une telle œuvre ne serait plus l'œuvre du Pascal chrétien, du prisonnier d'Arnauld. Peut-être serait-elle l'œuvre du Pascal vrai, du fils sévère de Montaigne, du frère intellectuel de Descartes ?<sup>451</sup>

On assiste donc, dans *Le Chemin de velours*, à deux réhabilitations, à première vue exclusives l'une de l'autre : celle des Jésuites, et celle, inattendue, de Pascal. Dans ce dernier cas, il semblerait bien qu'il s'agisse, selon l'expression de Maurice Penaud, d'une réhabilitation assassine<sup>452</sup> : Pascal, malgré lui, est lu au contraire exact de ce qu'il a voulu dire, il est travesti, contre toute attente, en apôtre involontaire du pyrrhonisme. Comme souvent, Gourmont est, avec cette dissociation, radical et provocateur, jusqu'à frôler le non-sens. Il n'en reste pas moins que, pour ce qui est de la méthode et de la pensée critique, *Le Chemin de velours* s'apparente à l'ébauche préparatoire d'un *Sur Pascal* imaginaire qui eût pu, s'il eût existé, faire pendant – toute proportion gardée, bien sûr – au *Sur Racine* de Roland Barthes.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>449</sup> *Ibid.*

<sup>450</sup> Voir l'extrait déjà cité, en note de la p. 110 de ce présent travail.

<sup>451</sup> *Le Chemin de velours*, in *La Culture des idées*, op. cit., p. 212.

<sup>452</sup> C'est le titre du chapitre IV de la thèse de doctorat consacrée par Maurice Penaud à Remy de Gourmont : *Remy de Gourmont et l'individualisme en France de 1890 à 1914*, op. cit.

Le même souci s'y fait jour d'un discours critique réinstallé au cœur du langage, loin de tout souci référentiel et de toute emprise de la *doxa* ou de quelque discours figé et univoque que ce soit, et affirmant bien haut son droit à la subjectivité et à la pluralité.

## CONCLUSION

Le plan que nous avons choisi de suivre pour mener à bien ce travail envisageait dans un premier temps les influences des principaux critiques du XIX<sup>e</sup> siècle sur la pensée de Remy de Gourmont, et l'ambivalence qui caractérisait sa position intellectuelle par rapport à ces modèles ; nous examinâmes ensuite sa conception de la littérature, avant d'en venir à sa pratique de la critique, qui en découle directement. L'organisation que nous avons donnée à cette étude ne répondait donc pas à un souci chronologique – pourtant, la progression logique, qui a été la nôtre, retrouve, presque accidentellement, la perspective chronologique : Gourmont est d'abord envisagé dans son rapport au passé et aux critiques littéraires qui l'ont précédé ; sa pensée de la littérature rejoint en bien des aspects des problématiques centrales de la fin de siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, et nécessite le détour par les théorisations mallarméennes jusqu'à la pensée proustienne du style ; enfin, les implications de cette pensée de la littérature sur la définition et la pratique de la critique révèlent des affinités entre Gourmont et les « nouveaux critiques » de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui, Roland Barthes en tête, continueront et raffermiront l'entreprise gourmontienne de séparation de la critique et de la vérité.

Cette coïncidence de deux perspectives resterait une coïncidence purement anecdotique et un peu artificielle si elle ne permettait de mettre en lumière une caractéristique importante de Remy de Gourmont, qui est peut-être, tout bien considéré, une des toutes premières raisons de l'intérêt scientifique qu'on peut lui porter : Gourmont semble bien avoir une fonction de maillon, de passerelle, ou, plus encore, de pivot, entre deux époques et entre deux siècles, auxquels il appartient également. Il est ainsi, tout à la fois, parfaitement de son temps, dans sa façon de relayer des questions si typiquement fin-de-siècle, d'asseoir toute sa philosophie sur un idéalisme alors extrêmement en vogue, de faire du style le symptôme par excellence de la littérarité ; et cela ne va pas quelquefois sans certains tics d'expressions ou certains tours d'esprits que lui-même, s'il eût pu jouir du recul nécessaire, eût appelé « clichés » ou « lieux communs » : on peut penser, par exemple, à une rhétorique riche en images précieuses et ornées, à un éthos de dédain et de hauteur qui rappellent la posture symboliste, mais aussi, plus profondément, à la récurrence d'une vulgate schopenhauerienne très en vogue à cette époque – autant de marques qui contribuent, d'ailleurs, à faire de son œuvre une œuvre si *datée*, au sens propre du terme. Mais cette position temporelle s'inscrit dans un héritage, celui

d'un siècle et d'une pensée critique qu'on peut dire, grossièrement, positiviste et scientifique, et dont Gourmont, autant qu'un autre, est tributaire. Il se définit par rapport à cet héritage du passé, choisissant, sur certaines questions, la continuité, consciente ou non, et préférant, sur d'autres, le rejet qui lui permet de préciser ses propres positions. Enfin, malgré tout ce que la pensée de Gourmont peut présenter de profondément *historique*, elle anticipe étonnamment sur les réflexions critiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, esquissant des questions qui deviendront des problématiques centrales de la « nouvelle critique » : de la question de la subjectivité du critique à celle du statut même du discours critique, en passant, bien sûr, par le problème des rapports entre la critique et la vérité, qui subsume et conditionne toutes les autres. Étudier la pratique gourmontienne de la critique littéraire c'est donc, peut-être, espérer entrevoir comment le XIX<sup>e</sup> siècle critique accouche de la « nouvelle critique », comment on passe d'un paradigme de pensée à un autre, radicalement différent, voire opposé. Gourmont, par sa position intermédiaire, sa double appartenance à chacune de ces deux époques, l'une presque révolue, l'autre sur le point d'advenir, fait figure de transition, et s'apparente à une chambre d'écho qui répercuterait, de façon synchronique, plusieurs époques ; et ne serait-ce qu'en cela, son cas paraît digne du plus grand intérêt. Est-ce là ce qu'entend Karl D. Uitti lorsqu'il décerne à Remy de Gourmont le titre de « classique » ?

Ce qui se joue, semble-t-il, précisément, dans le passage d'un paradigme à un autre entre lesquels Gourmont endosse un rôle de transition, c'est la progressive abolition des frontières entre la critique et la littérature. Tzvetan Todorov, dans *Critique de la critique*, voit dans la période romantique le point de départ d'un nouveau « penchant pour l'immanence » : à partir de ce moment et de façon de plus en plus prégnante et de plus en plus explicite, la littérature est définie par son opposition avec le langage utilitaire, « lequel trouve sa justification en-dehors de lui-même ; par contraste, [la littérature] est un discours qui se suffit à lui-même<sup>453</sup> ». Dès lors, les relations de l'œuvre avec tout ce qui lui est extérieur sont dévalorisées ; l'examen critique du texte doit se faire sans référence aucune à la vérité. Reste à la critique à s'établir dans cette immanence de l'œuvre, à se concentrer sur la matière qui fait l'œuvre elle-même : sa structure, ses images, ses thèmes. Or, dans un mouvement conjoint, la critique elle-même, devenue immanente, tend à se constituer en discours se suffisant à lui-même : on assiste alors à une sorte de chassé-croisé, qui fait du critique un écrivain et de l'écrivain un critique. L'écrivain, qui voit son œuvre privée de toute référence extérieure valable, est conduit à une position réflexive, et s'interroge sur les conditions de la

---

<sup>453</sup> Tzvetan Todorov, « Explications liminaires », *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, op. cit., p. 10.



naissance de l'œuvre elle-même ; le critique, qui pratique un commentaire absolument déconnecté de toute notion de vérité, se trouve, face à son propre langage, dans une posture d'écrivain. Barthes date l'apparition de cette nouvelle catégorie du « critique-écrivain » à Mallarmé<sup>454</sup> – chronologiquement du moins, Gourmont n'est pas loin. Aussi il sera sans doute intéressant de se pencher sur cette période de transition, dont Gourmont est un représentant, et de chercher à comprendre comment émerge cette catégorie du critique-écrivain – catégorie encore peu consciente d'elle-même, qui ne fait pas l'objet d'une théorisation aussi abondante que dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, et qui est encore sous l'emprise, même si celle-ci se marque par le rejet, d'un passé qui voyait la critique comme essentiellement hétérogène à son objet, et qui ne songeait pas à remettre en cause le rapport ancillaire de la critique à la littérature. Il s'agirait d'examiner quelles manifestations prend cette nouvelle posture critique chez ces auteurs du tournant des deux siècles, et, corrélativement, de voir quelle conception de la littérature les détermine. Gourmont pourrait ainsi, non sans profit, être étudié au sein d'un corpus plus large de critiques-écrivains, ou d'écrivains-critiques, qui, comme lui, participent de cette période de transition qui engage la critique et la littérature à se redéfinir l'une vis-à-vis de l'autre.

Cette nouvelle posture du critique, qui l'institue en écrivain, ne laisse pas en effet d'être paradoxale, et problématique. Ramené à la littérature, le critique perd sa position de surplomb qui lui permettait d'aborder les œuvres de l'extérieur ; la critique réintroduite dans le sein de la littérature, sans plus de frontière nette entre les deux modes, de moins en moins différents, de faire de la littérature, cela signe la disparition pure et simple de la critique, qui a été absorbée par son objet. Mais dès lors que la critique est une œuvre littéraire à part entière, qu'elles ont, l'une et l'autre, le même objet, et qu'elles pratiquent la même écriture, pourquoi le critique continue-t-il à écrire sur les œuvres ? Pourquoi ne devient-il pas véritablement romancier ou poète ? Pourquoi le critique survit-il à la disparition de la critique, à sa résorption dans la littérature ? C'est, en somme, la question naïve mais pertinente de l'utilité de la critique, qui a été posée bien des fois depuis l'époque de Gourmont, et à laquelle les critiques doivent, incessamment, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, chercher à répondre.

---

<sup>454</sup> Cela est explicite dans un passage que nous avons déjà partiellement cité plus haut : « Or, depuis près de cent ans, depuis Mallarmé sans doute, un remaniement important des lieux de notre littérature est en cours : ce qui s'échange, se pénètre et s'unifie, c'est la double fonction, poétique et critique, de l'écriture. (...) Un même langage tend à circuler partout dans la littérature, et jusque derrière lui-même ; le livre est ainsi pris à revers par celui qui le fait ; il n'y a plus ni poètes ni romanciers, il n'y a plus qu'une écriture » (Roland Barthes, *Critique et vérité*, op. cit., p. 50).

Chez Gourmont, la réponse à cette question est paradoxale et complexe, à proportion de la difficulté de la question : et son cheminement intellectuel, sa pensée de la littérature qui aboutissent à une redéfinition personnelle et nécessaire de la critique s'articulent étroitement à la notion de vérité.

Ainsi, la littérature, dans la mesure où la littérarité se rabat, pour Gourmont, sur le style, et parce que le style est une vision du monde traduite en mots, est par nature ancrée dans le concret d'une expérience première ; ce sens du réel est extrêmement développé chez Gourmont, et explique sans doute son recours fréquent à la science – physiologie et psychologie notamment – mais aussi son intérêt pour les travaux scientifiques de son temps, comme ceux de Ribot ou de Fabre. Le style « visuel », capable de restituer, dans toute sa matérialité, la vision originelle, est ainsi placé par lui au tout premier rang. En revanche, c'est pour ces mêmes raisons que l'on ne peut plus parler d'une vérité de l'œuvre : la vision du monde qui prélude à l'œuvre littéraire est éminemment individuelle. L'invalidation de la vérité se joue à un double niveau : tout d'abord, parce que la notion même de référence est fragilisée dès lors que le réel en soi n'existe plus, et que l'adéquation d'un discours par rapport au monde est fonction de chaque individu qui le perçoit ; ensuite parce qu'il n'y a pas de discours vrai sur la littérature, l'œuvre littéraire s'accompagnant inextricablement d'une esthétique propre et nouvelle qu'elle met au jour : dès lors, il n'y a plus aucun code, ni aucune règle extérieurs à l'œuvre à quoi puisse se raccrocher la critique pour juger de la justesse d'une œuvre. Il y a bien, pourtant, une vérité de l'œuvre, si l'on admet que celle-ci est interne : elle réside alors dans la fidélité du style à la vision, personnelle et unique, qui l'a précédée. Pourtant, cette vérité même doit faire la part au mensonge, à la trahison, pour que l'œuvre demeure partageable ou, en d'autres termes, lisible : l'unicité de la vision doit parvenir à se couler dans la généralité du langage, qui la déforme. Toutefois, il n'en reste pas moins que le langage de l'œuvre est son seul langage possible, et que l'œuvre est à elle-même sa propre vérité. Le critique doit renoncer à la traduire, à l'expliquer, à la clarifier ; et ce, d'autant plus que l'œuvre fuit et échappe, victime du temps qui la transforme et la rend, d'âge en âge, étrangère à elle-même.

Cette dialectique de la vérité de l'œuvre, malgré ce qu'elle peut avoir, par endroits, d'absconse et de rhétorique, est importante pour les implications sur la pratique de la critique qu'elle entraîne nécessairement ; elle est tributaire d'un renouvellement de la pensée du style, qui s'élabore à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au tout début du XX<sup>e</sup> siècle, de Flaubert à Proust, en passant, bien entendu, par Mallarmé. La pensée gourmontienne de la littérature aboutit au

divorce définitif de la critique et de la vérité ; ce divorce consommé, la critique doit chercher ailleurs que dans sa prétention à être un discours vérifiable et objectif sur la littérature les fondements de sa légitimité. Le critique, ne pouvant plus tenir sur l'œuvre un discours qui remonterait en amont d'elle, être contraint à parler comme elle, à la redoubler ; la critique devient, logiquement et comme nécessairement, une critique de style. Or, si le style est bien une vision du monde personnelle ainsi que l'entend Gourmont, alors le discours même du critique est conditionné par une subjectivité irréductible ; l'œuvre première doit laisser une place à la perception propre du critique, et c'est de ces deux éléments indissociables que se compose le discours critique. Est-ce là une trahison de l'œuvre, une appropriation illégitime ? Non, sans doute : et c'est ici que Gourmont ouvre la voie, sans s'en douter, aux théories contemporaines de l'ouverture de l'œuvre, de la pluralité des sens. Une telle posture invite à se placer au cœur même du langage littéraire, qui constitue la matière uniforme de l'œuvre et de la critique. Le critique qui assume sa subjectivité et qui prend la mesure de l'immanence de l'œuvre place son propre discours sous le régime général de l'ironie : il fait alors du jeu du langage, c'est-à-dire, de sa plasticité et de sa mobilité qui autorisent toutes les interprétations du moment qu'elles sont, non plus vraies, mais valides, l'enjeu même de la critique littéraire. C'est alors que la pensée gourmontienne invite à comprendre la posture critique comme une « éthique du mensonge » : la formule peut paraître excessivement rhétorique, mais elle rend bien compte de l'œuvre de Gourmont que le terme de « mensonge » parcourt de proche en proche comme un fil rouge. Le discours critique se donne comme une fiction, un jeu, ou, plus généralement, un discours non assumé qui n'a pas pour mesure son adéquation à une vérité extérieure à lui ; il peut « trahir » l'œuvre, dès lors que le sens donné par l'intention de l'auteur n'est plus qu'un sens possible parmi d'autres, dès lors que l'œuvre est réaffirmée dans son équivocité essentielle. Par cette posture, le critique accède alors à la vérité de l'œuvre, et à la seule qui soit : il atteint à la nature même de la littérature, qui est d'être un objet de langage, et comme tel foncièrement et nécessairement pluriel. Puisque le critique, par ce geste, prend légitimement place aux côtés de l'écrivain et le rejoint dans un souci commun du langage, nous emprunterons pour illustrer le statut du mensonge les mots de Louis-René des Forêts, qui le place au centre de l'activité du romancier :

Quand il [le romancier] donne au mensonge un corps et s'approprie son langage, ce n'est peut-être qu'à la seule fin d'instituer un monde de vérité. Autrement dit encore, le langage romanesque n'assure sa fonction qu'en recourant aux moyens dont se sert le mensonge, et c'est même, paradoxalement, la seule fonction qu'il puisse accomplir en toute vérité<sup>455</sup>.

---

<sup>455</sup> Louis-René des Forêts, *Voies et détours de la fiction*, Fata Morgana, 1985.

La notion de la vérité, que le critique abandonne, lui préférant son contraire, pour mieux la retrouver, est en effet au cœur du renouvellement de la pensée critique dont Gourmont se fait l'écho, et conditionne l'accession du critique à ce statut nouveau : celui du critique-écrivain.

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Remy de Gourmont

Nous recensons ici uniquement les éditions de référence des œuvres de Remy de Gourmont qui composent l'essentiel de son œuvre critique, et qui constituent donc le corpus sur lequel porte notre travail.

*Le Chemin de velours* (1902), in *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

*La Culture des idées* (1900), Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008 [l'édition Laffont de 2008 présente la nouvelle édition de 1910 de *La Culture des idées*, qui est augmentée de plusieurs articles et essais antérieurs, dont : *Du Style ou de l'écriture* (1899), *La Création subconsciente*, *La Dissociation des idées* (1899), « Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence » (1898), *Ironies et paradoxes* (1900)].

*Dante, Béatrice et la poésie amoureuse*, éd. Thierry Gillyboeuf, Paris, L'Herne, « Confidences », 1999.

*Dialogues des amateurs sur les choses du temps : 1905-1907 (Épilogues, 4<sup>e</sup> série)* (1907), Paris, Mercure de France, 1907.

*Épilogues. Réflexions sur la vie : 1895-1898* (1903), in *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

*Épilogues. Deuxième série : 1899-1901* (1904), in *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

*Épilogues. Troisième série : 1902-1904* (1905), in *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

*Esthétique de la langue française* (1899), Paris, Club du meilleur livre, « Essais », 1955.

*Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique du Moyen Âge* (1892), Paris, Mercure de France, 1930.

*Le Livre des masques* (1896), suivi du *Livre des masques, 2<sup>e</sup> série* (1898), éd. Daniel Grojnowski, Houilles, Manucius, « Littéra », 2007.

*Nouveaux dialogues des amateurs sur les choses du temps. 1907-1910 (Épilogues, 5<sup>e</sup> série)* (1910), Paris, Mercure de France, 1910.

*Le Problème du style* (1902), Paris, Mercure de France, 1938.

*Promenades littéraires* (1904), Paris, Mercure de France, 1929.

- Promenades littéraires, 2<sup>e</sup> série* (1906), Paris, Mercure de France, 1928.
- Promenades littéraires, 3<sup>e</sup> série* (1909), Paris, Mercure de France, 1919.
- Promenades littéraires, 4<sup>e</sup> série* (1913), Paris, Mercure de France, 1927.
- Promenades littéraires, 5<sup>e</sup> série* (1913), Paris, Mercure de France, 1913.
- Promenades littéraires, 6<sup>e</sup> série*, (1926), Paris, Mercure de France, 1926.
- Promenades littéraires, 7<sup>e</sup> série*, (1927), Paris, Mercure de France, 1927.
- Promenades philosophiques* (1905), in *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.
- Promenades philosophiques, 2<sup>e</sup> série* (1908), in *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.
- Promenades philosophiques, 3<sup>e</sup> série* (1909), in *La Culture des idées*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

## **Sur Remy de Gourmont**

### **Ouvrages consacrés à Remy de Gourmont**

- BENCZE, Eugène, *La Doctrine esthétique de Remy de Gourmont*, Toulouse, Nion et fils, 1929.
- BOYER, Anne, *Remy de Gourmont. L'écriture et ses masques*, Paris, Honoré Champion, 2002.
- DANTZIG, Charles, *Remy de Gourmont, cher vieux daim !*, Paris, Grasset, 2005.
- DELIOR, Paul (Paul Escoube), *La Vie et l'œuvre de Remy de Gourmont*, Paris, Mercure de France, 1926.
- GILLYBOEUF, Thierry et BOIS, Bernard, *Remy de Gourmont*, Paris, L'Herne, « Cahiers », 2003.
- JACOB, Paul-Émile, *Remy de Gourmont* (these de PhD), Ubrana/Paris, The University Press of Illinois/ PUF, 1931.
- PENAUD, Maurice, *Remy de Gourmont et l'individualisme en France de 1890 à 1914*, thèse de doctorat d'état, Paris IV, 1976.
- REES, Garnet, *Remy de Gourmont, essai de biographie intellectuelle*, Paris, Boivin et C<sup>ie</sup> Éditeurs, 1939.
- UITTI, Karl D., *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, Princeton/Paris, Université de Princeton, département des langues romanes/PUF, 1962.

### **Articles et sections d'ouvrages consacrés à Remy de Gourmont**

- APOLLINAIRE, Guillaume, « Remy de Gourmont », in *Le Flâneur des deux rives*, suivi de *Contemporains pittoresques*, Paris, Gallimard, « Idées », 1975.

- ARNAUD, Noël, « Remy de Gourmont dans la grande absence », *Critique*, juin 1959.
- AULAN, Gabriel (d'), « L'œuvre critique de Remy de Gourmont », *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> février 1922.
- CARAMASCHI, Enzo, « Symbolisme et critique à la fin du dix-neuvième siècle, les “masques” de Remy de Gourmont », in *Critiques scientistes et critiques impressionnistes*, Taine, Brunetière, Gourmont, Pise, Libreria Goliardica Editrice, 1963.
- \_, « Remy de Gourmont », in *Études de littérature française : Saint-Evremond, abbé Du Bos, Flaubert, les Goncourt, Maurice Barrès, Remy de Gourmont*, Paris, Nizet, 1967.
- VAN BEVER, Adam et LÉAUTAUD, Paul, *Poètes d'aujourd'hui*, Paris, Mercure de France, 1922.
- CENDRARS, Blaise, « Le Dernier des Masques », in *Aujourd'hui 1917-1929 suivi de Essais et réflexions 1910-1916*, Paris, Denoël, 1987.
- GIDE, André, « L'Amateur de Remy de Gourmont », in *Prétextes, Nouveaux prétextes*, Paris, Mercure de France, 1992.
- ROUYEYRE, André, *Le Reclus et le retors : Gourmont et Gide*, Paris, Crès, 1927.
- \_, *Souvenirs de mon commerce (Gourmont, Apollinaire, Moréas, Soury)*, Paris, Crès, 1921.
- \_, *Visages des contemporains*, Paris, Mercure de France, 1913.
- UITI, Karl D., « Gourmont and the aesthetics of Symbolism », *Comparative literature Studies*, 4, 1967.
- \_, « Remarques sur la langue “moderniste” » (Dumarsais, Bonald, Gourmont, Proust), *Le Français moderne*, n° XL, 1975.

### **Sur le symbolisme et la période contemporaine à Remy de Gourmont**

- BERTHIER, Patrick et JARRETY, Michel, *Histoire de la France littéraire, Modernités XIX-XX<sup>e</sup> siècle*, tome 3, Paris, PUF, 2006.
- GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2004.
- HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, éd. Daniel Grojnowski, Paris, José Corti, 1999.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de poche, « Références », 2004.
- JOUBE, Séverine, *Les Décadents, bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989.
- JUIN, Hubert, *Écrivains de l'avant-siècle*, Paris, Seghers, 1972.
- LÉAUTAUD, Paul, *Journal littéraire : années 1897, 1899, 1905*, Paris, Honoré Champion, 1926.

MARQUEZE-POUEY, Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1986.

MICHAUD, Guy, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1951.

\_, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Nizet, 1995. Avec la collaboration de Bertrand Marchal et d'Alain Mercier.

PIA, Pascal, *Romanciers, poètes, essayistes du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Denoël, « Dossier des lettres nouvelles », 1971.

RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste, portraits et souvenirs, 1870-1890*, Paris, La Renaissance du livre, 1920.

RENARD, Jules, *Journal*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2008.

### **Sur la critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle**

#### **Sources primaires**

BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 9 vol., Paris, Hachette, 1916-1925.

\_, *L'Évolution des genres dans la littérature française*, éd. Béatrice Mousli, Paris, Pocket, « Agora classiques », 2000.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, *Causeries du lundi*, 16 vol., Paris, Garnier, s.d.

\_, *Mes Poisons*, éd. Victor Giraud, Paris, Aujourd'hui, 1977.

\_, *Nouveaux lundis*, 13 vol., Paris, Calmann-Lévy, 1868-1864.

\_, *Œuvres*, t. I, *Premiers lundis, Portraits littéraires* (début), éd. Maxime Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

\_, *Œuvres*, t. II, *Portraits littéraires* (fin), *Portraits de femmes*, éd. Maxime Leroy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

\_, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 1999.

TAINÉ, Hyppolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, 5 vol., Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 1999-2008.

\_, *Introduction à l'histoire de la littérature anglaise*, Manchester, University Press, 1936.

#### **Sources secondaires**

ALLEM, Maurice, *Portrait de Sainte-Beuve*, Paris, Albin Michel, 1954.

BRUNEL, Pierre, *La Critique littéraire*, Paris, PUF, 2001.



- BILLY, André, *Sainte-Beuve, sa vie et son temps*, Paris, Flammarion, 1952.
- CABANIS, José, *Pour Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Les essais », 1987.
- CARAMASCHI, Enzo, *Critiques scientifiques et critiques impressionnistes, Taine, Brunetière, Gourmont*, Pise, Libreria Goliardica Editrice, 1963.
- \_, *Roman, critique, lecteur en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Florence, Polistampa, 2001.
- CLARK, John, *La Pensée de Ferdinand Brunetière*, Paris, Librairie Nizet, 1954.
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.
- \_, *La Troisième République des lettres de Flaubert à Proust*, Paris, Seuil, 1983.
- DELFAU Gérard et ROCHE Anne, *Histoire, littérature : histoire et interprétation du fait littéraire*, Paris, Seuil, 1977.
- DUFOUR, Hélène, *Portraits, en phrases. Les recueils de portraits littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, « écriture », 1997.
- EVANS, Colin, *Taine, essai de biographie intérieure*, Paris, Librairie Nizet, 1975.
- FAYOLLE, Roger, *La Critique*, Paris, Armand Colin, « U », 1978.
- \_, *Sainte-Beuve et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ou comment les révolutions arrivent*, Paris, Armand Colin, 1972.
- LEPENIES, Wolf, *Sainte-Beuve au seuil de la modernité*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1997.
- MOREAU, Pierre, *La Critique selon Sainte-Beuve*, Paris, SEDES, 1964.
- NORDMANN, Jean-Thomas, « La relation critique au XIX<sup>e</sup> siècle », in *Histoire de la France littéraire*, Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), Paris, PUF, 2006.
- \_, *La Critique littéraire française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Livre de poche, « références », 2001.
- \_, *Taine et la critique scientifique*, Paris, PUF, « écrivains », 1992.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2002.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2007.
- THUMEREL, Fabrice, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.
- TOURAINÉ, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

## **Sur la nouvelle critique et la critique contemporaine**

### **Sources primaires**

- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1964.

- \_, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, « Points », 1966.
- \_, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Points », 1975.
- \_, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- BÉNICHOU, Paul, *Variétés critiques*, Paris, José Corti, 1996.
- DOUBROVSKY, Serge, *Pourquoi la nouvelle critique ? Critique et objectivité*, Paris, Denoël/Gonthier, 1972.
- PICARD, Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, J.-J. Pauvert éditeur, 1965.
- POULET, Georges, *Quatre conférences sur la nouvelle critique*, Rome, Societa editrice internazionale, avril 1968, Supplemento al n° 34 di studi Francesi.
- STAROBINSKI, Jean, *L'œil vivant, II, La relation critique*, Paris, Gallimard, « NRF », 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique, un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, « Poétique », 1984.

### **Sources secondaires**

- BRUNEL, Pierre, *La Critique littéraire*, Paris, PUF, 2001.
- FAYOLLE, Roger, *La Critique*, Paris, Armand Colin, « U », 1978.
- JARRETY, Michel, *La Critique littéraire française du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1990.
- MAUREL, Anne, *La Critique*, Paris, Hachette, « Contours littéraires », 1994.
- TADIÉ, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Belfond, 1987.
- THUMEREL, Fabrice, *La Critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998.

### **Sur le style et les questions de théorie littéraire**

- ALBALAT, Antoine, *La Formation du style par l'assimilation des auteurs (1901)*, Paris, Armand Colin, 1991.
- ANTOINE, Gérald et MARTIN, Robert (dir.), *Histoire de la langue française (1880-1914)*, Paris, CNRS, 1999.
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- CAHNÉ, Pierre et MOLINIÉ, Georges (dir.), *Qu'est-ce que le style ?* Paris, PUF, 1994.
- COMBE, Dominique, *La Pensée et le style*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1991.
- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie, littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1998.
- DEREU, Mireille (dir.), *Vous avez dit « style d'auteur » ?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1999.

- FORÊTS, Louis-René (des), *Voies et détours de la fiction*, Paris, Fata morgana, 1985.
- FUMAROLI, Marc, *Histoire de la rhétorique dans l'histoire moderne*, Paris, PUF, 1999.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- \_, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance*, suivie de *Lettres sur la poésie*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1995.
- \_, *Écrits sur l'art*, éd. Michel Draguet, Paris, GF-Flammarion, 1998.
- \_, *Igitur, Divagations, Un coup de dé*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.
- NOILLE-CLAUZADE, Christine, *Le Style*, Paris, GF-Flammarion, « Corpus », 2004.
- PHILIPPE, Gilles et PIAT, Julien, *La Langue littéraire, une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2002.
- \_, *Écrits sur l'art*, Paris, GF-Flammarion, 1999.
- \_, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1977.
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1994.

Remerciements :

*À Michel Jarrety, pour son soutien constant et sa bienveillance qui m'ont accompagnée tout au long de ce travail.*