

# À bas les censeurs, vivent les artistes ! L'« anti-critique » créatrice de Théophile Gautier

**Julie Anselmini**

DANS **REVUE DU MAUSS** 2018/1 (N° 51), PAGES 287 À 302  
ÉDITIONS **LA DÉCOUVERTE**

ISSN 1247-4819

ISBN 9782348036064

DOI 10.3917/rdm.051.0287

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2018-1-page-287.htm>



**CAIRN.INFO**  
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# À bas les censeurs, vivent les artistes ! L'« anti-critique » créatrice de Théophile Gautier

*Julie Anselmini*

« Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques. »

Charles BAUDELAIRE, *L'Art romantique*, 1869 [1885, p. 229]

« Je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux. »

Théophile GAUTIER, « Préface » à *Mademoiselle de Maupin*,  
1834 [1973, p. 62]

## **Le XIX<sup>e</sup> siècle, siècle de la critique... et de l'anti-critique**

Siècle du « sacre de l'écrivain », le XIX<sup>e</sup> siècle voit aussi la consécration du critique, qui devient un acteur incontournable du monde des lettres, doté d'un pouvoir discrétionnaire sur les œuvres et sur les carrières. Plusieurs facteurs y concourent, à commencer par l'entrée de la société française dans l'« ère médiatique » et par l'essor sans précédent de la presse, notamment d'une presse bon marché financée pour une part importante par la publicité. Un tel phénomène, qui remonte au moins au lancement de *La Presse* par Émile de Girardin et du *Siècle* par Armand Dutacq, en 1836, fait néanmoins peser sur la critique journalistique un soupçon de

vénalité, la tentation étant forte pour les critiques de soutenir par leurs articles des œuvres dont leur journal, payé par les libraires ou les directeurs de théâtres, fait la réclame (ou au contraire d'*éreinter* les œuvres de concurrents). Le développement de l'enseignement, tout au long du siècle, est un autre paramètre essentiel, ainsi que l'augmentation du lectorat et la démocratisation de la lecture : les critiques, qui sont souvent journalistes ou professeurs, et parfois les trois à la fois (comme Sainte-Beuve ou Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître ou Émile Faguet), disposent ainsi de plus en plus de tribunes et ils s'adressent à un public élargi, qui a d'autant plus besoin d'être guidé dans ses lectures.

Dans ces conditions, la critique se professionnalise (la tenue d'une rubrique littéraire dans un journal permettant désormais de vivre de sa plume) et elle accède au rang de « puissance », mais surtout de puissance « qui a pris conscience d'elle-même », comme l'écrit Albert Thibaudet [1930, p. 16]. Or cette montée en puissance ne va pas sans contestation ni colère de la part de ceux qu'elle concerne au premier chef, les écrivains. Gustave Planche écrit dans un article de la *Revue des deux mondes* intitulé « De la critique française en 1835 » : « Jamais plaideurs n'ont maudit leurs juges comme les poètes d'aujourd'hui maudissent leurs critiques. » C'est en fait tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle qu'on assiste à de vives tensions entre les créateurs et la critique, et l'on pense à bien des épisodes marquants durant lesquels ils se livrèrent un combat sans merci : la bataille romantique, au cours de laquelle les romantiques affrontèrent d'aussi rudes adversaires que Désiré Nisard ou Gustave Planche (surnommé « Gustave le cruel » en raison de la hargne qu'il exprimait dans la *Revue des deux mondes* !) et dont l'un des sommets se situe en février 1830, au moment de la « bataille d'*Hernani* » ; la bataille du réalisme (1855-1857) et les deux procès célèbres de 1857 auxquels donnèrent lieu la publication de *Madame Bovary* puis celle des *Fleurs du mal* ; la bataille du naturalisme, qui culmine entre 1877 et 1884, entre la parution de *L'Assommoir* et celle de *Germinal*, et connaît un regain en 1887 lorsque paraît *La Terre* (Zola et ses partisans ferrailant contre les accusations de produire une littérature ordurière).

De grands textes manifestent aussi ce conflit. Dès la préface de *Cromwell*, en 1827, Hugo rejette ainsi l'« ancien régime littéraire » au profit d'une critique de sympathie penchant vers l'admiration et

l'enthousiasme plus que vers l'analyse, selon une réflexion qu'il prolongera jusqu'au *William Shakespeare* de 1864 ; dans ce dernier essai, Hugo creuse un fossé entre les artistes de génie et les critiques, ces « innombrables gens d'esprit qui n'ont pas de génie » [1882, p. 202]. Autre texte acerbe, les *Lettres de Dupuis et Cottonet* de Musset, parues de septembre 1836 à mai 1837 dans la *Revue des deux mondes*, dressent les portraits de critiques ignares. Et comment ne pas songer aux *Illusions perdues* de Balzac (1837-1843), où le romancier tire à boulets rouges sur ces « envieux embusqués derrière les colonnes, ou tapis dans les souterrains du Journal » [1983, p. 3], ceux qu'il nomme les « tyrans de la littérature » [*ibid.*, p. 152], tyrans « libellicides » dont le type est incarné par des personnages aussi rebutants que Félicien Vernou ou Hector Merlin. Le tableau balzacien de la « boue du journal » et des « marais de la librairie » [*ibid.*, p. 215] est complété par la *Monographie de la presse parisienne* (1840) où Balzac juge que tout critique n'est qu'un « auteur impuissant » doublé d'un parasite...

Parmi les textes « anti-critiques » du XIX<sup>e</sup> siècle, il faudrait encore mentionner certain article de Chateaubriand (1819), où l'auteur du *Génie du christianisme* appelle à « abandonner la petite et facile critique des défauts pour la grande et difficile critique des beautés<sup>1</sup> », ou des écrits de Baudelaire, dont les colères se portent contre Gustave Planche, qui incarne la « nullité et [la] cruauté de l'impuissance<sup>2</sup> », contre Jules Janin, qui n'a « ni savoir, ni style, ni bons sentiments<sup>3</sup> », ou encore contre Abel Villemain, dont la lecture est un « Sahara d'ennui, avec des oasis d'horreur qui sont les explosions de son mauvais caractère ! » [Baudelaire, 2005b, p. 498]. On pourrait encore penser à tel article de Zola, où il vilipende cette « cuisine au jour le jour » de la critique des journaux, « une des choses les plus inutiles et les plus sottes qui se puissent voir<sup>4</sup> ». ... Une longue série de textes polémiques mène ainsi jusqu'au *Contre Sainte-Beuve* de Proust, écrit à la fin des années 1900, où l'écrivain récuse les postulats de la méthode beuvienne, et, ce faisant, renverse une figure qui fut une sorte de divinité tutélaire de la critique au XIX<sup>e</sup> siècle !

1. Article sur les *Annales* de Dussault [Chateaubriand, 1834, p. 90].

2. « Notes au sujet du Hibou philosophique » [Baudelaire, 2005a, p. 125].

3. *Ibid.*

4. Cité par Nordmann [2001, p. 251-252].

Les manifestations du discours anti-critique au XIX<sup>e</sup> siècle sont donc aussi nombreuses qu'en sont variées les formes<sup>5</sup> : il peut investir les œuvres mêmes des écrivains et leurs préfaces, des manifestes individuels ou collectifs qu'ils publient, leurs correspondances, mais aussi les articles de journaux, voire les périodiques qu'ils font paraître<sup>6</sup>. Car, tout en fustigeant la presse, de nombreux écrivains se font journalistes, de même qu'ils se font souvent critiques tout en pourfendant les critiques... Justifiée par la volonté de proposer une alternative à la « mauvaise » critique et de refonder une critique digne de sa haute mission, une telle démarche n'est pas sans ambiguïtés. La posture anti-critique de l'écrivain est foncièrement ambivalente dès lors qu'elle s'accompagne d'une pratique critique personnelle, et se pose la question de la spécificité même de la critique des créateurs au regard de celle de leurs « frères ennemis », les critiques « professionnels » – qui, pour certains comme Janin ou Sainte-Beuve, ont d'abord été écrivains...

Plutôt que de tenter l'impossible synthèse des manifestations, des ambiguïtés et des enjeux du discours anti-critique foisonnant et protéiforme qui circule tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle (et bien au-delà), je m'attacherai au cas précis d'un écrivain qui fut un héraut et un fer de lance de l'offensive anti-critique en même temps qu'il fut l'un des plus grands critiques d'art et de littérature de son temps, Théophile Gautier.

### **De l'anti-utilitarisme critique de Gautier : la préface de *Mademoiselle de Maupin***

Gautier n'est pas encore l'auteur d'*Émaux et Camées* (1852), du *Roman de la momie* (1857) ni du *Capitaine Fracasse* (1863)

---

5. Brigitte Diaz et moi-même avons organisé sur cette question un colloque à l'université de Caen, les 6 et 7 octobre 2011, dont les actes ont paru dans le numéro 28 de la revue *Elseneur* [2013]. Le développement précédent reprend partiellement l'avant-propos que j'avais rédigé pour ce volume.

6. Lassé d'être la cible des contempteurs de la « littérature industrielle » et du roman feuilleton, Dumas père, en 1853, fonde ainsi son propre journal, *Le Mousquetaire*, avec l'intention déclarée de faire la « critique des critiques » et de prendre « armes offensives et défensives » contre ceux-ci. Sur les rapports complexes de Dumas avec la critique, voir Anselmini [2013 et 2015].

ni de toutes les nouvelles fantastiques ou excentriques qu'il publiera ensuite<sup>7</sup>, quand, à l'âge de vingt-trois ans, il fait paraître *Mademoiselle de Maupin*, roman de cape et d'épée dont l'intrépide héroïne se déguise en homme pour mieux en étudier l'espèce... Parue en 1835, cette œuvre est précédée d'une tonitruante préface (datée de mai 1834) qui est l'un des premiers grands textes polémiques du XIX<sup>e</sup> siècle contre la censure. En janvier 1834, dans le contexte d'une querelle générale autour de l'« école » romantique et des difficultés de celle-ci pour contourner la censure dont elle est victime, au théâtre notamment, Gautier avait publié dans *La France littéraire* une étude consacrée au poète François Villon (qu'il devait recueillir dix ans plus tard dans son recueil *Les Grottesques*), étude qui lui avait valu une violente attaque du journal *Le Constitutionnel*, le taxant d'immoralité. Dictée par le ressentiment personnel de l'auteur contre un traitement médiatique jugé inique, cette préface est d'abord une réplique au *Constitutionnel* et un pamphlet contre « Messieurs les critiques », ces hommes qui « n'ont produit aucun ouvrage et ne peuvent faire autre chose que conchier et gâter ceux des autres »<sup>8</sup>. Mais elle a aussi des allures de manifeste esthétique et s'élève à des considérations générales sur la condition de l'art et de l'artiste qui en élargissent grandement la portée.

Quels arguments y déploie l'auteur ? Ripostant à l'accusation d'immoralité qu'il a essuyée, Gautier s'en prend d'abord aux « beaux sermons qui ont remplacé dans les feuilles publiques la critique littéraire » et tire les « oreilles [...] devenues [...] si janséniquement chatouilleuses » de « Messieurs des journaux ». Leur moralisme hypocrite ne recouvre pourtant que de l'envie – « C'est elle qui s'en va rampant et serpentant à travers toutes ces paternes homélies » – et ne traduit rien d'autre que « l'antipathie naturelle du critique contre le poète, de celui qui ne fait rien contre celui qui fait, du frelon contre l'abeille, du cheval hongre contre l'étalon ».

Ce motif de l'impuissance du critique, jaloux de la fécondité du créateur, sera repris ensuite (on l'a vu) par bien d'autres auteurs,

7. Il a cependant déjà publié *Les Jeunes-Frances*, roman goguenard, en 1833.

8. Toutes les références à la « Préface » de *Mademoiselle de Maupin* renvoient à l'édition du roman établie par Michel Crouzet [1973]. La préface du roman occupe les pages 31 à 69.

comme sera aussi filée la métaphore du critique en « pauvre eunuque obligé d'assister aux ébats du Grand Seigneur [le Poète] » ! Mais ce moralisme critique dont Gautier se plaît à pointer les contradictions (notamment le fait que les œuvres contemporaines sont jugées plus immorales que les « classiques » révévés par les critiques conservateurs : Molière, par exemple, chez qui la vertu est pourtant « toujours honnie et rossée<sup>9</sup> ») s'accorde plus largement avec la pudibonderie et la « tartufferie » de la société embourgeoisée de la monarchie de Juillet, à qui les œuvres modernes jugées licencieuses tendent un miroir par trop révélateur, qu'elle condamne pour cette raison même.

Après avoir instruit, avec une verve et un humour redoutables, le procès de la bien-pensance, Gautier en vient à une autre sorte de critique et de critiques, qu'il décrit plaisamment comme une « théorie de petits champignons d'une nouvelle espèce assez curieuse », celle des « journalistes progressifs » et des « critiques utilitaires » : ceux qui tirent à boulets rouges sur un livre dès lors qu'on ne peut pas « l'appliquer à la moralisation ou au bien-être de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre », dès lors qu'il ne comporte « pas un mot des besoins de la société, rien de civilisant et de progressif » et qu'il ne se propose pas « de suivre, à travers les événements de l'histoire, les phases de l'idée régénératrice et providentielle », bref, dès lors que le livre ne vise pas à chercher « la cause de ce malaise [dont souffre la société] et à le guérir ». Les « critiques utilitaires » ne sont pas moins intransigeants ni néfastes, aux yeux de Gautier, que les critiques bien-pensants car, comme ces derniers, ils veulent inféoder l'art à leurs visées sociales – en l'occurrence, l'humanitarisme utopiste, car ce sont notamment des « utilitaires saint-simoniens » ainsi que des sectateurs du « phalanstérien » Charles Fourier dont l'auteur se gausse.

Cette volonté de subordonner l'art à des buts qui lui sont extérieurs jette Gautier dans des « fureurs nonpareilles » et une grande partie de la préface est occupée par une violente – et drolatique – diatribe contre l'utilitarisme ambiant : l'auteur crible la

---

9. Un autre sophisme de cette critique bien-pensante consiste à substituer l'écrivain à l'ouvrage et à accuser l'auteur d'immoralité dès lors qu'il représente des actions licencieuses : à ce compte, se moque Gautier, Shakespeare a commis bien des meurtres !

notion même d'utilité de ses paradoxes pour mieux en démontrer la relativité, et même la vacuité : « Y a-t-il quelque chose d'absolument utile sur cette terre et dans cette vie où nous sommes ? » demande-t-il ainsi, avant de répondre : « D'abord, il est très peu utile que nous soyons sur terre et que nous vivions ! » C'est de même l'idée, selon lui oiseuse, de perfectibilité (« cette prétendue perfectibilité du genre humain dont on nous rebat les oreilles ») et le mythe contemporain du Progrès (toujours vu par Gautier au prisme d'un imaginaire matérialiste, mécaniste et industrialiste) qu'il crible de son ironie. Or, à cette religion moderne de l'Utilité (notion à laquelle Perfectibilité et Progrès sont assimilés), Gautier oppose la spécificité de l'art, qui est sa gratuité absolue : « Un roman n'est pas une paire de bottes sans couture ; un sonnet, une seringue à jet continu ; un drame n'est pas un chemin de fer, toutes choses essentiellement civilisantes », martèle-t-il. Plus largement, il défend fermement la gratuité du Beau, qui est le seul but de l'art : « Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie », affirme-t-il, allant jusqu'à définir la beauté par sa radicale inutilité :

Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature<sup>10</sup>.

L'intrication de la critique sociale dans le discours anti-critique est chose fréquente, les dérives criticistes étant volontiers rapportées au goût pour l'analyse, au rationalisme, au positivisme, au scientisme dominants. Plusieurs écrivains critiques du siècle assignent par ailleurs explicitement à leur démarche des enjeux sociaux : Victor Hugo, pour qui la littérature comme la critique vise le beau, mais aussi le bien, qui est le progrès démocratique<sup>11</sup>, ou Jules Barbey d'Aurevilly qui, dans une optique idéologique toute différente et réactionnaire, veut pratiquer la critique avec « la croix, la balance et le glaive » [2006, p. 380] pour rappeler la société aux valeurs catholiques et monarchiques qui en font selon

---

10. Baudelaire, dans l'optique catholique qui est la sienne et en se référant plus explicitement au dogme du péché originel, aura des arguments semblables dans son « Éloge du maquillage » (*Le Peintre de la vie moderne*, 1863).

11. Du moins à partir du tournant libéral puis de plus en plus progressif et républicain de Hugo, au milieu du siècle.



lui la grandeur<sup>12</sup>. Gautier, au contraire, dissocie radicalement le Beau du Bon et du Bien : l'art doit s'abstraire de toute logique utilitaire, politique ou marchande ; au sein de la société, l'art et l'artiste doivent être protégés : *sacrés*. Mais ce qu'on a pu interpréter comme une esthétique formaliste coupée de toute considération sociale (et annonçant en cela la « tour d'ivoire » des poètes parnassiens) repose en fait sur une analyse précise des relations de l'art avec le corps social et sur la volonté que soient préservés dans la société les droits inaliénables de la beauté, de la gratuité et de la jouissance (esthétique) pure.

### Gautier ou la critique en liberté

Alors qu'il rédige avec la préface de *Mademoiselle de Maupin* un réquisitoire retentissant contre l'engeance critique, Gautier s'apprête pourtant à commencer lui-même une carrière de critique qui ne s'interrompra qu'avec sa vie ; et alors qu'il était allé, dans ce texte de 1834, jusqu'à prôner (avec une bonne dose de second degré !) la suppression des journaux, ces « espèces de courtiers ou de maquignons qui s'interposent entre les artistes et le public », il allait lui-même devenir le collaborateur régulier de plusieurs périodiques. À défaut de pouvoir embrasser la totalité de la critique de l'auteur (qui fut aussi un critique d'art très écouté), concentrons-nous sur sa critique théâtrale – déjà fort abondante<sup>13</sup>. Gautier publie ponctuellement quelques articles (dans *Le Monde dramatique* et *La Presse*) en 1835 et 1836 ; puis, de juillet 1837 jusqu'à sa mort, en octobre 1872, il rédige chaque semaine ou presque le feuilleton dramatique (soit la rubrique de critique théâtrale) de plusieurs journaux (*La Presse* puis *Le Moniteur universel*, le *Journal officiel* et, tout à la fin, la *Gazette de Paris*), ce qui représente au total quelque mille quatre cents feuillets. Comment cette longue et

12. C'est un aperçu sommaire de la critique de Jules Barbey d'Aurevilly, dont plusieurs travaux ont montré ces dernières années la richesse et la complexité.

13. L'édition de l'intégralité de cette critique théâtrale est en cours aux éditions Champion : une fois achevée, elle devrait occuper une vingtaine de volumes, qui viendront se substituer à la très lacunaire *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* publiée du vivant de Gautier, en 1858-1859.

prolifère pratique de la critique journalistique se concilie-t-elle (ou non !) avec les positions et principes qu'il a défendus ?

L'exercice journalistique fut particulièrement accaparant pour Gautier puisque tous les lundis (à partir de juillet 1837), il lui fallait rendre compte, au profit des lecteurs, de la manière la plus complète possible, de l'actualité des spectacles, actualité foisonnante à une époque où c'est le premier divertissement qui s'offre au public des villes, public de plus en plus nombreux et activité progressivement démocratisée. Écrits d'abord à des fins « alimentaires », ces feuilletons dramatiques ont souvent des allures de pensums. Le début du feuilleton paru dans *La Presse* du 23 octobre 1837 donne le ton :

Il y a eu cette semaine un effroyable cataclysme dramatique. Les théâtres ont ouvert leurs écluses tous à la fois ; et ballets, mélodrames, vaudevilles ont coulé à grands flots. Quel déluge, bon Dieu ! Que de français étrange, que d'inepties plus ou moins laborieuses n'avons-nous pas été forcés d'entendre ! La critique théâtrale devient de jour en jour plus impraticable<sup>14</sup>...

La plupart des pièces dont Gautier doit rendre compte l'ennuient, l'accablent et lui donnent une piètre opinion de l'état du théâtre et du talent des dramaturges. Il écrit dans *La Presse* du 30 octobre 1837 : « Depuis trois ans et plus, il ne s'est pas joué dans Paris une seule pièce littéraire [...], une seule pièce qui n'ait pas été taillée comme un habit sur le dos d'un acteur, ou disposée pour des machines ou des décorations [...]. – *La fabrique envahit tout...* » [CTI, p. 206-207, nous soulignons]. Selon notre auteur, le théâtre est en effet entré en décadence depuis le milieu des années 1830 : la place prépondérante donnée aux acteurs en vue et « stars » de l'époque, mais surtout l'industrialisation de la production sont les causes de ce déclin, qui est venu briser la belle dynamique donnée par l'avant-garde romantique. Le vaudeville surtout est la cible de cette dénonciation, non seulement parce qu'il repose sur une production en série, alors que Gautier aspire à un théâtre d'auteur, mais aussi parce qu'il imite de trop près la réalité, alors que Gautier voudrait « que le romanesque, le fantasque, l'idéal, le poétique, eussent une part plus large dans le théâtre moderne » [CTI, p. 142]. Le feuilleton

14. Gautier, *Œuvres complètes. Critique théâtrale* [2007-2014, t. I, p. 191]. Toutes les références suivantes, indiquées entre crochets après l'abréviation CT, renvoient à cette édition.

paru dans *La Presse* du 16 octobre 1837 rend bien compte de la lassitude du critique devant tant d'uniformité :

L'on ne peut se figurer la misère et la pauvreté de la littérature dramatique actuelle. C'est quelque chose qui n'a ni fond, ni forme, ni esprit, ni bêtise, ni portée ; c'est le néant palpable ; on lève la toile, on la baisse ; ces messieurs et ces dames se promènent sur le théâtre, en marmottant je ne sais quoi. Puis l'on s'en va et tout est dit. Il n'y a réellement d'amusant au théâtre que les entractes ; on se plaint, en général, qu'ils sont trop courts [CTI, p. 187].

Gautier ne pratique pourtant pas de gaieté de cœur cette « critique des défauts » qu'il a dénoncée chez autrui ! Quelques pièces lui procurent heureusement un plaisir esthétique intense et un vrai enthousiasme. Ce sont avant tout les reprises des drames romantiques créés dans les années 1830 qu'il porte aux nues<sup>15</sup>, par exemple *Hernani*, *Lucrèce Borgia* et *Marion de Lorme* de Hugo, ou *Antony* et *La Tour de Nesle* de Dumas. L'argument de ces pièces étant désormais bien connu, Gautier n'a pas besoin d'en faire l'« analyse », c'est-à-dire le résumé, de sorte que les commentaires sur les beautés de l'œuvre ont la meilleure place. Or cette « critique des beautés » est la plus noble des critiques aux yeux de Gautier, qui place très haut l'admiration dans la gamme des émotions : elle est pour lui un véritable état de félicité, un équivalent intellectuel de l'amour mais aussi une forme de communion avec l'artiste, une manière pour le spectateur de sentir et de se conduire lui-même en artiste : « Admirer un grand artiste, c'est s'incarner en lui, entrer dans le secret de son âme ; c'est le comprendre, et comprendre, c'est presque créer », écrit-il dans *La Presse* le 1<sup>er</sup> juillet 1844.

À côté de ces pièces tenues pour des sommets de l'art dramatique, Gautier se délecte par ailleurs d'un genre de théâtre « paralittéraire » où le texte s'efface au profit de « spectacles purement oculaires »<sup>16</sup>. Il s'agit du ballet, très prisé par notre auteur, qui fut un grand amoureux des danseuses, mais aussi du cirque<sup>17</sup> et de la pantomime, qui font les délices de notre écrivain, ainsi que de la féerie, genre où les

15. Certains sont néanmoins créés alors que Gautier a déjà commencé sa carrière de feuilletoniste, tels que *Caligula* de Dumas (1837) ou *Ruy Blas* de Hugo (1838).

16. *La Presse*, 8 novembre 1841. Cité par Bellati [2008, p. 219].

17. Gautier écrit, par exemple, à propos de jongleurs et acrobates anglais : « Ces exercices nous jettent toujours dans des stupeurs admiratives dont nous avons toutes les peines du monde à revenir » [CTI, p. 361].

costumes et les décors, démultipliés par les fréquents changements de scènes, sont une composante essentielle. En février 1839, Gautier fait par exemple l'éloge des *Pilules du diable*, féerie en vingt tableaux de Ferdinand Laloue, Auguste Anicet-Bourgeois et Laurent père, qu'il compare à « un rêve que l'on fait tout éveillé », à un « voyage immense que l'on fait avec les yeux sans bouger de sa loge » : « Seulement il est dommage que l'on [y] parle et surtout que l'on [y] chante [...] ; car c'est un spectacle uniquement fait pour l'œil, rien ne doit distraire » [CT II, p. 73].

Tout en cherchant attentivement dans la production contemporaine les « pépites » capables de combler (ou du moins de caresser) son goût littéraire ou plastique du Beau, Gautier trouve mille détours pour subvertir l'exercice critique quand celui-ci lui semble trop fastidieux. Il évoque en effet avec humour l'ingrate besogne du critique, dans *La Presse* du 30 octobre 1837 :

Ce matin, cette inquiétante idée que j'avais un article à faire est venue s'asseoir à mon chevet ! Six colonnes à reprendre en substruction sous l'édifice d'un grand journal politique [...] ; – meubler cet énorme rez-de-chaussée vide et nu de manière à en faire un logis confortable où l'abonné ne se déplaie pas trop ! Ô travaux d'Hercule, qu'êtes-vous en comparaison ? [...] avoir de l'esprit toutes les semaines, à un jour fixe [...], voilà un travail à courbaturer les Alcides antiques [CT I, p. 201].

On le voit, à travers ce passage héroï-comique, la mise en scène ironique de soi est en elle-même une façon de remplir le feuilleton, qui devient l'espace d'une libre causerie entre Gautier et son lecteur, et s'ouvre volontiers à l'écriture de soi : ces mémoires d'un spectateur sont aussi un journal du critique car c'est d'abord dans ce rôle que Gautier s'autoportraiture. Mais l'écriture personnelle prend aussi d'autres formes où s'esquissent mille figures fantaisistes de l'auteur. Dans *La Presse* du 1<sup>er</sup> octobre 1838, le critique s'excuse ainsi plaisamment d'avoir failli à son devoir en faisant l'école buissonnière au lieu d'aller, comme il le devait, au Théâtre des Variétés ; en lieu et place de son compte rendu, on trouve alors un beau récit bucolique, qui retrace cette évasion champêtre :

Voyant que la journée était blonde et sereine, nous avons voulu profiter d'un des derniers sourires de l'automne et voir encore une fois le soleil véritable pour ne pas l'oublier entièrement, nous qui n'avons d'autre soleil que le lustre avec ses rayons d'huile et ses globes dépolis, et qui vivons au milieu de ce monde et de cette passion factices qu'on

appelle le théâtre, comme si c'était le monde réel et le centre unique [CTI, p. 647].

L'habileté et la liberté avec lesquelles Gautier détourne les codes du feuilleton critique sont en elles-mêmes une façon de se hausser au-dessus des lois du genre pour affirmer le primat d'un moi créateur ; la fantaisie et l'inventivité de l'auteur sont propres à délivrer de ses tares l'écriture critique, sans qu'il renonce à éclairer la société contemporaine sur ses dérives : productivisme, industrialisme, affadissement, « stéréotypisation » et sclérose du goût, disparition de cette ferveur collective que faisait naître la représentation des drames romantiques... Une semblable critique « à sauts et à gambades », affichant sa désinvolture comme un pied de nez de l'écrivain aux critiques « professionnels », sera cultivée, après Gautier, par d'autres écrivains tels que Dumas<sup>18</sup>.

### **De la reconnaissance à la naissance du Beau : critique et création**

Mais c'est en rétablissant un lien étroit et un véritable continuum entre critique et création que Gautier manifeste avec le plus de force son éloignement d'une critique stérile et négative au profit d'une critique positive et féconde cherchant la beauté sous toutes ses formes et débouchant sur celle-ci. Au commencement ou presque de la carrière de Gautier, il y a en effet *Mademoiselle de Maupin*, mais aussi l'écriture journalistique ; moins de dix ans avant le terme de cette carrière, paraît *Le Capitaine Fracasse* (1863), chef-d'œuvre de l'écrivain dont je voudrais montrer qu'il découle à certains égards directement de son expérience critique.

On connaît l'argument de cette œuvre célèbre, qui emprunte au *Roman comique* de Scarron, et l'on se rappelle que ses personnages principaux sont des comédiens itinérants du temps de Louis XIII. Le romancier consacre ainsi de longs développements à leur mode de vie mais aussi aux conditions de la représentation et au répertoire dramatique du début du xvii<sup>e</sup> siècle, avec lequel Gautier s'est familiarisé par la série d'études qui composent *Les Grottesques*, écrites entre 1834 et 1844. Déjà dans ces études critiques, jalon

---

18. Voir sur ce point Anselmini [2012, p. 157-170].

essentiel dans la genèse du *Capitaine Fracasse*, Gautier paraphrase de nombreuses œuvres baroques qu'il entreprend d'« exhumé » pour les faire découvrir aux lecteurs, notamment des pièces de théâtre. De même, dans *Le Capitaine Fracasse*, il s'emploie, mais comme romancier et non plus comme essayiste, à ressusciter des pièces jouées par les comédiens<sup>19</sup>.

Or, pour rendre compte de ces représentations fictionnelles, Gautier emploie des procédés très similaires à ceux des feuilletons critiques. Les séquences en question débutent par la description de la salle et du public ; puis sont dépeintes les décorations de la pièce ; enfin, celle-ci est longuement racontée avec des pauses, à chaque entrée en scène d'un acteur, pour décrire son costume et sa physionomie. L'écrivain reproduit ainsi de près le protocole rédactionnel qu'il met en œuvre chaque semaine au rez-de-chaussée du journal, où, déjà, « les données dramatiques sont converties en narration sous la plume du critique » [Bara, 2008, p. 21]. Cependant, Gautier va plus loin pour actualiser sur la scène imaginaire du roman ces dramaturgies du passé qui nourrissent sa rêverie. D'abord, dans les séquences qui nous intéressent, l'action des pièces est « diégétisée » de telle sorte que la frontière s'estompe avec le récit romanesque<sup>20</sup>. Ensuite, les dialogues des personnages sont rapportés sous forme de discours narrativisé, indirect, ou encore indirect libre, mais ils sont aussi abondamment cités au discours direct, modalité qu'on ne trouve guère dans les feuilletons. Enfin, on assiste à ces curieux phénomènes qui ont attiré l'attention de Gérard Genette dans son ouvrage *Métalepse* [2004] parce qu'ils constituent une transgression des codes énonciatifs et des niveaux narratifs. Le narrateur-spectateur du *Capitaine Fracasse* en vient en effet à s'introduire dans la cervelle des personnages de théâtre pour nous restituer leurs pensées, en recourant au psycho-récit.

---

19. Ce sont des pièces réelles, par exemple la tragi-comédie de Georges de Scudéry *Lydamon et Lydias ou la Ressemblance* (1630), dont une représentation est longuement rapportée au chapitre IX ; ce peut être aussi des pièces inspirées de pièces réelles : une comédie de Scarron, *Les Boutades du capitain Matamore* (1647), et *L'Illusion comique* de Corneille (1639) inspirent ainsi *Les Rodomontades du capitaine Matamore*, dont une représentation est narrée en détail au chapitre V.

20. Cette action est d'abord transcrite à l'imparfait, puis le passé simple prend le pas, alors que les résumés des pièces sont très majoritairement au présent dans les feuilletons critiques. Voir par exemple *Le Capitaine Fracasse*, chap. V [2002, p. 744-745].

On lit par exemple, lors de la représentation des *Rodomontades du capitaine Matamore* :

Voyant qu'il n'y avait pas moyen de faire une reculade, Matamore s'enfonça son feutre jusque sur les yeux, ou encore : Malgré cet échec, aucun doute ne vint à l'obstiné Pandolphe sur l'héroïsme du Matamore [2002, p. 751 et 753].

On peut donc lire dans ces séquences romanesques le fantasme réalisé d'un spectateur rêvant de pénétrer l'intériorité des personnages de théâtre, de s'amalgamer à leur univers ou d'en faire ses créatures ; fantasme qui, en définitive, s'accomplit à l'échelle du roman entier, puisque les personnages s'y confondent presque totalement avec leur rôle de théâtre et que l'intrigue est celle d'une tragi-comédie. Comme transposition romanesque d'une tragi-comédie baroque au second degré, *Le Capitaine Fracasse*, qu'on pourrait décrire en termes rhétoriques comme une amplification des feuilletons critiques, est bien le prolongement de ces derniers ; dans ce « roman du spectateur », Gautier donne corps au théâtre rêvé qu'il lui appartenait de créer<sup>21</sup>.

\*

\* \*

Après avoir sonné la charge contre la critique des envieux, des hypocrites, des « eunuques » (sanglé dans un flamboyant gilet pourpre, il avait sonné la charge aux côtés de Hugo contre les vieilles « perruques » classiques lors de la bataille d'*Hernani*), Gautier s'ingénie donc à subvertir par sa fantaisie les codes fastidieux de l'exercice critique et rétablit de celui-ci à l'œuvre un circuit nourricier. En cela, cette « anti-critique » relève pleinement de la critique créatrice que Baudelaire (grand admirateur de Gautier, à qui il a dédié ses *Fleurs du mal*) appelait de ses vœux. Tous deux échafaudent également leur conception de « l'art pour l'art » comme un fragile rempart contre la coalition des intérêts de la société bourgeoise et philistine pour instrumentaliser l'art, l'annexer à son utilitarisme dominant. Leur *credo* s'enracine paradoxalement dans une analyse lucide des évolutions sociales et de leurs apories ; la

---

21. J'ai développé cette hypothèse dans un article dont j'ai repris ici certaines analyses [2017, p. 161-174].

défense de l'« art pur » et de l'indépendance de l'artiste ne vise pas autre chose qu'à maintenir leurs droits dans une société asservie à l'Utile et abêtie par lui. Totalement inutile, donc absolument nécessaire, le Beau est l'unique objet qui *intéresse* Gautier écrivain et critique.

### Références bibliographiques

- ANSELMINI Julie, 2017, « Des expériences aux rêves d'un spectateur : Théophile Gautier, critique et romancier du théâtre », in CAVAILLÉ Fabien, LECHEVALIER Claire (dir.), *Récits de spectateurs. Raconter le spectacle, modéliser l'expérience (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, PUR, « Le Spectaculaire », Rennes.
- (dir.), 2015, *Cahiers Alexandre Dumas*, « Alexandre Dumas critique dramatique (1836-1838) », n° 42.
- (dir.), 2013, *Dumas critique*, PULIM, « Médiatextes », Limoges.
- 2012, « La critique à bâtons rompus d'Alexandre Dumas », *Revue des sciences humaines*, « L'écrivain critique », M.-P. Berranger (dir.), n° 306, p. 157-170.
- ANSELMINI Julie, DIAZ Brigitte (dir.), 2013, *Elseneur. L'Anti-critique des écrivains au XIX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Caen, « Littérature française », n° 28.
- BALZAC Honoré DE, 1983 (1837-1843), *Illusions perdues*, LGF, « Le Livre de Poche », Paris.
- BARA Olivier, 2008, « Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral », in BURY Marianne, LAPLACE-CLAVERIE Hélène (dir.), *Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, PUPS, « Theatrum mundi », Paris.
- BARBEY D'AUREVILLY Jules, 2006 (1885), « Les œuvres et les hommes. IV : Les critiques ou les juges jugés », in GLAUDES Pierre, MAYAUX Catherine (dir.), *Œuvre critique, t. II*, Les Belles Lettres, Paris.
- BAUDELAIRE Charles, 2005a, *Écrits sur la littérature*, édition sous la direction de J.-L. Steinmetz, LGF, « Le Livre de Poche », Paris.
- 2005b (1907), « L'esprit et le style de M. Villemain », in *Œuvres posthumes*, Mercure de France, Paris.
- 1885 (1869), *L'Art romantique*, Calmann-Lévy, Paris.
- BELLATI Giovanna, 2008, *Théophile Gautier journaliste à La Presse. Point de vue sur une esthétique théâtrale*, L'Harmattan Italia, Turin.
- CHATEAUBRIAND François-René DE, 1834, « Mélanges littéraires », in *Œuvres complètes, t. IV*, Furne, Paris.



- GAUTIER Théophile, 2007-2014, *Œuvres complètes. Critique théâtrale*, vol. I-V, texte présenté, annoté et établi par Patrick Berthier, avec la collaboration de Claudine Lacoste-Veysse et de François Brunet, Honoré Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », Paris.
- 2002 (1863), « Le Capitaine Fracasse », in *Romans, contes et nouvelles*, édition sous la direction de Pierre Laubriet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, Paris.
- 1973 (1835), *Mademoiselle de Maupin*, édition par M. Crouzet, Gallimard, « Folio », Paris.
- GENETTE Gérard, 2004, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris.
- HUGO Victor, 1882 (1864), *William Shakespeare*, J. Hetzel, Paris.
- NORDMANN Jean-Thomas, 2001, *La Critique littéraire française au XIX<sup>e</sup> siècle (1800-1914)*, LGF, « Le Livre de Poche. Références », Paris.
- THIBAUDET Albert, 1930, *Physiologie de la critique*, Librairie Nizet, Paris.