

SUITE DE LA PRÉSENTATION DU MOUVEMENT ROMANTIQUE (COURS 1) :

Victor Hugo

Lire la « préface de Cromwell » de Victor Hugo sur la brochure page 5 pour illustrer les points 5 et 6

5/ Une conscience de l'Histoire

Dans la célèbre préface de la pièce de théâtre *Cromwell*, le jeune Hugo expose et défend les principes de la nouvelle esthétique romantique, et en particulier une nouvelle forme théâtrale, le drame romantique. Pour justifier le besoin de cette esthétique nouvelle, l'auteur y retrace l'histoire de la poésie à travers les âges. A chaque époque historique correspond une esthétique différente. On retrouve la rupture avec le classicisme qui cherche à appliquer des règles éternelles de l'art antique, et qui pense donc que l'art de certaines époques est plus beau que d'autres (l'Antiquité et le XVII^e siècle français constitueraient des sommets). Pour Hugo, la Muse antique ne peut être la même que la Muse moderne: « Voilà donc une nouvelle religion, une société nouvelle ; sur cette double base, il faut que nous voyions grandir une nouvelle poésie. » (Remarquons que l'une des différences essentielles entre les Muses antique et moderne, pour Hugo, est le christianisme, qui amène nécessairement une esthétique différente : on retrouve bien ici l'héritage de Chateaubriand). Chaque époque a donc besoin d'une esthétique différente, adaptée à l'esprit du temps. C'est la logique géographique du « génie national » (chaque peuple a son génie spécifique) appliquée à l'Histoire (chaque époque à son génie).

→ Enfants d'une période historique marquée par les changements, les romantiques ne valorisent plus les principes éternels mais cherchent à être modernes, c'est-à-dire, adaptés à leur époque. Cette forte conscience d'être pris dans un temps historique peut se traduire en euphorie révolutionnaire ou progressiste, comme en grande mélancolie face à la perte irrémédiable du passé, mais elle est un trait commun à tout ce mouvement romantique.

6/ Saisir le réel dans sa totalité : le sublime et le grotesque

Pour Hugo, l'art doit être vrai et embrasser la totalité du réel (on voit ici comment les romantiques posent déjà les bases du réalisme). Or, le réel est multiple et complexe ; l'exigence de cohérence et d'unité en art dans le classicisme ne parvient donc pas à saisir cette ambivalence du réel, qu'Hugo exprime à travers la célèbre formule « le sublime et le grotesque » :

« La poésie de notre temps est donc le drame ; le caractère du drame est le réel ; le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, et c'est ici surtout que les exceptions confirmeraient la règle, tout ce qui est dans la nature est dans l'art ».

Cette injonction mène naturellement au drame romantique et au rejet des règles classiques qui séparent les genres (tragédie/comédie) au mépris de l'unité de la vie, et

qui refusent la complexité de l'Histoire et du réel : il conteste ainsi les règles d'unité de temps et de lieu dans les deux derniers paragraphes de l'extrait. Seule l'unité d'action trouve grâce à ses yeux, mais encore, les intrigues des drames romantiques de Hugo sont bien plus compliquées et foisonnantes que n'importe quelle pièce classique !

Rappel : les règles du théâtre classique (posées à partir de *La Poétique* d'Aristote) :

- séparation stricte de la comédie (genre bas) et de la tragédie (genre noble). Une pièce doit être soit l'une, soit l'autre, mais pas les deux à la fois. Remarquons que cette règle importante du classicisme français n'existe pas forcément ailleurs au XVII^e siècle: Shakespeare mêle, dans ses tragédies, des moments tragiques et des passages très comiques. C'est pourquoi il est une référence fondamentale pour Hugo et les romantiques en général.

- règle de bienséance : il ne faut pas représenter de choses choquantes ou vulgaires. Interdiction ainsi de représenter une mort sur scène ou de la nourriture.

- règle de vraisemblance : la pièce doit être semblable à ce qui paraîtra vrai au spectateur. On n'est pas encore dans le réalisme, loin de là : il ne s'agit pas d'être pareil au vrai ou de se donner comme mission de représenter exactement la réalité. Il s'agit plutôt de construire des pièces suffisamment simples et cohérentes pour être plausibles, crédibles pour le spectateur. Cette quête de vraisemblance va se traduire dans la fameuse **règle des trois unités** :

- unité de temps : l'intrigue de toute la pièce se déroule en 24h. Cette contrainte vue comme artificielle par Hugo permettait de resserrer le temps de la fiction théâtrale pour le rapprocher au maximum du temps du spectateur (qui passe une heure ou deux au théâtre). En rapprochant ainsi le temps de l'intrigue du temps du spectateur, l'histoire devient plus crédible, plus proche, pour ce dernier.

- unité de lieu : la pièce se déroule en un seul lieu (traditionnellement le vestibule d'un palais dans la tragédie). Même logique que l'unité de temps, il s'agit de rapprocher la fiction le plus possible de l'expérience du spectateur (qui lui est toujours dans le même lieu, la salle de théâtre !) pour qu'il y adhère mieux.

- unité d'action : l'intrigue des pièces doit être simple et compréhensible par le spectateur.

→ En un sens, les classiques et les romantiques visaient la même chose dans l'art, se rapprocher du vrai, mais proposent pour cela des réponses opposées. Pour rapprocher la pièce de l'expérience du spectateur et la rendre crédible, les classiques réduisent et simplifient ; au contraire, les romantiques, pour rapprocher le théâtre d'un réel perçu comme complexe et foisonnant, vont prôner l'expansion du temps, des lieux, le mélange des genres.

Ce désir d'embrasser le réel et la vie va bouleverser le style d'écriture dans les œuvres romantiques, comme le proclame Hugo dans « Réponse à un acte d'accusation », poème écrit pour répondre à ceux qui lui reprochaient ses audaces stylistiques, jugées inélégantes, familières, provocantes.

Lire « Réponse à un acte d'accusation » sur la brochure page 6.

Dans cet extrait, Hugo revendique plus de liberté dans l'emploi du vocabulaire. En effet, le goût classique cherche à épurer la langue, à employer un vocabulaire précis, simple mais soutenu, avec souvent un vocabulaire de convention. Ainsi les auteurs n'employaient jamais le mot « vache », mais disaient « génisse », jugé plus élégant. Dans son désir d'embrasser la totalité et la diversité du réel, Hugo conteste cette hiérarchie des mots et les juge tous dignes d'entrer en littérature. Il assume ce choix avec un ton provocateur et même une forme d'humour, dans le vers : « Je nommai le cochon par son nom ; pourquoi pas ? ».

On voit aussi qu'il rapproche cette révolution stylistique de la révolution politique, la hiérarchie des mots étant rapprochée de la hiérarchie des hommes et des classes dans l'Ancien Régime : « la langue était l'Etat avant quatre-vingt-neuf » (c'est-à-dire avant la Révolution de 1789). Pour cela Hugo déploie nombre de personnifications des mots :

- « l'idiome, / Peuple et noblesse, était l'image du royaume ; / La poésie était la monarchie ; un mot / Etait un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud »
- « Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes »
- « Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier ! »
- « Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs. »

Ce rapprochement entre esthétique et politique est tout à fait romantique pour deux raisons. Premièrement il révèle cette conscience historique, cette nécessité d'un art moderne, en accord avec son époque marquée par la Révolution française. Secondement, en unissant ainsi étroitement l'art, la politique et la vie des hommes, ce poème manifeste le désir d'unité et l'ambition totalisante des romantiques.

Enfin ce rapprochement des mots et des hommes permet à Hugo de se poser en héros libérateur et révolutionnaire :

- « Et sur les bataillons d'alexandrins carrés, / Je fis souffler un vent révolutionnaire. / Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire. »
- « je montai sur la borne Aristote, / Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs. »

(La « borne Aristote » est une référence au classicisme, qui fondait beaucoup de ses règles sur les théories d'Aristote. Dans « les mots égaux, libres, majeurs » on retrouve bien sûr les principes de la Révolution Française et les mots de *La Déclaration universelle des droits de l'homme*.)

Cette image héroïque, combattante et glorieuse du poète est caractéristique du romantisme, comme on va le voir dans la partie suivante.

7/ Le poète prophète

Lire « Fonction du Poète » de Victor Hugo sur la brochure page 6

Ce poème pose la vision très positive et presque mystique qu'ont les romantiques de l'artiste : le poète est un « prophète », c'est-à-dire qu'il voit ce que les autres ne voient pas et a donc pour mission de guider le peuple. C'est pourquoi Hugo condamne les poètes qui s'isolent de la société : « Malheur à qui dit à ses frères : / Je retourne dans le désert ! », « Honte au penseur qui se mutile / Et s'en va, chanteur inutile, / Par la porte de la cité ! ». Le poète doit être utile. Il a ce devoir car il possède le génie, l'inspiration, que n'ont pas les autres, et doit donc les aider à voir « les utopies », « l'avenir » que eux ne voient pas.

Cela ne signifie pas que l'artiste est toujours reconnu par la société à laquelle il est utile. Au contraire, son génie peut lui attirer le mépris, les moqueries, peut le placer dans une position rebelle et marginale, mais pour Hugo cela ne doit pas l'empêcher de poursuivre sa mission : « On le raille. Qu'importe ! il pense. / Plus d'une âme inscrit en silence / Ce que la foule n'entend pas. / Il plaint ses contempteurs frivoles ». On a déjà dans ce poème l'image du poète maudit, que l'on retrouvera chez Verlaine ou dans « L'Albatros » de Baudelaire.

Cette vision du poète comme « prophète » ou « rêveur sacré » reprend une conception ancienne de la poésie. Les poètes seraient inspirés par les dieux, par les Muses, qui leur souffleraient les poèmes. Cette vision romantique héritée du passé s'oppose à la conception classique de la poésie exposée notamment par Boileau dans son *Art poétique* : dans le classicisme la poésie ne résulte pas de l'inspiration mais du travail, du soin mis à appliquer les règles et les techniques. Le poète est comparé non pas à un prophète mais à un artisan.

PARTIE 2 : CONTESTATIONS DU ROMANTISME

La deuxième moitié du XIX^e siècle va voir surgir une série de contestations, de critiques, voire de moqueries de ce premier romantisme combatif et triomphant incarné par Lamartine, Hugo ou Musset. Ces contestations sont un enjeu esthétique mais aussi générationnel : il s'agit pour de jeunes artistes nés autour de 1820 de se démarquer de leurs aînés actifs et imposants, notamment du « père » Hugo qui reste bien vivant et d'une popularité extraordinaire tout au long du siècle (il ne meurt qu'en 1885).

I- Les Parnassiens

Ceux qu'on appelle les Parnassiens regroupent des poètes de la génération née autour de 1820, comme Théophile Gautier, Leconte de Lisle, ou Charles Baudelaire, et qui se réunissent autour de la revue *Le Parnasse contemporain*. Cette génération suit celle de Hugo et Lamartine et cherche donc à se démarquer de ses modèles. C'est de plus une génération très marquée par le désenchantement politique après l'échec de la révolution de 1848 : cette grande révolution qui a renversé la monarchie de Juillet (1830-1848) prend rapidement un goût amer lorsque la toute jeune deuxième République écrase les mouvements ouvriers en juin, puis quand elle élit au suffrage universel Louis-Napoléon Bonaparte, neveu du célèbre Bonaparte, et qui comme son oncle met fin au rêve républicain en transformant la République en Empire. (cf. tableau chronologique).

Ces deux raisons, le désir de rupture générationnelle d'une part et le désenchantement politique d'autre part mènent à une position critique vis-à-vis du modèle hugolien du poète prophète sous plusieurs aspects : le refus de l'engagement, la critique du génie inspiré, et le rejet du sentimentalisme.

1/ La critique du poète engagé et la revendication de l'art pour l'art

Avec Théophile Gautier, les parnassiens refusent d'asservir l'art à une quelconque utilité, car l'utilité est associée à la laideur. Ils rejettent donc l'injonction de Hugo à être utile à la cité et revendiquent l'inutilité comme condition même de la poésie et du beau.

Lire l'extrait de la préface à Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier page 7 de la brochure :

« 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. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. »

Gautier n'hésite pas à utiliser l'image provocante des latrines (l'équivalent des toilettes !) pour marquer son rejet de l'art utile et engagé. L'art ne doit servir qu'au beau, il n'a pas à être utile à la société.

2/ Critique du génie inspiré : l'artiste comme artisan

Théophile Gautier et les Parnassiens vont aussi s'opposer à l'image du poète comme génie inspiré et renouer avec la vision classique du poète comme artisan (que présente Boileau dans son *Art poétique*). Ainsi, loin du génie inspiré par Dieu, du grand souffle hugolien, Gautier voit l'artiste comme un artisan laborieux et minutieux, ce que révèle d'ailleurs le titre de son recueil, *Émaux et camées*. Les poèmes sont comme des émaux et des camées, des pièces artisanales, sculptées et travaillées avec délicatesse et minutie.

Lire « L'Art » de Théophile Gautier page 7 de la brochure.

Ce poème développe l'image de la sculpture, qui incarne l'idéal de l'art pour le mouvement parnassien : un art immobile et froid qui s'oppose au mouvement et à l'émotion romantiques et qui renoue avec beaucoup de valeurs classiques :

- le respect des règles : si l'auteur rejette les « contraintes fausses » il demande quand même un cadre, un « cothurne étroit ». Le cothurne est une chaussure particulière portée par les comédiens dans les tragédies de l'Antiquité qui permettait de les rehausser. La chaussure serrée symbolise ici le cadre et la contrainte nécessaires pour créer, et s'oppose à la liberté du « soulier trop grand ».

- L'image du poète artisan : les verbes employés comme « repousse », « lutte avec le carrare », « Sculpte, lime, cisèle » insistent sur l'effort de l'artiste et signalent que l'œuvre d'art n'est pas le produit d'une inspiration ou d'un génie irrationnel, mais bien le résultat du travail et de la patience.

- La reprise du modèle classique et antique avec des références à l'Antiquité grecque : « Emprunte à Syracuse », « Apollon ».

- La recherche de l'éternité plutôt que de la modernité : « Tout passe. - L'art robuste / Seul a l'éternité. / Le buste / Survit à la cité. » L'image de la sculpture est particulièrement pertinente pour incarner cette vocation durable et éternelle de l'art.

3/ Critique du sentimentalisme au profit de l'impassibilité

À l'importance de la sincérité et du sentiment prônée par Lamartine et les premiers poètes romantiques, les Parnassiens vont préférer un art froid et impassible. On perçoit déjà cette froideur dans « L'Art » de Théophile Gautier et ses images de sculpture, de pierre et de marbre.

Lire « Les Montreurs » de Leconte de Lisle page 8 de la brochure.

Ce poème est une critique de l'égocentrisme, du déballement sentimental, du besoin de s'exposer des premiers auteurs romantiques comme Lamartine dans *Les Méditations poétiques* ou Hugo dans *Les Contemplations* (que Hugo appelle « mémoires d'une âme »). Ce sont ces derniers les « montreurs » car ils montrent tout, sans pudeur.

Les deux quatrains de ce sonnet font la critique de ces « montreurs » en présentant ce déballement intime comme une violence : « Promène qui voudra son cœur ensanglanté / Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière ». Le poète qui pratique cela devient un « morne animal [...] la chaîne au cou », un être exploité et violenté par une « plèbe carnassière ».

On comprend que Leconte de Lisle voit le dévoilement de l'intimité comme une violence car il a aussi une vision très différente du peuple, si valorisé chez Hugo, et ici désigné par les termes péjoratifs « plèbe carnassière ». (On peut donc relier ce repli dans l'intime au désenchantement politique face à un peuple qui a échoué à vraiment mettre en place une République après 1848).

De plus dans le deuxième quatrain ce besoin de se montrer est vu par Leconte de Lisle comme une manière grotesque d'attirer l'attention, de « mendier » le rire ou la pitié des lecteurs et du peuple, presque comme une prostitution du moi. Ce quatrain s'achève sur un appel à la « pudeur divine » qui permettrait elle, de préserver la « volupté », le plaisir de la lecture. L'idée est connue : si l'on veut susciter le désir et augmenter le plaisir, il ne faut pas tout montrer !

Les deux tercets expriment les revendications de l'auteur notamment par l'anaphore de « Je » : il refuse de vendre ses sentiments, son « ivresse » et son « mal » et revendique l'impassibilité et « l'orgueil muet », même si cela le condamne au mépris et à l'oubli (« l'éternité noire »)

→ Il y a une forme de paradoxe car tout en refusant le modèle romantique, Leconte de Lisle reprend quand même une posture de rébellion, voire une image du poète maudit avec l'allusion à la « tombe sans gloire ». On peut d'ailleurs dire que ce besoin de contestation de la génération parnassienne reste, en un sens, très héritière du romantisme, qui valorise l'opposition et la nouveauté.

Lire la « Lettre du Voyant » d'Arthur Rimbaud page 9 de la brochure

Dans sa célèbre lettre Paul Demeny, Rimbaud emploie comme Leconte de Lisle un ton provocant et critique envers la génération qui le précède : Lamartine est un ringard « étranglé par la forme vieille », Hugo un « cabochard », mais c'est surtout

Musset qui attire ses foudres, car il incarne au plus haut point le sentimentalisme fade du romantisme pour Rimbaud.

À cette fadeur mièvre du romantisme Rimbaud oppose sa célèbre définition du poète comme voyant :

« Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! »

Il est pourtant incontestable que cette vision du poète est très héritière de la première génération romantique. On retrouve dans cette définition de Rimbaud :

- le désir d'embrasser la totalité dans sa diversité : « Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie » ;
- la valorisation de l'émotion et de l'irrationnel : « immense et raisonné dérèglement de tous les sens » ;
- la figure du poète maudit, rebelle et marginal à cause de son génie supérieur : « le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant »
- l'image du voyant, que l'on peut rapprocher de celle du prophète posée par Victor Hugo : le poète est celui qui voit ce que les autres ne voient pas, qui a accès à des visions supérieures.

→ A la différence près que ce pouvoir de voyant qu'a le poète ne l'engage nullement auprès de la société selon Rimbaud. Comme Théophile Gautier, il ne soumet pas l'art à une mission d'utilité sociale ou politique.

4/ Le cas Baudelaire

Baudelaire est un artiste à part. Influencé par les parnassiens comme le montre « La Beauté » (cf. **brochure page 8**), *Les Fleurs du Mal* restent quand même un recueil romantique :

Lire “La Cloche Fêlée” page 8 de la brochure.

Ce poème ne reprend pas du tout l'impassibilité parnassienne de « La Beauté » mais exprime un lyrisme personnel et mélancolique du romantisme. Ce lyrisme est quand même renouvelé, poussé à bout en quelque sorte, car le « râle épais d'un blessé qu'on oublie » remplace le « son triste et mélodieux » de la fin de « L'Isolément » de Lamartine. Baudelaire propose dans *Les Fleurs du Mal* un lyrisme plus moderne, plus brut, et plus provocant, mais héritier quand même du romantisme.

Enfin, même si Baudelaire critique beaucoup Victor Hugo, la recherche de la modernité revendiquée dans *Les Fleurs du Mal* et les *Petits poèmes en prose* répond tout à fait à l'injonction hugolienne de trouver un art nouveau pour une époque nouvelle.