

Françoise CHENET

Victor Hugo : vocabulaire [de l'] esthétique

A la mémoire de mon mari, François-Xavier Chenet, dont les analyses de l'Esthétique transcendantale de Kant ont illuminé bien des points obscurs de ce qu'on appelle esthétique.

Vouloir étudier le «vocabulaire esthétique» de Hugo est une gageure si l'on constate que non seulement le mot «esthétique» est rare chez Hugo¹ mais qu'il y a de sa part un refus de l'esthétique au sens de «science du beau dans la nature et dans l'art», «ensemble de règles qui, définissant le beau, permettraient de le produire». En revanche, dans le second sens, et plutôt adjectif que substantif, de «qui participe de l'art ; relatif au sentiment du beau ; appréhension de la beauté, les jugements de valeur sur le beau et la recherche de ce qui est beau»², on peut parler effectivement d'un vocabulaire esthétique de Hugo. Mais du fait de cette défiance à l'égard des systèmes et des théories³, ce vocabulaire définit plutôt une *contre-esthétique*, délibérément paradoxale et donc à contre-courant des idées reçues à l'époque⁴.

I - Une esthétique bi-frons

Quelle époque ? le texte choisi : *Le Goût*⁵, référé à *William Shakespeare*, à *Du Génie, Utilité du Beau*, à *Promontorium somnii* et à *Post-scriptum de ma vie*, situe le problème dans les années de l'exil. Mais si la «sorte de préface à *William Shakespeare*» voit une urgence à traiter de ces «questions qui touchent à l'art» à «une époque comme la nôtre»⁶, les polémiques peuvent être anciennes :

Si d'aussi chétifs détails valaient la peine d'être notés, ce serait peut-être ici le lieu de rappeler, chemin faisant, les aberrations et les puérités malsaines d'une école de critique contemporaine, morte aujourd'hui, et dont il ne reste plus un seul représentant, le propre du faux étant de ne se point recruter.⁷

La prétérition et la digression n'annoncent rien de moins, «chemin faisant», que le grand débat sur «la forme, *forma*, la beauté», vieille querelle qui remonte à 1833 et à l'article de *l'Europe littéraire*, repris dans *But de cette publication*, en tête de *Littérature et philosophie mêlées*⁸. La vindicte de Hugo ne s'éteindra pas pour autant avec ce texte et se retrouvera aussi vive dans *Mes fils*⁹. «*Zoïle aussi éternel qu'Homère*», dans *William Shakespeare*, laisse à entendre que la querelle est éternelle. C'est dire que l'enjeu est moins de produire une définition du Beau que de fustiger les erreurs des critiques, d'autant plus relatives et donc situées historiquement qu'ils prétendent légiférer au nom d'un Beau éternel sans connaître «la valeur des mots»¹⁰. Et c'est bien cette «valeur des mots» que dans ce texte, entre autres¹¹, il s'agit de rappeler et de préciser. De là une démarche qu'on peut ainsi qualifier :

— critique du vocabulaire de ses contemporains par une série d'interrogations souvent rhétoriques pour redéfinir les mots usés ou vides, la vérité est « à l'épreuve du vocabulaire »¹² ;

— constitution d'un idiolecte hugolien par un travail d'appropriation qui est d'abord réappropriation du sens par un retour à l'étymologie suivant la méthode qui lui permet, par exemple, d'affirmer l'identité de la forme et du fond (« *forma*, la beauté »¹³), et seule loi esthétique qu'il édictera :

Le beau est l'épanouissement du vrai (la *splendeur* a dit Platon). Fouillez les étymologies, arrivez à la racine des vocables, *image* et *idée* sont le même mot. Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant extérieure à l'autre, la forme étant le fond, rendu visible. [*Le Goût*, p. 575]

Consécutivement une langue délibérément métaphorique. Non seulement l'*image* doit faire vivre l'*idée* dont elle est la face visible, mais plus encore, elle est le mode d'expression privilégié du « poète [qui] philosophe parce qu'il imagine »¹⁴, l'imagination étant sa faculté maîtresse. C'est l'image qui dans sa vérité nouménale légitime le jugement, à la fois personnel et universel ;

— mise en place de nouvelles catégories dont la formule connue : « un livre où il y a du fantôme est irrésistible »¹⁵ donne le modèle. Qu'est-ce qui rend un livre « irrésistible » ? Ce critère est donné dans le texte précédent, *Du Génie*, comme étant celui des « grands livres » et amène tout naturellement l'interrogation sur le beau¹⁶ qui sera l'axe de la réflexion poursuivie dans ces textes.

Ajoutons que l'esthétique appartient à la philosophie spéculative et met en jeu des catégories universelles, des abstractions que le poète, « ce philosophe du concret et ce peintre de l'abstrait » doit rendre sensibles¹⁷.

De là le problème posé par le vocabulaire de Hugo ici plus qu'ailleurs : son inscription « charnelle » comme dirait Péguy. Comment parler à des hommes de chair et de sang, vivant les misères de leur temps¹⁸, de l'Idéal, de l'Absolu, du Beau, sinon en incarnant le Verbe et en produisant une esthétique qui soit à la fois *acte* et *parole*, aussi indissociables que *la forme et le fond, la chair et le sang* ?

La forme et le fond sont aussi indivisibles que la chair et le sang. Le sang, c'est de la chair coulante ; la forme, c'est le fond fluide entrant dans les mots et les empourrant. [*Le goût*, p. 575].¹⁹

La métaphore organique, en établissant par sa seule spécularité, voire sa circularité²⁰, l'unité du monde, convie à refuser toutes les dichotomies. Et plus spécialement celle qui s'est opérée dans l'esthétique elle-même entre la « Science du Beau » et la « Science des Sensations », pour reprendre la distinction de Valéry²¹ qui proposera de subdiviser l'Esthétique entre l'« *Esthésique* » et la « *Poiétique* »²².

Cette distinction vaut qu'on s'y arrête parce qu'elle est mal connue et que, sans ce double sens d'*esthétique*, on ne comprendrait pas pourquoi son interrogation sur la nature

du beau conduit Hugo à remettre en question le *goût* et à préciser ses propres idées sur l'art. En effet, si l'on se plie à l'injonction de *fouiller les étymologies*, on arrive à *la racine du vocable*, soit *aisthèsis*²³. Or c'est très exactement la racine du néologisme créé par Alexander Gottlieb Baumgarten²⁴ dans son *Aesthetica* (1750-1758) dont dérive l'esthétique d'abord définie comme *scientia cognitionis sensitivae* qu'on traduit imparfaitement par « science de la perception » alors qu'il faudrait plus exactement dire « science de la connaissance sensible ». Pour cette raison²⁵ le mot est suspect aux théoriciens de l'Athenaeum²⁶ qui en élimineront l'*aisthèsis* pour ne garder que la *poïesie*, soit l'*absolu littéraire*²⁷. Chez Kant, la *scientia cognitionis sensitivae* de Baumgarten se retrouve dans l'*Esthétique transcendantale* qui est au fondement de la *Critique de la raison pure* : elle est « esthétique » parce qu'elle établit l'existence d'une sensibilité *a priori*, condition de la connaissance qui porte sur les objets, réduits à n'être que de simples représentations de la sensibilité ou phénomènes²⁸. *La Critique de la faculté de juger* est au contraire une théorie du sujet : le jugement esthétique ne prend en compte que « la façon dont le sujet sent qu'il est affecté par la représentation » et s'oppose au jugement de connaissance autant qu'à la sensation pure qu'il implique cependant. Le rapport au sensible²⁹ se retrouve dans la théorie du génie dont « l'âme » [*Geist*] lui donne la capacité de produire des « Idées esthétiques », c'est-à-dire de donner une forme sensible à ce qui n'est originairement pas de nature sensible. Corrélativement, le goût est défini comme « la faculté de juger de la représentation sensible des Idées morales »³⁰. C'est dire que même si de *l'Esthétique transcendantale* à la *Critique de la faculté de juger esthétique*, le terme « esthétique » subit un déplacement sémantique, la sensation accompagne tous les modes de penser quelle qu'en soit la nature. Et plus spécifiquement l'imagination créatrice.

Au demeurant, il n'y a pas lieu de s'étonner de cette récurrence du sensualisme dans l'*esthétique* puisque, le premier, Baumgarten tente cette synthèse entre raison et sensibilité³¹ que Kant accomplira comme on sait. Notons seulement que l'élève de Maugras³², disciple de Condillac, ne pouvait pas être insensible (si l'on peut dire) à ce rapport à la fois étymologique et génétique entre l'*esthétique* et la sensibilité (qu'on retrouvera d'ailleurs chez Baudelaire dans sa théorie synesthésique des correspondances). Même si le mot n'évoque pour lui qu'un art poétique³³ ou une scolastique dont il faut se débarrasser, son sens étymologique fait partie de son épaisseur sémantique. Si l'on considère que « sentir est une loi de la vie »³⁴, laquelle est le but de la création comme de la poésie, la chose, quant à elle, peut, certes, être dérivée de ce sensualisme originel condamné par Cousin³⁵ et occulté par l'institution³⁶. Mais il serait plus pertinent de renvoyer le sensualisme lui-même à ses origines épicuriennes et, dans ces textes de *William Shakespeare*, de renvoyer le lecteur à Lucrèce et à Rabelais, pour remarquer que dans tous les cas, les génies et les œuvres comme les philosophies et les théories sont travaillés par la même dualité³⁷. Seule importe la conscience qui n'est donnée qu'aux plus grands d'une totalité contradictoire :

Totus in antithesi. Shakespeare est tout dans l'antithèse. [...] Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands, cet éloge d'être semblable à la création. [...] La nature, c'est l'éternel bi-frons. [...] Avant d'ôter de l'art cette antithèse, commencez par l'ôter de la nature. [*W.S.*, p. 346]

De l'équivalence entre la nature et l'art³⁸, comme de cette assimilation du génie à la création, il ne peut résulter qu'une esthétique elle-même *bi-frons*, à la fois « science du beau » et « science des sensations », encore que l'expression « science du beau » ne soit pas juste concernant Hugo : il faudrait parler de *connaissance* et, mieux, de *savoir*. Et dans *savoir*, rappeler les doublets *saveur* et *sagesse* qui nous ramènent au *Goût* dont on peut pressentir qu'il sera lui aussi écartelé entre ses deux valences : « sens par lequel les saveurs sont distinguées » puis, par métonymie, « saveur » et « aptitude à discerner les beautés et les défauts », d'où le « bon goût » (1643), cible de Hugo dans ce texte et dans toutes ses proses esthétiques³⁹.

II - Critique du jugement esthétique

Puisque le goût est lui-même *bi-frons*⁴⁰, Hugo utilise cette bipolarité pour disqualifier les théories qui réduiraient le goût à l'une de ses valeurs à l'exclusion de l'autre. Et en les jouant les unes contre les autres, il démontre leur impuissance à définir le beau — la question latente — et à fonder le jugement esthétique. De là cette entrée en matière doublement paradoxale : tenter une définition du goût qu'il prétend impossible et où jusqu'à présent les autres ont échoué :

Définir le goût est impossible. Qui essaie échoue.» [p. 564]

Suit une série de négations qui l'opposent à la morale, à la politesse, à la raison, au progrès, à la vérité, à la réalité, à la pudeur avec à chaque fois un contre-exemple.

Le deuxième mouvement énumère des antinomies (« le goût se concilie avec la férocité [...], avec la bestialité [...], avec la sodomie [...], avec toutes les infamies possibles ») que résument les contradictions constatées chez Horace et La Fontaine, deux « esprits exquis et obscènes, combinant dans leur poésie ces deux pôles, la délicatesse et le cynisme ». Ces affinités amORALES dans des œuvres universellement admirées, cette « chose étrange » que construit le jugement esthétique impliquent-elles que le mal puisse faire partie du beau ? Le débat se précise sur les rapports du beau et du mal :

Est-il possible d'être à la fois le beau et le mal ?
L'art a-t-il ce don terrible ?
Hâtons-nous de dire non.

La dénégation lui permet de poser avec force son credo :

Pas un atome dans l'art n'est à l'état de chaos. Tout obéit à la loi une. Le goût, c'est l'ordre.
[p. 565]

Hugo rebondit sur une nouvelle série de contradictions (« comment concilier avec la formule le goût, c'est l'ordre, cette acceptation par le goût de toutes les formes de désordre ») qu'il invite à dépasser par un mouvement ascendant : on monte (littéralement) à

« une vérité superbe, entrevue seulement sur les sommets de l'art » et propose une distinction assez casuiste entre *être* et *faire* :

Être le beau et faire le mal, c'est impossible. Le mal dès qu'il est entré dans le beau fait le bien. L'art est un dissolvant transfigurateur extrayant de toute chose l'idéal. Le fumier l'aide à créer sa rose. [...]

Mais dans ce beau, que vous appelez maintenant le bon, il est entré du mal. Il y a dans tel de ces chefs-d'œuvre qui tous civilisent, dites-vous, cette impudence, ce cynisme, cette turpitude que vous-même avez signalés. [p. 565]

Rhétorique captieuse qui égratigne au passage l'identité cousinienne du bien du beau, non pour la récuser mais pour la complexifier et lui donner une dynamique, celle des images. On aura noté que les catégories esthétiques impliquées sont celles de la doxa. Explicitement : le texte se construit dans une structure dialogique à la manière de certains discours de Pascal auquel le type de dialectique ici utilisée fait penser. Il y a, d'un côté, la fiction d'un interlocuteur muet auquel on impute des jugements sur le goût, le beau, etc., lesquels impliquent des définitions que, de l'autre côté, le locuteur discute et récuse : « ce beau, que vous appelez maintenant le bon », « dites-vous ».

La suite continue sur ce même double mouvement de réfutation et d'affirmation, considérée comme qualité première du jugement esthétique dans la mesure où celui-ci résulte de l'admiration :

Le grand critique est un grand philosophe ; les enthousiasmes de l'art étudié ne sont donnés qu'aux intelligences supérieures ; savoir admirer est une haute puissance ; [p. 570].

Le goût est alors non pas défini puisque c'est « impossible » mais « caractérisé » :

Le goût existe. Il y a de la faim dans le goût. Goûter, c'est manger. Le goût veut qu'on pense de même que la conscience veut qu'on agisse. [...]

L'idéal, c'est le goût de Dieu. [...] Le goût est une gravitation. [p. 567]

Le texte semble dévier sur le « génie » mais c'est pour distinguer une autre variété de goût, supérieur :

Ce goût-là, le vrai, l'unique, est peu connu de ceux qui font profession de l'enseigner. Ce goût-là c'est le grand arcane. [...] Ce goût supérieur, que nous venons, non de définir, mais de caractériser, c'est la règle du génie, inaccessible à tout ce qui n'est pas lui, hauteur qui embrasse tout et reste vierge, Yungfrau. [p. 571]

Le génie, c'est la conquête ; le goût, c'est le choix. [p. 577]

La conclusion :

Le génie et le goût ont une unité qui est l'absolu, et une rencontre qui est la beauté. [p. 578].

Ces définitions en rafales démolissent en fait tout système critique (c'est-à-dire la critique érigée en système, la critique dogmatique). Même si Hugo semble viser certaines écoles (pour faire vite, les *classiques*), c'est l'École qui est condamnée :

Du reste, disons-le en passant, être employés à la formation d'un goût scholastique purement local, se prétendant catholique, c'est-à-dire universel avec autant de raison que le dogme

romain, être choisis, épluchés, expurgés et dépouillés pour la composition d'une règle d'école, d'un procédé classique promulgué une fois pour toutes, d'un code mathématique de la poésie [...] c'est là certes, une injure que ne méritaient pas d'illustres esprits tels qu'Anacréon, Virgile, Horace, [p. 577].

L'admirable, c'est que, de professeur de rhétorique en professeur de rhétorique, on est venu à qualifier le goût selon Bernis *bon goût*, et le goût selon Pindare *mauvais goût*. [p. 571]

De même certains auteurs :

Certains critiques — sont-ce des critiques ? — prennent des sens qui leur manquent pour des perfections que n'a pas autrui. Quand Beyle, dit Stendhal, le même qui préférait les mémoires du maréchal Gouvion-Saint-Cyr à Homère et qui tous les matins lisait une page du Code pour s'enseigner les secrets du style, quand Beyle raille Chateaubriand pour telle expression, d'un vague si précis : « la cime indéterminée des forêts », l'honnête Beyle n'a pas conscience que le sentiment de la nature lui fait défaut, et ressemble à un sourd qui, voyant chanter la Malibran, s'écrierait : Qu'est-ce cette grimace ? [p. 571]

Pauvre Stendhal ! sorte de handicapé sensoriel, coupable dans tous les cas de préférer un ordre, une règle, des conventions factices et externes au libre jeu de l'imagination⁴¹ : l'attaque contre Stendhal suit le constat que l'imagination est refusée aux « hommes réunis et enfermés » et donc aux « auditoires, sénats ou théâtres ». Préférer un maréchal ou le Code à Homère et à Chateaubriand, ce n'est pas seulement une faute de goût (que tout le monde pourrait concéder), c'est indiquer un choix éthique et politique : Stendhal est pour les codes parce qu'il n'est pas capable de se laisser guider par son propre jugement. Il n'est pas souverain. Il cherche les *secrets du style* et non ceux de la création. Voilà pourquoi le « sentiment de la nature lui fait défaut ». Dans ce contexte, la *grimace* finale est terrible : Beyle est du côté des Lords qui ne verront dans Gwynplaine que la *grimace* et resteront *sourds* à son discours.

Derrière la critique des écoles et des jugements faussement individuels puisqu'ils ne font que refléter une collectivité bornée, au propre et au figuré, il y a essentiellement le refus des règles. A plusieurs reprises Hugo les compare aux lois et les oppose au droit suivant la même dialectique qu'on retrouvera dans *le Droit et la Loi*⁴² :

De ce rejet des lois et des règles, que résulte-t-il ? des Iliades.

[...] de cet évanouissement des codes écrits, que se dégage-t-il ? l'anarchie. Non, le droit absolu.

[...] On le voit, unité de but, unité de moyens ; le penseur, dans la région politique ne supprime les lois que pour dégager le droit, et dans la région de l'art, n'abolit les règles que pour dégager le goût. [p. 566]

C'est en fait le jugement personnel, bon quand il suit la nature, qui doit être le critère aussi bien pour les poètes que pour les lecteurs. D'une certaine façon, *tous les goûts sont dans la nature*, littéralement, et non dans la culture qui les fausse, sans que cette reconnaissance de la variété du goût implique sa relativité. Tout au contraire : *la variété est une*⁴³. Le goût, expression de ce jugement libéré des arts poétiques⁴⁴, s'identifie alors à la conscience :

Le goût est à la poésie ce que la conscience est à la vérité.

[...]

Le goût, on le voit, est comme la conscience, à la fois personnel et général. Il révèle à chaque individualité, sans la troubler, le mode d'harmonie qui lui est propre avec les grandes lois mystérieuses superposées à tout. [pp. 566-567].

Le goût ainsi rétabli comme instance judiciaire suprême ne peut exercer cette fonction que s'il exprime la totalité — de l'individu comme de la nature. Voilà pourquoi il est à la fois de l'ordre de la chair et de l'ordre de l'esprit :

Qu'il nous soit donc permis de le dire, il y a un goût supérieur et absolu qui ne se rédige pas en formules, et qui est tout à la fois la loi latente et la loi patente de l'art. [...] Ce goût-là, c'est le grand arcane. [...] C'est lui qui, au milieu du *Printemps* de Jordaens, où se dresse debout une Eve qui est aussi une Hébé, assoit le satyre à terre, dirige étrangement ce regard sauvage, et révèle par l'éclat de l'œil d'un faune le mystère ineffable qui est dans la chair. [p. 570]

La suite du texte énumère, depuis « l'hystérie » du *Cantique des Cantiques* jusqu'aux « latrines » de Tacite, Rabelais et quelques autres, toutes les trivialités, obscénités et expressions scatologiques dont seraient coupables les grandes œuvres si elles n'étaient transfigurées par ce « goût supérieur », « goût incorruptible, manifestation du beau » :

Il est dans ce qui choque, il est dans ce qui irrite, invulnérable même dans la mêlée des mots orduriers et obscènes, comme un dieu qu'il est. [p. 571]

A la fois sensuel — « l'inspiration est une volupté »⁴⁵ — et spirituel. Ce qui définit implicitement l'esthétique comme physique quand Hugo prend le mot au sens originel — « goûter, c'est manger » — et explicitement comme « métaphysique de l'art », liée au « logos » [p. 576] qu'il faut opposer à la « logomachie » de « l'école de critique contemporaine » [p. 575].

III - Les mots de l'esthétique

Pour récapituler ce qui a été mis en jeu, mais aussi en branle dans cet essai de définition du goût :

— (re)définition de mots comme *Centre*, *vivifier*⁴⁶; *temps primitifs*⁴⁷; *Romantique*, *primitif* et *original*⁴⁸; la « forme, *forma*, la beauté » mais la définition sera donnée dans *Utilité du Beau*; *école puriste*, *école correcte*⁴⁹;

— emploi dans un sens parfois détourné des concepts clés de l'esthétique : *l'art*, le *beau*/la *beauté*, le *bien* (qui devient au fil du texte le *bon*), le *vrai*, *l'idéal*, *l'harmonie*, le *fond* et la *forme*, le *divin*, le *génie*, *l'absolu*, *l'équilibre*, le *chaos* et *l'ordre*, *l'imagination*, *l'inspiration*, la *nature*, le *sublime* et ses dérivés : *sublimité*, *sublimation*, *sublimier*, etc. Certains mots comme *Vrai*, *Idéal*, *Beau*, *Art*, *Progrès*, *Chimérique*, peuvent être écrits avec une majuscule sans que l'intention soit toujours évidente ;

— des critères, dénominations qui sont aussi des jugements de valeur. Sont indiscutablement négatifs dans leur contexte : *classique*, *scholastique*, *lois*, *règles*, *normes*, *formules*, *promulgations*, *rhétorique(s)*, *poétiques*, *code(s)*, *guides*, *modèles*, *copier*, *logomachie*, *académique*, *professeur*, *école*, *féruant* et *férué* [p. 569], *péage*, *limites*,

borne, local, parlementaire, assemblées, réunis et enfermés, parquer, spectateur et auditeur, contravention, pénalités, expurgés, dépouillés, condamner, bocal, fœtus, moule, eunuque, lacune, mutilation, mort/castration, dégénérescence, diminution, contemporain, oubliée, morte, prude, puriste, parfait/perfection, défaut, petit, relatif, bas, étroit, faux, contradiction, aberrations, imbécile, niaiseries, puérités malsaines, illusions d'optique, époques bourgeoises, monarchique, nier, néant ...

Sont positifs et caractérisent le goût (et le génie) : *source, primitif, romantique, haut, grand, large, variété, unique/un, indivisible, deux/double, contraste, nuance, immense, universel et universalité, éternel, tout/totalité, ubiquité, infini et infinitude, omnipotence; omniscience, omniforme, omnifaculté, puissance, souveraineté, image et imagination, intuition, idée, absolu, fécondité/fécondation/féconder, chair, sang, vie, appétit, humain, divin, éblouissement, volupté, extase, enthousiasme, admirer, héros, prophète, génie, planète, initié, individualité, don solitaire, devancier, civilisation/civiliser, progrès, droit, permission, carte blanche, conquête, découvrir, révéler, trouvaille surprenante, inattendu, imprévu, étrange, bizarre, prodige/prodigieux, aventure, réussite, épanouissement, splendeur, dissolvant, transfigurateur/transfigurer, extraire, sublimer, lumière, visible, éternel, chaste, vierge, Yungfrau, correct, harmonie, équilibre, grandeur, excès, colosse, inaccessible, gravitation, ineffable, effare, creuse, arcane, énigme, mystère, folie divine, sagesse, philosophie, science, boîte à outils, choix, triage, libre, vrai, âme, nature, forme et fond, logos, métaphysique et mathématique de l'art, rien...*

Aucune de ces listes n'est exhaustive. Tout classement apparaît assez vain tant elles sont déconcertantes (logique, puisque le génie *déconcerte...*). Voir en particulier le coefficient négatif de *parfait, perfection*. Raison invoquée : « les parfaits ont le défaut » et « la perfection n'est pas humaine » [p. 577]. En fait, c'est la distribution des termes, leur opposition et leur corrélation qui font sens : par exemple, *spectateur* et *auditeur* s'opposent à *lecteur*. Les premiers souffrent de leur situation spatiale : ils sont parqués, enfermés et jugent grégaiement ; le second est libre de tout préjugé et peut faire courir son imagination. Certains mots changent de valeur suivant leur contexte. Ainsi *original* opposé à *primitif* est négatif tandis que *originalité* associé à *souveraineté* [p. 568] devient positif pour caractériser la loi interne du génie. Le plus variable est le mot *critique*. Qu'il désigne l'individu, la fonction ou la faculté de juger, le mot, étymologie oblige, est *critique*, soulignant dans ses emplois ce qui est le fond du débat dans ce texte : la *crise* de la critique⁵⁰. Hugo oppose, certes, le *grand critique* qui est un *grand philosophe* [p. 576], la *haute critique* à ce qu'il faudrait appeler la *petite* ou la *basse critique*, celle des *écoles* et des *médiocres* qui utilisent dans leurs jugements toutes ces catégories négatives que nous avons essayé de répertorier. Mais comme il lui assigne pour tâche essentielle d'*admirer*, qu'il la réserve aux *intelligences supérieures* avec pour mission de recommencer à chaque fois son travail d'analyse, ou plutôt sa dissection⁵¹, sans autres critères que ceux qu'exige le respect de l'idiosyncrasie du génie, il l'expédie dans les hautes sphères de l'absolu et lui retire toute

compétence temporelle. Sauf peut-être à accepter ses propres critères qui sont plus *dissolvants* qu'opératoires dans la mesure où le critique doit comprendre l'alchimie de l'art : la *transfiguration* du *fumier* dans la *rose*.

Ainsi ces catégories personnelles que propose Hugo au jugement esthétique et dont nous ne retiendrons que trois exemples significatifs :

— l'oxymore de la « vaste variété une de l'art » [p. 572] qui ramasse « l'unité dans la variété, principe de tout art complet »⁵², formule récurrente de l'esthétique de Hugo ;

— le *trou* opposé à la *lacune* comme marque du *grand goût* qui seul permet d'atteindre le fond de l'œuvre :

Tout ce que nous venons d'énumérer [la mêlée des mots orduriers et obscènes] vous déplaît dans les grandes œuvres de l'esprit humain. Eh bien, ce qui vous choque, essayez de le retrancher, et vous verrez le trou se fera. Où vous croirez avoir ôté le défaut, apparaîtra la lacune, c'est-à-dire le défaut vrai. Vous aurez changé l'Achille d'Homère pour Achille de Racine. [p. 572]

Rien d'étonnant chez celui qui voit dans le *trou* une percée sur l'infini⁵³, qui reconnaît à Dante d'avoir eu le génie d'*évider la terre*, de lui avoir fait un *trou terrible*, ou qui parle, à propos de Cosette et des petites Thénardier, du *plaisir immense* de faire des *trous dans la terre* ;

— le *rien*, substantif et positif : « Rien étant donné, pétrissez-y l'art, et voici une ode d'Horace ou d'Anacréon » [p. 574], repris et précisé :

Nous objectera-t-on que nous avons dit tout à l'heure : *Rien* étant donné, etc. mais *Rien* n'avait là qu'un sens relatif, *nescio quid meditans nugarum*⁵⁴, et une bagatelle d'Horace, c'est quelquefois le fond même de la vie humaine. [p. 575].

Allusion à la *tabula rasa* sur laquelle s'édifie l'œuvre qui, à l'image du génie, *primitif*, est toujours neuve parce qu'elle ne copie rien, ni n'obéit à aucune règle. Elle n'est pas pour autant création *ex nihilo* mais sort « sans transition du vaste fond humain ». Elle est la marque de la *souveraineté* de l'artiste, maître-mot des caractéristiques du goût et du génie :

Le goût, ce pourquoi mystérieux, cette raison de chaque mot employé, cette préférence obscure et souveraine qui, au fond du cerveau, rend des lois propres à chaque esprit, cette seconde conscience donnée aux seuls poètes, et aussi lumineuse que l'autre, cette intuition mystérieuse de la limite invisible, fait partie, comme l'inspiration même, de la redoutable puissance inconnue. Tous les souffles viennent de la bouche unique. [p. 578]

IV - Une esthétique métaphorique : le génie-montagne qui décourage la critique

Ce que les mots qui, rappelons-le, ont trop de contours ne peuvent qu'exprimer imparfaitement, les images et les métaphores vont le donner à voir. Application de cette identité proclamée dans *Le Goût* entre *image* et *idée*, la métaphore filée du génie-montagne dans *William Shakespeare* qui est la version illustrée des idées développées dans *Le Goût*⁵⁵, ou, si l'on préfère, leur mise en *forme* :

Les hautes montagnes ont sur leur versant tous les climats, et les grands poètes tous les styles. Il suffit de changer de zone. Montez, c'est la tourmente ; descendez, ce sont des fleurs. Le feu intérieur s'accommode de l'hiver dehors, le glacier ne demande pas mieux que d'être cratère, et il n'y a point pour la lave de plus belle sortie qu'à travers la neige. Un brusque percement de flamme n'a rien d'étrange sur un sommet polaire. Ce contact des extrêmes fait loi dans la nature où éclatent à tout moment les coups de théâtre du sublime. Une montagne, un génie, c'est la majesté âpre. Ces masses dégagent une sorte d'intimidation religieuse. Dante n'est pas moins à pic que l'Etna. Les précipices de Shakespeare valent les gouffres du Chimborazo. Les cimes des poètes n'ont pas moins de nuages que les sommets des monts. On y entend des roulements de tonnerres. Du reste, dans les vallons, dans les gorges, dans les plis abrités, dans les entre-deux d'escarpements, ruisseaux, oiseaux, nids, feuillages, enchantements, flores extraordinaires. Au-dessus de l'effrayante arche de l'Arveyron, au milieu de la Mer de Glace, ce paradis appelé le Jardin, l'avez-vous vu ? Quel épisode ! un chaud soleil, une ombre tiède et fraîche, une vague exsudation de parfums sur les pelouses, on ne sait quel mois de mai perpétuel blotti dans les précipices. Rien de plus tendre et de plus exquis. Tels sont les poètes ; telles sont les Alpes.⁵⁶

L'identité, maintes fois proclamée des Alpes (terme générique de la Montagne) et du poète (ou du génie), trouve dans ce texte sa formulation la plus accomplie en conclusion du livre *Zoïle aussi éternel qu'Homère* où il est surtout question de la médiocrité, voire de la bassesse de la critique, incapable de comprendre ce qui la dépasse. On y retrouve la dénonciation des « rhétoriques officielles et officieuses », le refus des règles et des limites, la critique du « bon goût » ajoutée à celle du « bon sens », les sarcasmes sur les académies et les corps enseignants, l'espèce de paranoïa que développe le génie incompris. En bref, pas plus qu'il n'y a de grand homme pour son valet de chambre, il n'y a de génie pour ce « cul-de-jatte », le critique qui, rampant dans la plaine, ne conçoit même pas qu'on puisse s'élever si haut sans se rompre le cou : « l'ascension provoque au calcul de la chute »⁵⁷. Aussi les génies donnent-ils le vertige. Ils « déroutent », « déconcertent » et attendent encore leurs lecteurs :

Quiconque n'a pas une vigoureuse éducation d'âme les évite volontiers. Aux livres colosses, il faut des lecteurs athlètes. [...] La bourgeoisie des habitudes, la vie terre à terre, le calme plat des consciences, le « bon goût » et le « bon sens », tout le petit égoïsme tranquille est dérangé, avouons-le, par ces monstres du sublime.⁵⁸

La métaphore des Alpes pour décrire le génie créateur est logiquement amenée par le constat amer que le public, en dehors de quelques uns qui forment « l'élite », n'est pas, littéralement, à sa *hauteur*.

Du reste, la critique, dans le fameux « Hugo, bête comme l'Himalaya », lui a finalement reconnu cette éminence revendiquée. On pense que Leconte de Lisle, auquel est attribué ce jugement, se serait agacé de la prétendue niaiserie du vieux poète et aurait rétorqué :

« Eh bien, soit, Hugo est bête - mais bête comme pourrait l'être ou le sembler l'Himalaya, qui n'en reste pas moins la plus haute de toutes les montagnes... »⁵⁹

Echo de *William Shakespeare* ? Hugo, d'avance, a assumé l'énormité de sa *bêtise* et soufflé la comparaison :

Le génie est une entité comme la nature, et veut, comme elle, être accepté purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser. Il y a des gens qui font la critique de l'Himalaya caillou par caillou.

[...] Quant à moi qui parle ici, j'admire tout comme une brute.

C'est pourquoi j'ai écrit ce livre.

Admirer. Être enthousiaste. Il m'a paru que dans notre siècle cet exemple de bêtise était bon à donner.⁶⁰

On aura remarqué que la plupart des métaphores qu'emploie Hugo pour illustrer, plutôt que définir, son esthétique sont spatiales et renvoient à cette unique vérité révélée par le spectacle de l'univers, la « lente construction de Dieu » sur le modèle de laquelle se fait celle des génies :

Il n'est pas sur la terre un être pensant en qui le spectacle de l'univers ne fasse une lente construction de Dieu.[...] L'univers fait plus que démontrer, il montre. Il montre d'abord le palpable, puis le visible, puis l'inaccessible, puis l'incompréhensible. Cette fleur est ; cueillez-la, respirez-la ; méditez-la ; je vous défie de la nier et de la comprendre. La vision du réel se dilate forcément jusqu'à l'idéal. Tâtez le pouls aux choses, vous sentez sous l'effet la palpitation de la Cause.⁶¹

Parmi les différentes raisons qui légitiment la métaphorisation, il y a celle que nous avons avancée au départ : la nécessité de rendre *sensible* la création. D'où, dans ce texte, cette *lente* progression qui va du *palpable* à l'*incompréhensible*, du *réel* à l'*idéal*, en court-circuitant la raison, inutile puisqu'il n'y a rien à comprendre et qu'il suffit de *respirer* une *fleur*, synecdoque de l'univers, pour le sentir. On ne saurait mieux *montrer*, dans cette « palpitation de la Cause », que l'esthétique chez Hugo est *esthésique* et *métaphysique* et tourne le dos à la *poétique/poïétique* dont dérivera un formalisme dogmatique qui n'a pas compris le sens de *forma* et cherchera en vain des secrets de fabrication, là où il suffisait de regarder et de *respirer*. Comme l'affirme *Le Goût*, il y a une « mathématique de l'art » que connaissent les « initiés » mais elle ne se confond pas avec un quelconque « code mathématique de la poésie » [p. 577]. Devant le mystère de la création, le poète ne peut que sortir sa « boîte à outils » et tout réinventer [p. 576].

Si ce spectacle est à la portée de tous les *êtres pensants*, il faut croire que tous n'y sont pas sensibles ou ne savent pas *tâter le pouls des choses*. La vérité qu'il contient n'est peut-être qu'accessible aux génies comme le suggère cet extrait :

[Les hommes grands] ont dans la prunelle quelque vision redoutable qu'ils emportent sous leur sourcil [...] Voir les autres horizons, approfondir cette aventure qu'on appelle l'espace, faire une excursion dans l'inconnu, aller à la découverte du côté de l'idéal, il leur faut cela. Ils partent.⁶²

L'*aventure* qu'ils tenteront n'aura de valeur que s'ils en rendent compte au peuple auquel ils travaillent. Ce qui est une façon de dire que le peuple est aussi une *lente construction* du génie et qu'il est incapable dans l'état actuel (mais il n'est que la *foule*) de son ignorance de comprendre ce qui s'élabore pour lui. Propos hérétique qui ne sera pas publié :

Il n'y a pas de mauvais livre pour le lecteur initié. Innocuité n'est pas innocence. Le livre peut être mauvais pour d'autres. Mais le lecteur initié ? où est-il ? pas dans la foule assurément. Surtout à l'heure où nous sommes. Dans la situation actuelle de la société la préparation préalable manque, et, par conséquent, le danger, si danger il y a persiste. Le chef d'œuvre, nous

l'avons dit, est mystère, même pour celui qui l'a créé. [...] Il n'est pas donné à tous de deviner sous cette surface le fond éternel et de sentir la quantité de beauté qui est dans la forme.⁶³

¹. Frantext interrogé n'a pas saisi l'œuvre critique et ne donne que deux occurrences du mot *esthétique* : « Mais il est peut-être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'*esthétique* et de philosophie cachée dans ce livre » [N.-D. de P., Note à l'édition définitive, Pléiade, p. 6] et « On lui pardonnera de ne point insister davantage sur le côté purement *esthétique* de son ouvrage. Il est tout un autre ordre d'idées, non moins hautes selon lui, qu'il voudrait avoir le loisir d'approfondir à l'occasion de cette pièce de *Lucrèce Borgia* » [Préface - souligné par moi]. Cet autre ordre d'idées est celui des « questions sociales » et de la « mission nationale, mission sociale, mission humaine » de l'art.

Pour situer Hugo, il faudrait une enquête sur l'emploi du mot *esthétique* au XIXe siècle. A défaut, les quelques coups de sonde donnés en annexe.

Pour l'introduction (difficile) du terme *esthétique* en France et sa définition dans le *Supplément de l'Encyclopédie* [1776], voir Annie Becq « L' « Encyclopédie » et l'esthétique, mots et choses, quelques remarques », *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique - Mélanges en hommage à Jacques Chouillet, 1915-1990*, P.U.F., 1991, pp. 253 sqq.. Elle renvoie à « la remarquable enquête » d'H. Tronchon, « Une science à ses débuts en France : l'esthétique », *Revue du mois*, 10 juillet 1912, repris in *Romantisme et Prérromantisme*, Paris, Belles-Lettres, 1930.

² D'après *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française* et *Le Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.

³. « Ces apparents désordres des génies, ces irrégularités visibles [...] tout cet ensemble formidable et magnifique d'obscurité éblouissante, ces démentis énormes de l'innommable et de l'insondable au goût et à la règle, cette négation éternelle du niveau et du cordeau, cette absence effrontée de sobriété, cette prodigalité de merveilles, cette bizarre toute-puissance lumineuse, toutes ces fautes contre les rhétoriques, les esthétiques et les Arts poétiques indignent les professeurs, les poètes et inventeurs selon l'école et l'académie, exaspèrent les orthodoxes et les réguliers... » [Notes de travail sur *William Shakespeare*, Massin, t. XII, p. 338].

Ce fragment contient l'une des rares occurrences d'*esthétique*. Le mot est au pluriel et, associé à « rhétoriques », et « Arts poétiques », manifestement péjoratif. Egalement cet autre emploi d'*esthétique* dans *William Shakespeare*, de la même inspiration que ce fragment : « Shakespeare est l'un des plus mauvais sujet que l'esthétique « sérieuse » ait jamais eu à régenter. [W.S., *op cit.*, p. 349].

⁴. Flaubert dans les notes prises pour *Bouvard et Pécuchet* et édités dans *Le Sottisier* [Nil éditions, 1995] en fournit quelques exemples.

⁵. Ce texte s'est imposé parce qu'il contenait avec *Utilité du Beau* la plus grande concentration de termes d'esthétique. A cela plusieurs raisons énoncées par Pierre Albouy : « on peut penser que « *Le Goût et Utilité du Beau* fournissent une esthétique » [Présentation de *William Shakespeare*, Massin, t. XII, p. 128], et par Jacques Seebacher : parlant des diverses préfaces, de *Littérature et Philosophies mêlées* (1834), de *William Shakespeare* et de la plupart des textes regroupés depuis par l'édition « Bouquins » sous le titre *Proses Philosophiques de 1860-1865*, etc., il remarque qu'« il y aurait là le matériel nécessaire à une étude approfondie de l'esthétique de Hugo dans les deux sens du terme : les caractères de son goût, les lois qu'il impose à la littérature. » [« Esthétique et politique chez Victor Hugo : l'utilité du beau », C.A.I.E.F, n° 19, repris sous le titre *Utilité du beau* dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, P.U.F., 1993, p. 17]. Cette étude reste toujours à faire. Mon propos n'est que de poser quelques jalons pour analyser ce « matériel », en l'occurrence les mots et les concepts employés par Hugo.

⁶. « A l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art se sont présentées à son esprit. Traiter ces questions, c'est expliquer la mission de l'art ; traiter ces questions, c'est expliquer le devoir de la pensée humaine envers l'homme. Une telle occasion de dire des vérités s'impose, et il n'est pas permis, surtout à une époque comme la nôtre, de l'é luder. » [*William Shakespeare* (1864), Robert Laffont, « Bouquins », *O.C. / Critique*, p. 241]

⁷. *Le Goût*, Robert Laffont, « Bouquins », *O.C. / Critique*, p. 574.

⁸. Sur cette querelle voir la mise au point de Pierre Albouy dans sa présentation de *William Shakespeare*, Massin, t. XII, pp. 129-130 et Jacques Seebacher, *op. cit.*, p.p. 23 sqq.

⁹. « Il y a une trentaine d'années, une école imbécile de critique, oubliée aujourd'hui, faisait tous ses efforts pour insulter le style, et l'appelait : «la forme» Quelle insulte ! *forma*, la beauté.» [«Bouquins», *O.C./Politique*, p. 51].

¹⁰. «Les rhétoriques ignorent assez habituellement la valeur des mots qu'elles prononcent.» [*Le Goût*, p. 571]

¹¹. C'est également vrai de *William Shakespeare*, voir le début du livre II, *Les Génies* : « Avant d'aller plus loin, fixons la valeur de cette expression, l'Art, qui revient si souvent sous notre plume. » les définitions s'enfilent les unes aux autres : « Par Dieu, — fixons encore le sens de ce mot, — nous entendons l'infini vivant. » [*O.C. / Critique*, pp. 261]. Tout se joue dans le vocabulaire et non dans la syntaxe : c'est avec les mots qu'on fait *guerre à la rhétorique*, c'est-à-dire à l'esthétique dominante. D'où cette étude qui ne concerne que le sens des mots.

¹². Les mots peuvent être *vides*. Le *surnaturalisme*, par exemple : «ce mot est vide. Il n'y a pas de surnaturalisme. Il n'y a que la nature. La nature existe seule et contient tout. Tout Est. Il y a la partie de la nature que nous percevons et la partie que nous ne percevons pas. Pan a un côté visible et un côté invisible. Parce que sur ce côté invisible, vous jetterez dédaigneusement ce mot *surnaturalisme*, cet invisible, existera-t-il moins ? X reste X. L'Inconnu est à l'épreuve de votre vocabulaire. » [*Post-scriptum...*, *O.C/ Critique*, p. 703.]

¹³. *Forma*, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme et surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau ; et tout ce qui est beau manifeste le vrai. [*Utilité du Beau*, *O.C/ Critique*, pp. 581-583].

¹⁴. « Le poète philosophe parce qu'il imagine. C'est pourquoi Shakespeare a ce maniement souverain de la réalité qui lui permet de se passer avec elle son caprice. Et ce caprice lui-même est une variété du vrai. » [W.S., *O.C. / Critique*, pp. 344].

¹⁵. W.S., *O.C. / Critique*, p. 417.

¹⁶. « Un livre est un engrenage. [...] Entre tous, les grands livres sont irrésistibles. [...] L'enthousiasme est un cordial. Comprendre c'est approcher. Ouvrir un beau livre, s'y plaire, s'y plonger, s'y perdre, y croire, quelle fête ! On a toutes les surprises de l'inattendu dans le vrai. Des révélations d'idéal se succèdent coup sur coup. Mais qu'est-ce donc que le beau ? » [*O.C/ Critique*, p. 560-561].

Texte magnifique sur la lecture qui inaugure une critique empathique et positive (par opposition à celle qui est condamnée dans *William Shakespeare*) et invente *l'esthétique de la réception*. La critique est fondée sur le sentiment intérieur du lecteur, lequel ne saurait être faux s'il est précisément *enthousiaste*, c'est-à-dire possédé par la toute-puissance divine du génie qu'il a su reconnaître. Comme « on admire près de soi », cette reconnaissance de l'autre est aussi reconnaissance de soi. L'admiration des chefs-d'œuvre induit « l'estime de soi », « dignifie et grandit l'intelligence ». La pire position est celle du « professeur de rhétorique » qu'il faut oublier pour suivre « François dans le tourbillon » (entre autres) : « soyez tout bonnement un honnête homme ayant la grandeur d'admirer, laissez-vous prendre par le poète, ne chicanez pas la coupe sur l'ivresse, buvez, acceptez, sentez, comprenez, voyez, vivez, croissez ! » [p. 561].

¹⁷. « Le poète, ce philosophe du concret et ce peintre de l'abstrait, le poète, ce penseur suprême, doit faire comme la nature. Procéder par contrastes [...] ; rendre le tout, qui est la création, sensible à la partie, qui est l'homme, par le choc brusque des différences, ou par la rencontre harmonieuse des nuances. Cette confrontation perpétuelle des choses avec leurs contraires, pour la poésie, comme pour la création, c'est la vie ». [*Tas de Pierres*, III, 1839-1843, Massin, t. VI, p. 1159].

¹⁸. Voir *Promontorium Somnii* : « Hélas, le moyen âge est lugubre. Ce pauvre paysan féodal, ne lui marchandez pas son rêve. C'est à peu près tout ce qu'il possède. [...] C'est bien le moins qu'il ait la visite de l'infini. » [*O.C/ Critique*, p. 663].

¹⁹. Pour la dimension sensuelle, physique, corporelle de cette langue, voir l'article de Myriam Roman : « Mots contre mots, corps à corps : [*Les Traducteurs*] de Victor Hugo », repris dans le compte rendu de séance du groupe Hugo du 23 octobre 1999.

²⁰. *Utilité du Beau* va plus loin : de l'identité de la forme et du fond, il résulte qu'« il n'y a ni fond ni forme. Il y a, et c'est là tout, le puissant jaillissement de la pensée apportant le mot avec elle. » [*O.C/ Critique*, p. 584].

²¹. Valéry : « ...le nom seul de l'Esthétique [...] me fait hésiter l'esprit entre l'idée étrangement séduisante d'une « Science du Beau », qui d'une part, nous ferait discerner à *coup sûr* ce qu'il faut aimer, ce qu'il faut haïr, ce qu'il faut acclamer, ce qu'il faut détruire ; et qui, d'autre part, nous enseignerait à produire à *coup sûr*, des œuvres d'art d'une incontestable valeur ; et en regard de cette première idée, l'idée d'une « Science des Sensations », non moins séduisante, et peut-être encore plus séduisante que la première.» *Discours sur l'Esthétique*, 1937, *Variété IV*, *Œuvres*, Gallimard, Pléiade 1957, p. 1295.

²². «Je constituerais un premier groupe, que je baptiserais : *Esthétique*, et j'y mettrais tout ce qui se rapporte à l'étude des sensations ; mais plus particulièrement s'y placeraient les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles *qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini*. [...]

Un autre tas assemblerait tout ce qui concerne la production des œuvres ; et une idée générale de l'*action humaine complète* [...] que je nommerais *Poétique*, ou plutôt *Poïétique*. D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation ; celui de la culture et du milieu ; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et suppôts d'action. » [*Ibid.*, p. 1311. Souligné par l'auteur].

Cette distinction n'est pas seulement capitale pour comprendre la poésie de Valéry mais aussi son œuvre critique, et plus spécialement son article sur « Victor Hugo, créateur par la forme » : « La *forme* d'une œuvre est donc l'ensemble des caractères sensibles dont l'action physique s'impose », ce qui lui permet, dans sa matérialité, de résister au temps vs les idées, périssables [*ibid.*, p. 585]. C'est pourquoi les caractéristiques de son génie sont : « Vitalité, énergie, qui impliquent sensualité, abondance et domination des rythmes corporels, ressources illimitées de l'être, confiance dans ses forces, enivrement dans l'abus des forces. » [p. 586]. En d'autres termes, pour comprendre Hugo, il faut mobiliser l'*Esthétique* et la *Poïétique*. Comme il s'agit d'une critique empathique née de l'admiration, au nom même des critères de Hugo, il faut la considérer comme juste, d'autant que pour Valéry non plus, il n'y a ni forme, ni fond, mais des *mots*, c'est-à-dire un *son* et un *sens* entre lesquels il y a « échange harmonique » [voir « Poésie et pensée abstraite », *ibid.*, pp. 1314, sqq.].

²³. Esthétique < *aisthêtikos* : « qui a la faculté de sentir » et « perceptible, sensible », du gr. *aisthanesthai* : « sentir », d'où le substantif verbal *aisthêsis* : « sensation ».

²⁴. Alexander Gottlieb Baumgarten [1714-1762], ancien élève de Christian Wolff, fait de son *Aesthetica* « le pendant de la logique qui traite de la connaissance rationnelle, des représentations claires et distinctes de l'âme ; elle est la science de la connaissance inférieure, c'est-à-dire des représentations obscures, sensibles. Elle constitue une science indépendante et propédeutique, celle du mode sensible de connaître les objets, une théorie de la sensibilité en tant que mode de connaissance. Si [la sensation] n'a pas la clarté qui est celle de la connaissance rationnelle, elle n'en est pas moins le lieu d'un savoir ; la beauté est un des modes les plus remarquables de la connaissance sensible, raison pour laquelle la science de la beauté donne ainsi son nom à la science de la connaissance sensible. » [F.-X. Chenet, Cours sur la *Critique de la Faculté de juger*, Université de Reims, 1996-97].

Voir également Annie Becq : « La beauté n'est pas le signe de la perfection de la chose mais de celle de l'intuition sensible de la chose. On comprend ainsi que la théorie de la beauté, objet privilégié de la gnoseologie du sensible, soit une théorie de l'art puisque dans l'œuvre d'art la sensation atteint sa perfection spécifique et irréductible. » art. cité, p. 255.

²⁵. L'Esthétique de Baumgarten est un «surgeon de la philosophie leibnizo-wolffienne», dit négativement Schelling qui fait remonter la philosophie de l'art à Kant tandis que Français et Anglais ne cherchaient qu'« à expliquer le beau par la psychologie empirique » et traitaient « la merveille de l'art de façon à peu près aussi éclairante et obscurcissante qu'on faisait à la même époque pour les histoires de fantômes et autres superstitions. » [*Philosophie de l'art* (introduction), cité dans Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Seuil, 1978, p. 397]. Mais, suivant les critères de Hugo, l'esthétique est bien aussi une histoire de *fantôme*.

²⁶. « Esthétique, au sens qui lui fut attribué et qui a cours en Allemagne, est un mot qui trahit comme on sait une égale et parfaite méconnaissance de la chose signifiée et de la langue qui la signifie. Pourquoi s'obstine-t-on à le garder ? » [Friedrich Schlegel, *Fragments critiques* (40), cité dans *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 85].

« L'erreur fondamentale de l'esthétique sophiste est de ne prendre la beauté que pour un objet donné, pour un phénomène psychologique. En vérité, elle n'est pas la simple pensée vide de quelque chose qui serait à produire, mais elle est en même temps la Chose même, une activité originelle de l'esprit humain ; elle n'est pas qu'une fiction nécessaire, mais aussi un fait, à savoir un fait éternel transcendantal. » [*Ibid.*, p. 136].

²⁷. Voir l'Avant-propos de Ph. Lacoue-Labarthe et J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire, op. cit.*, p. 21.

²⁸. Voir François-Xavier Chenet, *L'Assise de l'ontologie critique : l'Esthétique transcendantale*, Presses universitaires de Lille, 1994.

²⁹. Sur le rapport de l'esthétique kantienne à la sensibilité, voir Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, 1992. C'est sur ce point qu'elle s'oppose aux romantiques de Iéna [pp. 68-69] qui feront de l'esthétique une théorie spéculative de l'Art et la tireront du côté de l'idéalisme.

³⁰. *Critique de la faculté de juger*, § 60, traduction d'A. Philonenko, Vrin, 1965, p. 177.

³¹. Voir E. Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Fayard, 1996, p. 342.

³². Voir Géraud Venzac, *Les premiers maîtres de Victor Hugo*, Bloud et Gay, 1955, pp. 304 sqq. Il note que « sensation » est le premier mot écrit sur son cahier de philosophie. Il est vrai qu'il prétend que les idées de Hugo se sont constituées contre l'enseignement de Maugras.

³³. Pour lui et pour ses contemporains : Mme de Staël dans *De l'Allemagne* traduit *Esthétique*, à propos des *lettres sur L'Esthétique* de Schiller, par « théorie du beau », et c'est pour leur reprocher d'être trop métaphysiques. Et plus particulièrement, elle s'oppose à la manie théoricienne des Allemands : « c'est un grand inconvénient, surtout pour les arts, où tout est sensation ; ils sont analysés avant d'être sentis, et l'on a beau dire après qu'il faut renoncer à l'analyse, l'on a goûté du fruit de l'arbre de la science, et l'innocence du talent est perdue. » [Chapitre XXXII, *Des Beaux-Arts en Allemagne*].

³⁴. « Sentir est une loi de la vie, savoir est un besoin de l'intelligence, comprendre est un désir de l'âme. » [*Tas de Pierres*, III, 1839-1843, Massin, t. VI, p. 1159].

³⁵. Victor Cousin s'en prend explicitement au sensualisme et exclut évidemment la sensibilité du jugement esthétique : « Confondez la raison et la sensibilité, réduisez l'idée du beau à la sensation de l'agréable, et le goût n'a plus de loi. [...] On distingue le bon goût et le mauvais goût ; mais que signifie cette distinction, si le jugement du beau se résout dans une sensation ? [...] La philosophie qui tire toutes nos idées des sens échoue donc devant l'idée du beau. Reste à savoir si on explique mieux cette idée au moyen du sentiment différent de la sensation [...]. C'est déjà un progrès, sans doute que d'aller de la sensation au sentiment... » [*Du Vrai, du Beau, du Bien*, Sixième leçon].

Dans le *Cours d'esthétique* (1826, publié en 1843) de Jouffroy, disciple de Cousin, de fait, il n'est plus question que du « sentiment des objets ». Il reste que « l'artiste ne doit pas tant faire comprendre l'invisible que de le montrer ; et le montrer, c'est le revêtir de formes matérielles. [...] c'est l'invisible réalisé, perfectionné, qui seul nous touche esthétiquement. » [Vingt-cinquième leçon] De là une théorie du symbole, expression matérielle de l'invisible et source de l'émotion esthétique, laquelle est spirituelle.

³⁶. On devine quel est l'enjeu idéologique.

³⁷. Jacques Chouillet la met en évidence dans l'esthétique de Diderot et *ipso facto* dans celle de Hugo : « Si bien qu'en prolongeant les lignes de force de son esthétique, on aboutit à cette situation d'écartèlement, dont il n'a pas eu conscience, mais que V. Hugo, dans la *Préface de «Cromwell»*, a, pour la première fois, définie comme le point de départ de toute création artistique. » [*La formation des idées esthétiques de Diderot*, 1745-1763, Armand Colin, 1973, p. 601].

³⁸. « Nous disons l'Art comme nous disons la Nature : ce sont là deux termes d'une signification presque illimitée [...] L'Art est la branche seconde de la Nature. L'Art est aussi naturel que la Nature. [*W.S.*, p. 261]. « Nature et art sont les deux versants d'un même fait » [*W.S.*, p. 293].

³⁹. Le « bon goût » est une précaution prise par le bon ordre. » [*W.S.*, p. 348].

⁴⁰. Le goût est lui-même facteur de dédoublements multiples assez vertigineux : « C'est ce souverain goût, omnipotent comme le génie lui-même dont il est le sens, qui partage l'orient en deux, donnant à la moitié caucasienne pour point de départ l'Idéal et à la moitié thibétaine pour point de départ le Chimérique. [...] Ces deux mondes appartiennent au goût suprême, et marquent ses deux pôles. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 572].

⁴¹. L'imagination, telle que la définit Kant, est « pouvoir d'intuitions hors de la présence même de l'objet » et, référée uniquement au sujet sensible, elle est « légalité sans loi » ou encore « légalité libre ». En d'autres termes, elle est à elle-même son propre code. Le génie se définit corrélativement par sa faculté d'invention et son originalité exemplaire. Il ne suit aucun modèle et loin de suivre des règles, c'est lui qui les donne à l'art.

⁴². « Toute l'éloquence humaine dans toutes les assemblées de tous les peuples de tous les temps peut se résumer en ceci : la querelle du droit contre la loi. » Idéalement, il ne devrait pas y avoir d'opposition et la fin de l'histoire mettra fin à cet antagonisme suivant le modèle de civilisation proposé par la France : « La France restaure en toute chose la notion primitive, la notion vraie. Dans la philosophie elle rétablit la logique, dans l'art elle rétablit la nature, dans la loi elle rétablit le droit. » [*O.C. / politique*, pp. 65-66].

⁴³. « ... ayons présente à l'esprit cette vaste variété une de l'art, rendons-nous compte des tempéraments mêlés aux génies, des climats mêlés aux tempéraments, et des siècles mêlés aux climats, et en présence des grandes œuvres, réfléchissons [...]. Quand donc comprendra-t-on que les poètes sont des entités, que leurs facultés combinées selon un logarithme spécial pour chaque esprit, sont des concordances, qu'au fond de tous ces êtres on sent le même être, l'Inconnu [*Le Goût, op. cit.*, p. 572].

⁴⁴. « Au-dessus de toutes les poétiques d'école comme de toutes les constitutions d'état il y a l'antérieur et le supérieur. [...] Les règles et les lois sont des procédés inférieurs. [...] Mais vouloir que le poète remplace sa conscience par l'Art Poétique, c'est vouloir que le philosophe remplace la sienne par le catéchisme. Laissons l'école à l'école. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 566].

⁴⁵. Cf. «Une certaine école, dite « sérieuse », a arboré de nos jours ce programme de poésie : sobriété. Il semble que toute la question soit de préserver la littérature des indigestions. [...] Soyez de la société de tempérance. Un bon livre de critique est un traité sur les dangers de la boisson. Voulez-vous faire l'Iliade, mettez-vous à la diète. Ah ! tu as beau écarquiller les yeux, vieux Rabelais !

Le lyrisme est capiteux, le beau grise, le grand porte à la tête, l'idéal donne des éblouissements [...]. Sur ce soyez sobre. Défense de hanter le cabaret du sublime. » De là « cette gastrite, qu'on appelle le « bon goût »...[*W.S., op. cit.*, pp. 346-347].

⁴⁶. « Nous employons le mot Centre ; chacun le traduira selon la vision qu'il a de l'absolu ; [...] Vivifier, c'est là ce qu'on pourrait nommer la loi externe du génie. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 568].

⁴⁷. « un génie primitif, ce n'est pas nécessairement un esprit de ce que nous appelons à tort les *temps primitifs*. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 573].

⁴⁸. « *Romantique*, traduisez *primitif*. [...] *Primitif* a la même portée qu'*original* avec une nuance de plus. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 573]. Le mot redéfini est souligné par Hugo. Une fois la définition établie, il emploie le mot sans signe distinctif tout en continuant à le préciser : « Le poète original est distinct du poète primitif, en ce qu'il peut avoir, lui, des guides et des modèles. »

⁴⁹. « ...nous disons *école puriste* et non *école correcte* ; il y a entre puriste et correct la même différence qu'entre prude et chaste. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 576].

⁵⁰. « C'est comme cas singulier que nous la mentionnons dans notre clinique ; car comme l'art lui-même, la critique a ses maladies et la philosophie de l'art est tenue de les enregistrer. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 575].

⁵¹. « La dissection d'une âme, c'est une anatomie malaisée. Pas de poétique toute faite ici [...]. Le trousseau des règles pendu à la ceinture de Quintillien fait un cliquetis inutile ; pas une de ces clés banales n'ouvre le secret de ces grandes intelligences. Il faut, pour ainsi dire, recommencer à chaque génie la critique, et tout est à refaire suivant que vous passez d'un colosse à l'autre. » [*Le Goût, op. cit.*, p. 568].

⁵². *Le Rhin*, lettre XXV, *O. C./Voyages*, p. 234.

⁵³. *Du Génie, op. cit.*, p. 561.

⁵⁴. « Songeant à je ne sais quelle bagatelle », Horace,

⁵⁵. C'est le lieu de rappeler que ce texte, *Le Goût*, n'a pas été publié vs *William Shakespeare*. Parce que moins efficace ? Question de forme ?

⁵⁶. *William Shakespeare*, Robert Laffont, « Bouquins », *O.C. / Critique*, pp. 377-378.

⁵⁷. *Ibid.*, p. 373.

⁵⁸. *Ibid.*, p. 377.

⁵⁹. D'après Pierre Albouy, « La vie posthume de Victor Hugo », *O. C. de Victor Hugo*, édition J. Massin, C.F.d.L., t. XVI, p. XII.

⁶⁰. *William Shakespeare.*, II, IV, 2, *op. cit.*, pp. 380-81.

⁶¹. *Philosophie, op. cit.*, p. 501.

⁶². *Du Génie, op. cit.*, p. 562.

⁶³. En marge de *Utilité du Beau* et de *William Shakespeare, Océan, Moi Prose*, mt 13 420, « Bouquins », *O.C. / Océan*, p. 281.

ANNEXE

Quelques emplois du mot *esthétique* au XIXe siècle

Georges Matoré dans son étude du « champ notionnel d'ART et ARTISTE vers 1827-1834 » [*La méthode en lexicologie*, Didier, Paris, 1953, pp. 106-117] ne donne aucun emploi du mot, sauf dans un titre de Schiller : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'Homme*, qui confirme que le mot, sinon la chose, nous vient d'Allemagne. En revanche, son commentaire, sans s'étonner de cette absence, use et abuse du mot *esthétique*...

— Dans l'anthologie de Claude Millet, *L'Esthétique romantique* [Agora, 1994], les occurrences semblent rares. Voir cependant cette citation de Philothée O' Neddy :

« Nous rêvions le règne de l'Art, c'est vrai. Il nous semblait qu'un jour la religion devait, dans ces conditions d'*extériorité*, être remplacée par l'*Esthétique*. » [cité p. 17].

Le mot est souligné par l'auteur et se trouve dans une lettre de 1862 à Charles Asselineau.

— Dans les extraits suivants, on remarquera que le mot *esthétique* désigne tantôt la philosophie de l'art, tantôt le code (normatif et/ou herméneutique), tantôt le jugement dans ce qu'il a de plus subjectif et relatif. Dans ces deux derniers emplois, le mot est assez souvent ironique, voire péjoratif :

Balzac :

« Jusqu'ici l'ensemble de nos dogmes a plutôt embrassé l'esprit que la forme des choses. Nous avons en quelque sorte présenté l'Esthétique de la vie élégante. En recherchant les lois générales qui régissent les détails... »
[Balzac, *Traité de la vie élégante*, *La Comédie humaine*, t. XII, Pléiade, 1981, p. 245].

Flaubert :

« Comme ce qui est beau sera laid, comme ce qui est gracieux paraîtra sot, comme ce qui est riche semblera pauvre, nos délicieux boudoirs, nos charmants salons, nos ravissants costumes, nos intéressants feuilletons, nos drames palpitants, nos livres sérieux [...]. O postérité, n'oublie pas surtout nos parloirs gothiques, nos ameublements renaissance, les discours de M. Pacquiez, la forme de nos chapeaux et l'esthétique de la *Revue des* !
[Flaubert : *Par les Champs et par les grèves*, Le Seuil, « l'Intégrale », O.C., t. 2, p. 489].

Quand Bouvard et Pécuchet s'intéressent à l'esthétique pour connaître le code qui leur permettra d'écrire une pièce de théâtre, savoir ce qu'est le Beau, etc., c'est pour en constater l'inanité tandis que Pécuchet y gagne une jaunisse :

« La science qu'on nomme esthétique trancherait peut-être leurs différends. [...]. Ils se perdaient ainsi dans les raisonnements. Bouvard, de moins en moins croyait à l'esthétique. [...] Enfin, tous les faiseurs de rhétoriques, de poétiques et d'esthétiques me paraissent des imbéciles! »
[*ibid.*, p. 248].

Flaubert dans les notes prises pour *Bouvard et Pécuchet* et édités dans *Le Sottisier* [Nil éditions, 1995] fournit quelques exemples. Mais plus révélatrice, dans le chapitre *Aberrations du goût*, est sa propre taxinomie, ce qui relève selon lui de l'« esthétique » :

« Poète. Esthétique. "Il faut pour les arts des gens un peu mélancoliques et malheureux." Stendhal, *Promenades dans Rome*, dans *Voyages en Italie*, t. II, p. 440. Mettre avant la théorie de Michelet sur la joie de l'inventeur. » [p. 33]

« Esthétique. Pour être poète. "Comment pouvait-il être poète ? Il n'a jamais vu de montagnes !" Mot d'Addison. A rapprocher de Proudhon qui blâme les voyages.» [p. 33]

« Esthétique proudhonienne. [...] Exaltation du bas. "Tel patron du Rhône dépense plus d'esprit en faisant une course qu'il n'y en a dans toutes les *Orientales* !" Proudhon, *Idées révolutionnaires*, p. 48. » [p. 37]

Précisons qu'entre les occurrences des textes de voyage (1847) et celles relatives à *Bouvard et Pécuchet* (1877-1880), il y a un écart de trente ans, sensible dans l'énonciation, mais que le temps de l'énoncé est contemporain de *Par les Champs et par les grèves*.

Baudelaire : L'histoire du titre que Baudelaire hésite à donner à ses écrits sur l'art est symptomatique de cet usage réticent du mot et de son flou conceptuel. En effet, en 1856, il oscille entre *Miroir de l'art*, *Cabinet esthétique*, *Bric-à-brac esthétique* et *Curiosités esthétiques*. Ce dernier titre auquel il semble se rallier est finalement remis en cause à la suite d'une remarque de Hetzel qui l'«engage vivement à changer le titre qui, dit-il, contient un bouillon, la matière fût-elle très amusante. » [lettre à Auguste Poulet-Malassis, datée approximativement du 20 mars 1861, *Correspondance* II, Pléiade, p. 135]. On remarquera dans ses projets une «lettre esthétique à S.M. Napoléon III » [*Avant-propos* de Claude Pichois, *ibid.*, p. XI].

C'est dans les années 1860 que le mot est employé pour désigner *a posteriori* les catégories esthétiques que le critique peut dégager empiriquement de sa lecture de l'œuvre ou de sa connaissance de l'auteur. L'esthétique se constitue en science.

Avec Taine, elle est assimilée à la botanique. De l'« analogie des sciences morales et des sciences naturelles », il tire le principe d'une science qui pourrait « définir la nature et marquer les conditions d'existence de chaque art » et expliquer l'art en général [*Philosophie de l'Art*, I, I, 3].

« qu'il [le lecteur] ajoute alors aux écrits de son auteur sa vie, j'entends sa conduite avec les hommes, sa philosophie, c'est-à-dire sa façon d'envisager le monde, sa morale et son esthétique, c'est-à-dire ses vues d'ensemble sur le bien et le beau » [Préface de 1866 aux *Essais de Critique et d'Histoire*].

Enfin, c'est à la fin du siècle que les mots *esthète* (Goncourt, 1882), *esthétisant*, *esthétisme*, etc. s'imposent avec le succès qu'on sait et constituent un mouvement littéraire.