



HAL
open science

Les Jeune-France et la "vie artiste" : un rituel sans croyance?

Marine Le Bail

► **To cite this version:**

Marine Le Bail. Les Jeune-France et la "vie artiste" : un rituel sans croyance?. Séminaire des doctoriales de la SERD : "Croire au XIXe siècle", Oct 2017, Paris, France. hal-01717582

HAL Id: hal-01717582

<https://hal.science/hal-01717582>

Submitted on 26 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

**Les Jeune-France et la « vie artiste » :
Un rituel sans croyance ?**

Introduction

Dans la préface de ses *Jeunes France : romans goguenards*, publiés en 1833, Théophile Gautier se fend d'une préface qu'il emploie largement à démystifier son propre statut auctorial et à démontrer la profonde inutilité de ces considérations liminaires dans lesquelles, insiste-t-il, on serait bien en peine de trouver l'ombre d'une idée. Convoquant pour mieux le tourner en dérision le modèle du serment solennel, Gautier se livre alors à une profession de foi négative et parodique aboutissant au constat d'un scepticisme généralisé :

[...] je vous jure sur ce qu'il y a de plus sacré – y a-t-il encore quelque chose de sacré ? – je vous jure sur mon âme, à laquelle je ne crois guère ; sur ma mère, à laquelle je crois un peu plus, qu'il n'y a réellement pas plus d'idée dans ma préface que dans un livre quelconque de M. Ballanche ; qu'il n'y a ni mythe ni allégorie, que je n'y fonde pas de religion nouvelle comme M. G. Drouineau, que ce n'est pas une poétique ni quoi que ce soit qui tende à quelque chose, je n'y fais même pas l'apologie de mon ouvrage¹.

Renvoyant dos à dos religions ancienne et nouvelle, dogme catholique de l'immortalité de l'âme et utopies sociales, Gautier opte ici pour une posture d'incroyance absolue qui n'épargne pas même ses propres œuvres, dont il revendique l'absence de finalité, le caractère vain et dénué de toute portée spirituelle. La création textuelle, métonymiquement symbolisée par l'objet-livre, n'est plus évaluée qu'à l'aune d'applications triviales qui en réduisent considérablement le prestige : ainsi, les « gros Plutarques in-folio » ne servent guère qu'à tenir lieu de très prosaïques coussins pour « exhausser les petits enfants qui ne sont pas de taille pour manger à table » ; quand aux maigres « in-octavos » des romantiques, marque de fabrique de l'éditeur Renduel, l'auteur ne conçoit décidément pas « pourquoi on les fait² » et ne voit aucun parti sérieux à en tirer. Comme on le voit, la religion de l'art et de la poésie n'est pas plus épargnée que le christianisme ou les grandes utopies humanitaires.

Il n'en fut toutefois pas toujours ainsi, si l'on en croit du moins le narrateur qui se reporte avec une feinte nostalgie au temps où il « vénérât le livre comme un dieu » et « croyait implicitement à tout ce qui était imprimé³ ». Ce que Gautier semble signifier ici, sur un mode délibérément ironique, c'est donc bien la faillite de la littérature dans son ambition de s'imposer comme un nouveau magistère spirituel, et l'incapacité du livre imprimé à

¹ Théophile Gautier, *Les Jeunes France et autres récits humoristiques*, éd. de Patrick Berthier, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2013 [1833], p. 32.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*

prendre le relais de la Bible pour offrir aux aspirants-écrivains un Évangile artistique digne de foi.

En cela, Gautier est représentatif de cette génération qui entre « sur la scène littéraire au moment où finit la Restauration⁴ » et qui se distingue de ses aînés par un moindre capital financier, social et symbolique⁵. Le vivier des « Jeune-France » ou « petits romantiques » se compose en effet essentiellement de membres de « la petite bourgeoisie parisienne », « plutôt désargenté[s] », et dont la surreprésentation dans le champ périodique traduit la position précaire de prolétaires de la plume en régime médiatique⁶. Dans le même temps, les Jeune-France compensent leur absence d'œuvre majeure ou de distinction institutionnelle par leur « formidable investissement dans le mouvement romantique et ses cénacles⁷ », auxquels ils se montrent particulièrement assidus. Ils s'inscrivent volontiers, à ce titre, dans les nouveaux usages d'une sociabilité littéraire qui emprunte au domaine religieux son lexique, son modèle eschatologique, et le protocole d'une organisation ritualisée, structurée autour d'un cérémonial commun. D'une croyance à l'autre, les agnostiques que sont majoritairement les Jeune-France auraient ainsi trouvé dans le culte de l'art une religion de substitution propre à réintroduire le réconfortant sentiment de la transcendance dans un monde qui semble avoir enterré sa faculté de croire sous les ruines du trône et de l'autel.

Or, pour ces bouillants soldats de la nouvelle école, le baptême littéraire, qui coïncide peu ou prou avec les journées de 1830, prend d'emblée des allures de « baptême du désenchantement⁸ » et fait rapidement succéder à l'« aube romantique » célébrée par Banville⁹ le « crépuscule anticipé¹⁰ » de la désillusion. La ritualisation de la vie littéraire, supposée attester le statut singulier du poète et magnifier son ambition de « relier le terrestre et l'humain à l'idéal¹¹ », tend dès lors à se dégrader en simple recette de sociabilité et se prête

⁴ Mélanie Leroy-Terquem, *La Fabrique des « petits romantiques » : étude d'une catégorie mineure de l'histoire littéraire*, Françoise Mélonio dir., thèse de doctorat en littérature française soutenue le 12 novembre 2007, université Paris-IV Sorbonne, p. 256.

⁵ Les contours du groupe des « Jeune-France » varient et prennent une extension plus ou moins importante en fonction des historiens ou des critiques ; on s'accorde néanmoins en général à inclure les noms de Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Joseph Bouchardey, Auguste Maquet, Pétrus Borel, Charles Lassailly, Philothée O'Neddy [Théophile Dondey], parmi ceux des principaux membres.

⁶ Anthony Glinöer, « Y a-t-il eu une "identité collective" du romantisme de 1830 ? », in *Romantisme* 2010/1 (n°147), URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-1-page-29.htm>, DOI : 10.3917/rom.147.0029, consulté le 16 octobre 2017 à 11h19.

⁷ *Ibid.*

⁸ Mélanie Leroy-Terquem, *op. cit.*, p. 257.

⁹ Théodore de Banville, « L'aube romantique », poème écrit pour Charles Asselineau, reproduit dans les *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque romantique : bibliographie anecdotique et pittoresque des œuvres de Victor Hugo, Alexandre Dumas [...]*, Paris, R. Pincebourde, 1866.

¹⁰ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier, Romantismes français II*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1477.

¹¹ *Ibid.*

du même coup à de multiples détournements parodiques. On peut donc se demander dans quelle mesure les Jeune-France, à l'instar des Grecs, croyaient à leurs mythes, et quel crédit ils accordaient aux comportements ritualisés censés traduire sur le plan des interactions sociales la vocation spirituelle de la carrière littéraire, assimilée à un sacerdoce.

1. À nouvelle religion, nouveaux rituels : les conséquences du « sacre de l'écrivain » sur les formes de sociabilité littéraire

On le sait, la désertion de la société post-révolutionnaire par le sentiment du divin a pu entraîner un « transfert de sacralité » au profit de la figure de l'écrivain, dans un mouvement qui s'est lui-même traduit par l'adoption de rituels communs empreints de religiosité.

1.1. L'essor d'une conception religieuse de l'exercice artistique

C'est dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que s'opère le discrédit du pouvoir spirituel traditionnel, à travers la contestation de l'institution ecclésiastique et l'instauration d'un dogme laïque qui trouve dans la figure de l'homme de lettres un porte-parole tout désigné. Si les excès de la Terreur ont tôt fait de mettre fin à ce nouveau « ministère » porté par la ferveur de la raison philosophique, l'expérience du doute et du relativisme critique est passée par là, empêchant pour le XIX^e siècle commençant tout retour en arrière. Dieu est bien mort ou absent, et la tentative des révolutionnaires de concurrencer directement l'Église en établissant un système dogmatique alternatif fondé sur le culte de la raison universelle s'est soldée par un sanglant échec. Toutefois, cette impossibilité de renouer avec l'ancien régime de la croyance, qui présupposait l'existence d'une entité divine stable et absolue, se trouve compensée par l'invention d'une nouvelle forme de foi reposant selon Gisèle Seginger sur un double processus de relativisation et d'anthropologisation. Il s'agit désormais d'« aborder la religion par son versant humain¹² » tout en postulant l'existence d'un « besoin d'infini intrinsèque à la nature humaine¹³ » et autosuffisant :

L'ombre de Dieu survit à sa mort annoncée. L'incroyance peut alors ouvrir sur la quête de nouvelles spiritualités, hors des religions, c'est-à-dire indépendantes de la croyance en l'existence d'un être supérieur. Ce que le XIX^e siècle invente, c'est donc à la fois la sortie du théologique, voire même

¹² Gisèle Gesinger, « L'ineffaçable après la fin. La spiritualité hors de la religion », in Alain Corbin, Pierre Georgel, Stéphane Guégan *et al.* dir., *L'Invention du XIX^e siècle : le XIX^e siècle par lui-même (littérature, histoire, société)*, Paris, Klincksieck / Presses de la Sorbonne nouvelle, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 1999, p. 112.

¹³ *Ibid.*, p. 115.

la fin possible de la religion et la survivance, néanmoins, de la question de Dieu – un ineffaçable après la fin¹⁴.

C'est ainsi du manque creusé par la vacance de deux magistères spirituels également délégitimés – celui de l'Église et celui de la raison humaine – que procède la multiplication de ce que Sophie Guermès appelle des « religions substitutives¹⁵ », et au premier rang desquelles figure l'élévation de l'Art au rang d'objet de culte et celle du Poète à la dignité de « personnage sacerdotal¹⁶ ». Pour reprendre les mots de José-Luis Diaz, la crise des valeurs ayant entraîné la ruine de l'Église « se serait [ainsi] trouvée *compensée* en quelque sorte par l'aspiration de la littérature et de l'art à remplacer les pouvoirs spirituels déchus¹⁷ ». Dans la cité moderne sujette à une vague de « sacralisation de la littérature¹⁸ », le poète et l'artiste seraient par conséquent les seuls détenteurs d'un magistère de pensée légitime sur les esprits et les âmes de leurs contemporains. S'affirme alors la possibilité d'une nouvelle conception de l'art comme « expression sensible de la transcendance¹⁹ », mais une transcendance qui dépouille les oripeaux de la divinité omnipotente et universelle pour s'incarner dans la figure toute singulière du génie romantique. La croyance se déplace et s'intériorise donc pour devenir l'apanage d'un petit nombre d'élus, d'âmes d'exception qui partagent « la foi moderne en la valeur suprême du génie artistique ou de l'œuvre d'art [...]»²⁰ et que fédère leur faculté de discerner chez tel auteur, tel peintre, ou tel sculpteur, la présence d'une inspiration de nature supérieure. La figure de Hugo se révèle à cet égard exemplaire, lui qui inaugure selon Jean Borie « un nouveau rapport de l'écrivain à son public, un nouveau statut, une nouvelle stature [...]»²¹ portés par une œuvre conçue comme un « prêche » en destination d'un « peuple à sauver²² ».

Ce déplacement de la sacralité depuis la sphère du religieux jusqu'à celle de l'art, ce remplacement de l'Évangile chrétien par la parole inspirée et enthousiaste du poète moderne, font d'ailleurs chez Philothée O'Neddy l'objet d'un poème qui congédie les ruines du culte

¹⁴ *Ibid.*, p. 115.

¹⁵ Sophie Guermès, « Avant-propos », in Sophie Guermès et Bertrand Marchal dir., *Les Religions du XIX^e siècle*, actes du IV^e congrès de la SERD, 26-28 novembre 2009, p. 2.

¹⁶ Paul Bénichou, « Parcours de l'écrivain : entretien avec Paul Bénichou », *Romantismes français I, op. cit.*, p. 10.

¹⁷ José-Luis Diaz, « La littérature comme "sécularisation du sacerdoce" (1750-1850) », in *Les Religions du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 1.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

¹⁹ Jean-Luc Steinmetz, « L'acte manqué du romantisme », préface à *La France frénétique de 1830 : choix de textes*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Phébus, 1978, p. 34.

²⁰ Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif : le romantisme français et l'idée de culture*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011, p. 14.

²¹ Jean Borie, *Un siècle démodé : prophètes et réfractaires au XIX^e siècle*, Paris, Payot, coll. « Essais Payot », 1989, p. 13.

²² *Ibid.*, p. 15.

maternel, source infinie d'erreurs et de déceptions, pour aboutir à une célébration vibrante du pouvoir de transfiguration attribué à l'art, capable de faire du poète inspiré l'*alter ego* du Dieu de la Genèse, auquel il emprunte son pouvoir démiurgique :

Il [le poète] disait : Oh ! pourquoi le culte de ma mère
N'est-il que jonglerie, imposture, chimère !
Pourquoi n'a-t-il jamais été
Ce Jésus, clef de voûte et fanal de notre âge !
Pourquoi son Évangile est-il à chaque page
Contempteur de la vérité²³ !
[...]
Amour, enthousiasme, étude, poésie !
C'est là qu'en votre extase, océan d'ambrosie,
Se noîraient (sic) nos âmes de feu !
C'est là que je saurais, fort d'un génie étrange,
Dans la création d'un bonheur sans mélange,
Être plus artiste que Dieu²⁴ !!!...

Aux strophes du doute et du scepticisme égrenées dans la première moitié du poème par le sujet lyrique, sombre figure exposée au vent du Nord et incarnation par excellence du chantre possédé par la puissance tumultueuse des éléments, succèdent ainsi plusieurs tableaux fantasmatiques qui se résolvent dans l'invocation finale et la célébration de la toute-puissance du poète divinisé.

1.2. Le cérémonial de la vie littéraire dans les années 1830

Or, cette « redéfinition à nouveaux frais de la figure de l'homme de lettres » se traduit entre autres par « la mise en place d'un rituel » qui marque certes la place inédite de l'artiste au sein de l'espace public et institutionnel, « avec statues et éloges en langue de bois académique à l'appui²⁵ », mais qui entraîne également un infléchissement des pratiques de sociabilité littéraire dans le sens d'un cérémonial codifié, fermé aux non-initiés et cultivant son caractère ésotérique. La vie littéraire tend alors à se conformer à un véritable *rituel* entendu, comme nous l'apprend le *Dictionnaire portatif de la langue française*, comme un ensemble prescriptif de nature essentiellement religieuse « contenant les cérémonies, les prières, les instructions, etc., qui regardent l'administration des sacrements [...]»²⁶. Afin de ne pas excéder le cadre de cette réflexion, on se contentera d'évoquer deux des formes par lesquelles s'incarne ce nouveau besoin de ritualisation adossé à une conception religieuse du

²³ Philothée O'Neddy, « Nuit troisième : Rodomontade », *Feu et flamme*, Paris, Dondey-Dupré, 1833, p. 30.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ José-Luis Diaz, « La littérature comme "sécularisation du sacerdoce" (1750-1850) », art. cit., p. 2.

²⁶ Constant Le Tellier, *Nouveau Dictionnaire portatif de la langue française, ou Vocabulaire rédigé d'après le Dictionnaire de l'Académie*, 7^e édition, Paris, Belin-Le Prieur / Le Tellier fils, 1833, p. 629.

sacerdoce littéraire : le modèle collectif du cénacle et celui, plus individuel, de la visite-pèlerinage à l'écrivain.

➤ La forme cénaculaire

Les observateurs de l'époque et les actuels historiens ou théoriciens de la littérature s'accordent à mettre également en avant le caractère éminemment religieux et « quasi-mystique²⁷ » du terme de *cénacle*, dont l'étymologie biblique indique d'emblée la vocation spirituelle. Dans son poème justement intitulé « Le Cénacle » et tiré de la *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, Sainte-Beuve réactive ainsi un imaginaire proprement chrétien pour faire de la figure centrale du poète l'avatar moderne des disciples du Christ souffrant pour leur foi, en butte aux railleries d'une foule incrédule :

Quelques disciples saints, les soirs, dans le cénacle
Se rassemblaient, et là parlaient du grand miracle,
À genoux, peu nombreux,
Mais unis, mais croyants, mais forts d'une foi d'ange :
Car des langues de feu voltigeaient, chose étrange !
Et se posaient sur eux²⁸.

L'intertexte religieux, renforcé par la présence à l'orée du poème d'une épigraphe tirée de l'*Évangile selon Saint-Matthieu*, fait de chaque rencontre entre artistes l'occasion d'une nouvelle Pentecôte au cours de laquelle ces âmes d'élection reçoivent tour à tour le don de délivrer sous la forme de la parole poétique le seul Évangile encore légitime. La saturation de la strophe par le lexique de la croyance et de la foi renforce encore l'inflexion religieuse du discours et nous invite à voir dans le cénacle tel que le conçoit la jeune garde romantique une « mystique de la fraternité littéraire où le poète [...] reconnaît ses pairs pour ses frères²⁹ ». À ce titre, le cénacle se distingue de formes de sociabilité concurrentes de nature plus mondaine, comme le salon, pour mieux revendiquer son fonctionnement en vase clos, gage de la pureté des échanges qui s'y déroulent sans être parasités par le monde extérieur. Anthony Glinoër et Vincent Laisney définissent ainsi la spécificité de la forme cénaculaire à travers trois principaux critères, qui sont : sa finalité autotélique, son extrême degré de fermeture (qui passe souvent par le parrainage ou la cooptation dans l'accueil des nouveaux membres), et son

²⁷ Anne Martin-Fugier écrit ainsi que Sainte-Beuve « établit un parallèle entre les artistes romantiques et les premiers chrétiens persécutés à Athènes et à Rome [...] ». *Les Romantiques : figures de l'artiste, 1820-1848*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel : la vie quotidienne », 2009, p. 91.

²⁸ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « Le Cénacle », *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme (nouvelle édition très augmentée)*, Paris, Michel Lévy frères, 1863 [1829], p. 67.

²⁹ Anthony Glinoër, *La Querelle de la camaraderie littéraire : les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 31.

niveau de ritualisation³⁰. Prenant la forme de réunions régulières, participatives, et fondées sur la communauté d'idées d'un personnel tout acquis au nouveau culte de l'art, les cénacles constitueraient ainsi une tentative d'inventer un cadre propre à accueillir avec toute la solennité voulue la figure du poète-prêtre.

Le cas des soirées de l'Arsenal animées par Charles Nodier entre 1824 et 1834, et rapidement élevées au rang de légende, est ainsi particulièrement intéressant pour notre propos ; en effet, c'est entre les murs de la vénérable bibliothèque, dont Nodier était alors administrateur, que se retrouvait tous les dimanches ou presque la fine fleur de la jeunesse romantique, en un cérémonial qui, tout convivial qu'il était, laissait peu de place au hasard. Dumas nous en donne une idée, certes largement recomposée, dans son texte « L'Arsenal » paru en 1849. Ce récit est placé sous le pieux patronage de Marie Nodier, dont la figure de « muse et [de] sainte³¹ » réconcilie traditions païenne et chrétienne en un nouvel avatar de la Vierge. Dumas brosse un tableau plein de vie de ces charmantes soirées de l'Arsenal, égayées par la verve intarissable de Nodier et structurées par un rituel immuable – dîner à 6h, puis conversation ou jeu dans le salon, et danse pour finir grâce au talent de pianiste de la belle Marie. La soirée culmine également souvent dans le moment solennel de la lecture à voix haute, véritable « rite d'initiation » au cours duquel le public adopte invariablement un abord « cérémonieux » et une « attitude recueillie³² » avant de multiplier les signes d'enthousiasme, voire même de délire, avec une intensité croissante – mains nouées, yeux levés au ciel, soupirs bruyants, larmes non-dissimulées, battements de mains et de pieds frénétiques. Vincent Laisney cite ainsi des témoignages concordants qui évoquent l'usage de mots codés pour signifier l'admiration de l'assemblée et destinés à remplacer avantageusement les trop ternes *prodigieux* ou *admirable* : on n'hésitait donc pas à lâcher, à la stupeur des non-initiés, un majestueux *cathédrale ! Ogive !* ou encore *pyramide d'Égypte³³ !* pour saluer avec toute l'énergie souhaitable quelque ode souvent moins remarquable que les ovations qu'elle occasionnait. Au-delà de l'anecdote pittoresque, ces récits traduisent comme on le voit le déploiement de tout un protocole cérémoniel, conforté par un idiolecte qui contribue à tenir à distance les individus extérieurs ignorants des us et coutumes de cette confrérie d'un nouveau genre :

³⁰ Anthony Glinouër et Vincent Laisney, *L'Âge des cénacles : confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.

³¹ Alexandre Dumas, *L'Arsenal – Les Mille et Un Fantômes, précédé de La Femme au collier de velours*, édition d'Anne-Marie Callet-Bianco, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2006, p. 45.

³² Vincent Laisney, *L'Arsenal romantique : le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, H. Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2002, p. 96.

³³ Témoignage de Madame Ancelot cité par Vincent Laisney, *ibid.*, p. 99.

D'où le recours aberrant à des mots « codés » d'une force supérieure, compréhensibles des seuls initiés. L'usage de cette langue insensée, « qui ne se parlait qu'entre initiés » pour désigner des poètes passés « à l'état de dieux », est le signe de cette mégalomanie qui frappe les romantiques de 1830. Mais au-delà, c'est la preuve que se constitue bien durant ces années, à travers une langue commune [...], la secte romantique³⁴.

➤ La visite-pèlerinage au grand écrivain :

Dans le même ordre d'idée, mais cette fois sur le plan de la relation interindividuelle, Olivier Nora a mis en lumière dans un article fameux le « caractère sériel » et la « codification » caractéristiques du récit de visite au grand écrivain, lequel redouble et prolonge le « cérémonial³⁵ » du déplacement au domicile de l'artiste admiré. Puisque le « centre de gravité du sacré s'est déplacé au cœur même de la littérature³⁶ », quoi de plus logique en effet que de faire du lieu d'habitation de l'écrivain le temple du génie mystérieux qui émane de lui ? Il s'agit alors, toujours pour citer Olivier Nora, « de déceler quelque chose d'indicible dans le prosaïque – le génie dans le cadre familial – ou de surprendre quelqu'un de prosaïque dans quelque chose de sacré – l'homme nu dans son sanctuaire³⁷ ». En accord avec la célébration de l'inspiration divine qui fait du poète le seul héraut (et héros) légitime d'un pouvoir plus large que lui, l'espace qui l'entoure se voit par contrecoup comme « magnétisé », « hanté³⁸ » par cette puissance diffuse. Le parcours de l'écrivain-disciple, organisé selon une initiation dont les degrés le mènent progressivement à ces lieux de l'intime par excellence que sont le cabinet de travail et la chambre, est en outre scandé par certaines stases rituelles – devant la porte d'entrée, devant le portrait de l'écrivain qui appelle au recueillement au même titre qu'un autel, etc.

Dans cette perspective, la visite au grand poète tient à la fois, comme le formule plaisamment Mélanie Leroy-Terquem, « du rite de passage, du rendez-vous d'amour et de l'expérience mystique³⁹ ». Le récit fait par Gautier de sa première rencontre avec Victor Hugo joue d'ailleurs avec ce qui fait déjà figure de *topos* de la sociabilité littéraire ; l'auteur s'y peint rétrospectivement sous les traits d'un néophyte sujet à force tremblements et crises d'angoisse à l'idée de se trouver face à son idole :

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Olivier Nora, « La visite au grand écrivain », in Pierre Nora dir., *Les lieux de mémoire, t. 2 : La Nation*, vol. 3, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 564.

³⁶ *Ibid.*, p. 568.

³⁷ *Ibid.*, p. 572.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Mélanie Leroy-Terquem, *La Fabrique des « petits romantiques »...*, *op. cit.*, p. 368.

Nous avons demandé à nos compagnons quelques minutes pour nous remettre et nous nous étions assis sur une des marches de l'escalier, car nos jambes flageolaient sous nous et refusaient de nous porter, mais voici que la porte s'ouvrit et qu'au milieu d'un flot de lumière, tel que Phébus Apollon franchissant les portes de l'Aurore, apparut sur l'obscur palier, qui ? Victor Hugo lui-même, dans sa gloire. Comme Esther devant Assuérus, nous faillîmes nous évanouir. Hugo ne put, comme le satrape vers la belle Juive, étendre vers nous pour nous rassurer son long sceptre d'or, par la raison qu'il n'avait pas de sceptre d'or. Ce qui nous étonna⁴⁰.

Ce passage assimilant plaisamment Victor Hugo, au prix d'un curieux télescopage de traditions païenne et chrétienne, à quelque divinité olympienne et toute-puissante, prête certes à sourire, mais il n'en est pas moins révélateur du soubassement religieux qui conditionne en profondeur les modalités de la sociabilité littéraire telle qu'elle se met en place dans les années 1830.

2. Évidement et évitement du rituel : scénarios de l'incrédulité Jeune-France

2.1. Le rituel de la vie Jeune-France démythifié

Or, les Jeune-France semblent dans un premier temps d'autant plus désireux de se conformer à un code de conduite commun que le relatif déclassement qui les caractérise par rapport à la génération de leurs aînés romantiques et leur absence de reconnaissance institutionnelle les oblige à construire une « identité collective » particulièrement forte pour imposer leur existence dans le champ littéraire. Il est à leurs yeux indispensable de faire passer « cette créature esthétique saisie par la mythologie⁴¹ » qu'est l'artiste dans le domaine réel en lui permettant de s'incarner dans une condition sociale particulière, dotée d'un *habitus* comportemental spécifique : on peut ainsi considérer que « par une étrange gestation, le *créateur* devenu *création* va enfin s'engendrer lui-même comme *créature*⁴² ». Les membres du cercle des Jeune-France vont donc trouver à se fédérer à travers l'adoption d'un mode de vie singulier valant comme signe de reconnaissance entre initiés autant que comme facteur de distinction vis-à-vis du monde extérieur. Le choix de porter des tenues vestimentaires particulièrement voyantes, l'indulgence pour les excentricités capillaires de toutes sortes, tout comme le recours à une langue volontairement obscure, vont ainsi dans le sens de la ritualisation d'une *posture* qui se construit aux antipodes des usages bourgeois, ces éternels païens du nouveau culte de l'art. L'acte de foi en « la vérité de la vie passionnée et en la sainteté de la révolte » implique ainsi « tout un éventail de comportements » détaillés par

⁴⁰ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme suivi de Quarante portraits romantiques*, édition d'Adrien Goetz, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2011 [1874], p. 66.

⁴¹ José-Luis Diaz, « L'artiste romantique en perspective », in *Romantisme*, 1986, n°54 : *Être artiste*, p. 10.

⁴² *Ibid.*

José-Luis Diaz : « singularité de costume et de coiffure (capes, barbes, bonnets et bérêts) ; “camaraderie de plume” et d’habitat ; jargon ; opium et cigarillos ; punch bu dans des crânes en des orgies incohérentes, tohu-bohu d’objets artistiques et exotiques dans ce nouveau lieu saint, l’atelier [...]»⁴³, etc.

Mais dans le même temps, l’adoption d’un rituel supposé marquer dans la sphère des comportements sociétaux l’appartenance de l’artiste à un principe de transcendance laïc qu’il prétend incarner lui-même⁴⁴ se voit contesté et comme désamorcé de l’intérieur par ceux-là mêmes qui s’en réclament. Le travail du doute et de l’ironie, favorisé par l’exercice d’une écriture autoréflexive sans complaisance, vient ainsi saper les fondements de la légitimité du cérémonial de la vie artiste en lui déniait tout adossement à un principe d’autorité supérieur. L’entreprise de Théophile Gautier dans les *Jeunes France*, publiés en 1833, se révèle de ce point de vue particulièrement significative. Si ces « romans goguenards » multiplient les moqueries sans concession « à l’encontre de ceux qui seront inaptes à les comprendre, les bourgeois notamment », ils sont surtout féroces « envers les jeunes France eux-mêmes, dont les excès de langage, de conduite et de parure sont impitoyablement épinglés⁴⁵ ». En se livrant à une typologie parodique des diverses « espèces » de Jeune-France, dans une réactivation ludique du protocole des physiologies alors en vogue, Gautier s’attache de fait à dénoncer les faux-semblants de la vie artiste et à en pointer la profonde inanité. Ainsi, le récit « Élias Wildmanstadius ou l’Homme Moyen Âge », allusion malicieuse au dessinateur Célestin Nanteuil, évoque la vie d’un homme ayant eu le malheur de naître au XIX^e siècle avec une âme du XV^e, et qui, « afin d’être assorti à ses meubles et de ne pas faire dissonance, portait toujours chez lui un costume du Moyen Âge⁴⁶ », quand il n’émaillait pas sa conversation d’« expressions vieilles » et « de tours tombés en désuétude⁴⁷ ». Dans « Celle-ci et celle-là », le personnage de Rodolphe confond si bien le rituel Jeune-France avec la réalité, et prend à ce point le mot pour la chose, qu’il se met en tête de vivre une passion tragique avec une ténébreuse beauté brune afin de mettre son existence en accord avec les préceptes du drame romantique. Las, sa quête héroïque prend très vite l’allure d’un banal triangle amoureux favorisé par l’égale complaisance du mari et de la femme, avant de se résoudre en un décevant adultère qui se prête davantage aux platitudes du vaudeville qu’aux éclatantes sonorités du vers hugolien. L’auteur lui-même, consterné par la dérive de son personnage qui, tout en

⁴³ José-Luis Diaz, *L’Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l’époque romantique*, Paris, H. Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, p. 423.

⁴⁴ Voir à ce sujet Alain Montandon, *Théophile Gautier : entre enthousiasme et mélancolie*, Paris, Imago, 2012.

⁴⁵ Patrick Berthier, « Présentation », Théophile Gautier, *Les Jeunes France...*, op. cit., p. 17-18.

⁴⁶ « Élias Wildmanstadius ou l’Homme Moyen Âge », *ibid.*, p. 221.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 224.

croisant se conformer au rituel de la vie artiste, « patauge [en réalité] en pleine prose⁴⁸ », ressent le besoin de s'en excuser auprès de son lecteur avant d'interpeller directement sa créature de papier pour l'inviter à se ressaisir :

« Ô Rodolphe ! ô Rodolphe !! ô Rodolphe !!! tu te vautres dans la prose comme un porc dans un borbier. [...] »
« Tu es entré par la porte comme un homme, tu t'es assis sur la causeuse comme un bourgeois, et tu as triomphé comme un second clerc d'huissier.
« Pourtant c'était là une belle occasion de te servir de ton échelle de soie, et de casser un carreau avec ta main enveloppée d'un foulard. Et tu n'as pas pris l'occasion aux cheveux, passionné Rodolphe ! Tu n'aurais eu ensuite qu'à pousser ta belle dans un cabinet, où tu l'aurais violée avec tout l'agrément possible. Tu n'avais qu'à vouloir pour faire de l'Antonysme de première qualité, mais tu n'as pas voulu : c'est pourquoi je te méprise et te condamne à peser du sucre pendant l'éternité⁴⁹. »

C'est toutefois dans la nouvelle significativement intitulée « Daniel Jovard ou la Conversion d'un classique » que la dimension pseudo-sacralisante des rituels cultivés par la gent artiste fait les frais de la dévastatrice ironie de Gautier, à travers une parodie d'initiation aux mystères de la vie romantique. Le personnage central se présente en effet, à l'orée du récit, comme un parfait philistin, un « personnage de haute espérance » qui « aurait plutôt nié l'existence de Montmartre que celle du Parnasse », qui, sans croire en Dieu, « croyait en Jupiter, en M. Arnault et en M. Baour » autant qu'à la « à la jeunesse des ingénuités du théâtre⁵⁰ », et qui verse des larmes inspirées à l'écoute des romances à la mode. Or, Daniel Jovard retrouve par hasard un ami de collègue, Ferdinand de C***, Jeune-France enragé qui, « possédé d'une rage de prosélytisme qui [lui] aurait fait prêcher jusqu'à [son] porteur d'eau », se sent investi de la mission de sauver l'âme de son ancien condisciple de l'Enfer néo-classique où elle menace de végéter pour l'éternité ; il se fait ainsi fort de « prendre trois ou quatre heures de son précieux temps pour catéchiser⁵¹ » son novice ébahi. Avec le zèle des nouveaux convertis, ce dernier se plie sans broncher à toutes les étapes de l'initiation imposée par son mentor : remplacer son chapeau haut de forme et ses cols de chemise par des gilets-pourpoints à la tournure résolument Moyen Âge, orner son menton tristement glabre d'une royale appelée à devenir une barbe soyeuse, fumer stoïquement des cigares espagnols, adopter un pseudonyme imprononçable, etc. Pour résumer, « de classique pudibond, qu'il avait été et qu'il était encore la veille, il devint par réaction le plus forcené jeune France, le plus endiable

⁴⁸ « Celle-ci et celle-là ou la Jeune-France passionnée », *ibid.*, p. 154.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 183-184.

⁵⁰ « Daniel Jovard ou la Conversion d'un classique », *ibid.*, p. 109.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

romantique qui ait jamais travaillé sous le lustre d'*Hernani*⁵² ». Le sémantisme religieux, omniprésent dans ce récit qui reconduit sur le mode parodique le modèle des conversions mystiques, se voit dévoyé de son sens premier pour souligner, par contraste, la vanité du rituel comportemental des romantiques, tout d'extériorité, et que ne soutient aucune réelle foi intérieure. L'aspirant-artiste Daniel Jovard, très vite reçu dans la confrérie Jeune-France grâce à ses prodigieuses facultés d'adaptation, apparaît ainsi à la fin du récit comme « une des plus brillantes étoiles de la nouvelle pléiade qui luit à notre ciel littéraire » ; c'est par cette ironique formule que le narrateur conclut ce conte exemplaire, en assurant avoir livré au lecteur, à travers cette édifiante conversion, « la recette pour avoir du génie ou du moins pour s'en passer fort commodément [...] »⁵³. Le rituel se dégrade alors en simple *truc*, en recette d'apothicaire, en supercherie publicitaire destinée à imposer son nom dans le monde sans qu'il soit nécessaire de faire œuvre. Alors même que la posture assumée par les Jeune-France se voudrait l'expression de leur dévotion aveugle au culte céleste de l'Art et du Beau, elle en vient donc à signer la chute de la littérature dans le bourbier bien terrestre d'une écriture professionnalisée et fortement concurrentielle.

2.2. Le rituel sans y croire ou la religion de l'art par son versant négatif

La seule véritable performativité du rituel de la vie artiste tend dès lors à se confondre avec son efficacité promotionnelle et sa portée sociale, au risque de n'être plus qu'un prétexte à cette « camaraderie littéraire », faite d'entre-soi et de services réciproques, que Henri de Latouche conspu si fort dans son fameux article de 1829⁵⁴. Les Jeune-France retournent ainsi volontiers contre eux-mêmes le faisceau inquisiteur et sans concession d'un regard chargé de négativité qui s'emploie à faire choir les uns après les autres les autels de la modernité, et, en premier lieu, celui de la divinité de l'art. Paul Bénichou écrit ainsi au sujet de Gautier, qu'il estime représentatif de ses frères en désillusion – les Nerval, Maquet, Bouchardy, O'Neddy, etc. : « [...] le Jeune-France tient naturellement à faire entendre qu'il n'est pas dupe de sa propre outrance : celui qui prétend ne rien épargner peut vouloir ne pas s'épargner soi-même [...] », dans une « forme d'extrême négation⁵⁵ » réflexive qui l'engage à saper les fondements de sa propre pratique artistique. La gangrène du doute semble de fait s'infiltrer au cœur même de l'idée que les Jeune-France se font de la mission du poète, et ce d'autant plus que l'échec de la révolution de 1830 marque à leurs yeux l'enfouissement de la religion de l'art sous les

⁵² *Ibid.*, p. 117.

⁵³ *Ibid.*, p. 127.

⁵⁴ Henri de Latouche, « De la camaraderie littéraire », *Revue de Paris*, 11 octobre 1829.

⁵⁵ Paul Bénichou, *L'École du désenchantement, Romantismes français II*, op. cit., p. 1942.

pavés des barricades élevées en vain dans la fièvre des journées de Juillet. Gérard de Nerval se livre ainsi peu de temps après ces événements à une profession de foi négative confondant dans une même déclaration d'athéisme la mort de l'espoir politique et de l'idéal artistique. Dans la première strophe, emplie d'une amère ironie, le poète affiche un désenchantement lucide :

J'aimerais mieux, je crois, manger de la morue,
Du karis à l'indienne, ou de la viande crue,
Et le tout chez Martin, place du Châtelet,
D'où je sors ; j'aimerais mieux même, s'il fallait,
Travailler à cent sous la colonne au *Corsaire*,
Ou bien au *Figaro*, comme un clerc de notaire ;
Ou bien dans la *Revue*, à raison de cent francs
La feuille *in-octavo*, petit romain, sur grand
Papier, – ou dans la *Mode*, ou le *Globe*, ou l'*Artiste*,
Pour rien – que de m'entendre appeler Philippiste,
Républicain, Carliste, Henriquiste – Chrétien,
Payen, Mahométan ou Saint-Simonien,
Blanc ou noir, ou tricolore, ou gris, ou vert, ou rose ;
Enfin quoi que ce soit qui croie à quelque chose⁵⁶.

La présence obsédante du support écrit, à travers la mention des titres de journaux ou du format *in-octavo*, caractéristique du livre romantique, traduit la soumission nouvelle du champ littéraire aux diktats de production imposés par les nouveaux usages de la presse périodique, tandis que la référence redoublée aux tarifs en vigueur dans le journalisme ravale l'écriture au rang de simple prestation commerciale, mesurable en nombre de lignes ou en espèces sonnantes et trébuchantes. Dans cette hantise généralisée de la prostitution littéraire qui menace de faire de l'homme de lettres un nouvel avatar de la « fille de joie⁵⁷ », la figure du prêtre-poète se fait donc bien lointaine et ne suffit plus à combler les attentes d'idéal des « petits romantiques ». Gautier pourra également écrire, quelques décennies plus tard, en une adresse mélancolique à son ancien frère d'armes Jean Du Seigneur⁵⁸ :

Oh ! mon Jean Du Seigneur, que le siècle où nous sommes
Est mauvais pour nous tous, oseurs et jeunes hommes,
Religieux de l'art que l'on nous a gâté !
L'on ne croit plus à rien ; – le stylet du sarcasme
A tué tout amour et tout enthousiasme ;

⁵⁶ Gérard de Nerval, « Profession de foi », section « Poésie 1830-1835 », *Les Chimères – La Bohème galante – Petits châteaux de Bohême*, édition de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Nrf poésie », 2005, p. 76.

⁵⁷ Voir à ce sujet le récent ouvrage d'Éléonore Reverzy, *Portrait de l'artiste en fille de joie : la littérature publique*, Paris, CNRS éditions, 2016.

⁵⁸ Pseudonyme de Jean Bernard Duseigneur (1808-1866), sculpteur. Il recevait les membres du « Petit Cénacle » dans son atelier de la rue de Vaugirard au début des années 1830 et devint le beau-frère de Paul Lacroix, le bibliophile Jacob, en épousant Éléonore Biffe.

Le présent est désenchanté⁵⁹.

Les Jeune-France se trouvent confrontés, comme on le voit, à une aporie : trop lucides pour ne pas percevoir l'imposture que constitue la sacralisation de la figure de l'artiste en l'absence d'une foi que les journées de Juillet ont considérablement écornée, ils ne se décident pas pour autant à congédier l'espoir de renouer avec une forme de transcendance. Autrement dit, et tout en accueillant au cœur même de leur conscience ce que Serge Zenkine appelle « l'expérience du relatif⁶⁰ », les membres du « Petit Cénacle » n'en renoncent pas pour autant à leur besoin d'absolu. Or, c'est justement dans cette tension permanente entre le constat d'une absence irrémédiable et le désir de la combler que le rituel artiste accède à une légitimité renouvelée. En effet, les signes extérieurs et les comportements qui tendent à solenniser la vie littéraire pour en faire un véritable cérémonial permettent précisément de donner à voir le manque fondamental dont ils procèdent, à la manière d'un miroir qui ne donnerait à voir qu'une absence de reflet. C'est donc paradoxalement en vertu de la sensation de manque occasionnée par le mode de vie artiste et sa ritualisation qu'il devient loisible d'appréhender, en creux, la possibilité d'un divin qui se dérobe inlassablement. À la manière d'un autel déserté, érigé pour un culte tombé en désuétude, les mille et un codes structurants de la sociabilité littéraire attestent la permanence chez les Jeune-France d'une conception de l'art qui, bien que minée par le doute, continue de *s'espérer* religieuse. Et dans ce désir inlassablement reconduit, dans cette incapacité de se satisfaire de la trivialisation des lettres opérée par la société moderne, dans cet élan révolté persistant à guetter un *encore plus* là où semble régner le *toujours moins*, les Jeune-France érigent la blessure intérieure qui mine leur identité en trace *in absentia* d'une réalité d'ordre supérieur. L'absence même d'infini constitue ainsi un signe de son existence, ne serait-ce que par la cruelle sensation de manque que cette absence suscite. Comme le formule éloquemment Mélanie Leroy-Terquem au sujet de Philothée O'Neddy, « la poésie véritable n'est donc éprouvée qu'en tant qu'elle est absente ou inatteignable, à l'image de la "douleur du membre fantôme" dont les amputés font l'expérience⁶¹ ». Ainsi en va-t-il du Jeune-France, cet infirme privé de son idéal qui, à l'image

⁵⁹ Théophile Gautier, « À Jean Du Seigneur », *Revue universelle des arts*, Paris, 1866, p. 72.

⁶⁰ Voir Serge Zenkine, *L'Expérience du relatif...*, *op. cit.*

⁶¹ Mélanie Leroy-Terquem, « Le sentiment de l'échec chez Philothée O'Neddy », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°35 : *Autour de Théophile Gautier : Philothée O'Neddy*, Paris, Société Théophile Gautier, 2013, p. 67.

du cul-de-jatte sous les traits duquel se peint O’Neddy, persiste à fixer les yeux sur ses jambes absentes lorsque l’irruption du réel vient briser son rêve de course vers la gloire⁶².

Conclusion

En guise de conclusion, on pourrait évoquer un autre poème de Philothée O’Neddy, « Le Réel et l’Idéal », composé en 1829, que l’on trouve dans le recueil de ses *Poésies posthumes*. Le sonnet, que son titre nous invite d’emblée à lire comme une allégorie de la condition artistique, évoque la figure de deux cavaliers arrêtés au bord de la route, dont l’un s’abandonne au « vague d’un rêve » pendant que l’autre fume avec délice « un cigare espagnol⁶³ » :

Tandis que le second, d’un air de sybarite,
Humant la volupté de son fin cigarite,
De la création semble peu soucieux,

Le premier de son cœur livre à Dieu le théorbe...
Et l’élan de son âme éperdument s’absorbe
Dans les fleurs, dans les bois, dans l’onde et dans les cieux⁶⁴ !

Comme on le voit, l’ensemble du poème est structuré par un principe d’opposition binaire mettant face à face deux conceptions de la figure du poète. Le second cavalier, ici décrit à travers son cigare espagnol – accessoire Jeune-France par excellence ! – comme un viveur prenant des airs d’artiste sans en posséder l’étoffe, pourrait bien incarner ce dévoiement du rituel de la « vie littéraire » dans le sens d’une simple pose auto-complaisante. Dans le même temps, c’est justement par contraste avec ce contre-modèle qu’il devient possible de voir dans son compagnon la figuration d’un autre paradigme supérieur, celui d’une poésie authentiquement inspirée que l’auteur, Philothée O’Neddy, continue de revendiquer à travers son personnage – et ce en dépit de la conviction douloureuse que cette poésie inlassablement rêvée ne relèvera jamais que d’un Idéal impossible à actualiser.

Marine LE BAIL
Université Toulouse Jean Jaurès

⁶² Voir Philothée O’Neddy, « Le Cul-de-jatte » (1863), *Poésies posthumes de Philothée O’Neddy*, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 274-283.

⁶³ « Le Rêve et l’Idéal », *ibid.*, p. 185.

⁶⁴ *Ibid.*