



HAL
open science

Le génie littéraire, entre accident heureux et névropathie

Marine Riguet

► **To cite this version:**

Marine Riguet. Le génie littéraire, entre accident heureux et névropathie. Le Génie au XIXe siècle : anatomie d'un monstre, Classiques Garnier, 2020, 978-2-406-10104-8. hal-03693987

HAL Id: hal-03693987

<https://hal.science/hal-03693987>

Submitted on 19 Jun 2022

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.

Le génie littéraire, entre accident heureux et névropathie

« On ne saurait guère imaginer de génie plus différent de celui de Molière que le génie de Racine¹ », déclare Brunetière. Le génie, en littérature, semble en effet se donner à travers l'histoire dans sa diversité, comme marque d'exception, de singularité de chaque personnalité qu'il touche. Le critique qui s'attache à saisir le génie d'Homère, de Goethe, de Racine, de Shakespeare ou de Descartes, se voit donc contraint de déterminer pour chaque homme ses caractéristiques uniques. Faguet énumère :

Voltaire a un génie de curiosité. [...] Le génie de Newton est un génie d'analyse et de pénétration ; celui de Descartes est un génie d'imagination. [...] [Buffon] a le génie oratoire².

La notion est commode, ne serait-ce que parce qu'elle représente une figure de distinction, et qu'elle assure comme telle l'autorité dans le singulier ; aussi va-t-elle servir d'argument phare dans l'établissement des canons littéraires. Par elle, plus que par toute autre, la littérature pourra puiser les moyens de son autonomisation et façonner ses propres autorités.

[...] l'homme de génie finit toujours par être mis hors de pair d'un consentement unanime. Dans la plus grande ardeur des discussions littéraires ou artistiques, n'y a-t-il pas pour certaines opinions « consacrées » comme un asile au seuil duquel vient expirer la guerre extérieure ? Il est de vaines idoles dans le temple du goût. On les renverse un jour ou l'autre. Mais nul ne menace les vrais dieux de l'endroit : Racine y a ses dévots et Shakespeare les siens ; mais les deux sectes rivales savent qu'elles honorent deux grandes divinités, et rient ensemble des superstitieux de Pradon ou de Cyrano de Bergerac³.

Le génie, par rapport au talent ou au goût, semble en effet bénéficier dans le champ littéraire d'un pouvoir d'autorité qui le dispense de toute démonstration. Pour autant, la tension qu'il instaure entre exception et exemplarité pose toujours simultanément le problème de sa définition. Son enjeu tient à l'articulation de l'individuel et du collectif, de son caractère singulier et sa portée universelle. Guyau tente de cerner cet oxymore qui lui est constitutif :

Le génie le plus complexe, parce qu'il est *plusieurs*, ne cesse pas d'être un : lui-même présente plus peut-être que les autres la marque de l'*ineffabile individuum*, et en même temps il porte en lui comme une société vivante⁴.

En ce sens, la critique littéraire qui emploie la notion de génie se heurte nécessairement aux moyens de son analyse : quelles lois générales, quels critères établir de manière à approcher objectivement un phénomène qui touche à l'individualité, à la singularité du sujet ? à quoi tient-il, d'où reçoit-il sa légitimité ? est-il inné ou acquis, déterminé ou prescriptible ? quelle valeur lui donner en tant que faculté créatrice ? C'est dans cette perspective que les critiques de la seconde moitié du XIX^e siècle vont interroger la nature et les manifestations du génie. La notion

¹ Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898, p. 160.

² Émile Faguet, *Études littéraires : dix-huitième siècle* [1894], 28^e éd., Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1910, p. 236.

³ Albert David-Sauvageot, *Le Réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art ; ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1890, p. 313.

⁴ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique* [1889], 12^e éd., Paris, Alcan, 1923, p. 30.

s'ancrer ainsi dans leur problématique centrale, à savoir une autonomisation du champ de la littérature, corrélative d'un retour au sujet et à la création⁵.

Intelligence et inspiration

Selon les critiques littéraires, le génie tend à se placer sur un continuum entre deux conceptions distinctes, l'une qui l'affilie à l'intelligence, la raison, et l'autre à l'intuition, l'inspiration. Or, ces deux pôles ne sont pas sans faire écho à l'ambiguïté fondamentale d'une notion qui s'est justement élaborée dans l'histoire sur deux concepts opposés bien connus. Par les nouveaux savoirs établis en sciences de la vie et en psychophysiologie, les critiques de la seconde moitié du XIX^e siècle tentent d'approcher le génie de la raison ou de l'intuition sensible, de manière à pouvoir justifier d'une création inconsciente (*genius*) ou à l'inverse consciente et donc maîtrisable (*ingenium*). Une maxime de Buffon, l'une des plus récurrentes dans les ouvrages de critique littéraire de l'époque, se donne comme ligne de force de ces discussions. Citée directement ou plus implicitement par une part importante des critiques (Émile Faguet, Jean de Gourmont, Remy de Gourmont, Émile Deschanel, Barbey d'Aurevilly, Ferdinand Brunetière, Jules Lemaître, Georges Renard), elle sert à tous de socle de réflexion en ces termes : « le génie est une longue patience ». Formule étonnante, tout d'abord, dans un corpus littéraire qui, plutôt que de bâtir une réflexion à partir des philosophes des Lumières tels Diderot, Fontenelle et Dubos, préfère se référer à un naturaliste pour aborder le génie – et force est de noter ici la revendication d'une filiation aux sciences de la vie qui prend le pas sur celle des belles-lettres. Mais formule étonnante, surtout, dans la mesure où nous n'en retrouvons pas véritablement trace dans les écrits de Buffon. La maxime provient en réalité d'Hérault de Séchelles, qui rapporte les propos de Buffon dans son *Voyage à Montbard* : « M. de Buffon me dit [...] un mot bien frappant, un de ces mots capables de produire un homme tout entier : “Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience⁶.” » Le XIX^e siècle entérine la paternité de la citation en faisant disparaître son statut anecdotique, ou encore la mention d'Hérault de Séchelles. Les deux grands ouvrages contemporains dédiés à Buffon, l'*Histoire des travaux et des idées de Buffon* (1850) de Flourens et la *Correspondance inédite de Buffon* (1860) dirigée par le petit-fils du naturaliste, Henri Nadault de Buffon, accèdent tous les deux la citation⁷. Dès le milieu du siècle, elle appartient à cette sorte de corpus canonique du savoir auquel les auteurs se réfèrent en s'inspirant mutuellement. Flaubert déjà, dans ses lettres à Louise Colet, discute du génie à partir de la célèbre maxime : « Le mot de Buffon est un grand blasphème : le génie n'est pas une longue patience⁸ » ; puis il admet un peu plus tard : « Je ne crois pas que ce soit le génie, la patience ; mais c'en est le signe quelquefois et ça en tient lieu⁹. »

⁵ Cf. notre ouvrage *Faire littérature : genèse d'un laboratoire*, Paris, Hermann, 2019.

⁶ Marie Jean Hérault de Séchelles, *Voyage à Montbard* [1785], Paris, Gallimard, « Le Cabinet des lettrés », 2007.

⁷ Chez Flourens, on lit : « Comme tous les grands écrivains, comme tous les grands penseurs, Buffon a dit ou écrit plusieurs mots qui sont devenus des maximes. On répète tous les jours le mot que je viens de citer : *le style est l'homme même* ; celui-ci : *le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience*, n'est guère moins célèbre. » (Flourens, *Histoire des travaux et des idées de Buffon*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 1850, p. 300.) Dans la *Correspondance*, Nadault de Buffon reprend l'anecdote d'Hérault de Séchelles en note : « Un jour qu'on lui demandait ce qu'il entendait par le génie : “Le génie, dit-il, est une plus grande aptitude à la patience.” » (Nadault de Buffon, *Correspondance inédite de Buffon*, Paris, Hachette, 1860, p. 477.)

⁸ Lettre à Louise Colet du 15 août 1846, in Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. I, Paris, Conard, 1926, p. 255.

⁹ Lettre à Louise Colet du 13 septembre 1852, in Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. III, Paris, Conard, 1927, p. 21.

Ce qui est remarquable ici, c'est la façon dont la formule de Buffon sert de point d'ancrage à un renouvellement du débat entre *genius* et *ingenium*, c'est-à-dire entre un génie identifié comme une force intuitive, presque excessive, à l'image du poète romantique, et un génie résultant à l'inverse d'un long travail de persévérance et de construction. Par le terme de « patience », le génie est ramené à sa conception plus classique d'une aptitude créatrice maîtrisée, autrement dit raisonnée. Jean de Gourmont le reprend ainsi : « selon Buffon, le génie, pour l'homme, est une longue patience, une longue recherche de soi-même », pour lui opposer un génie plus « féminin » qui, à l'inverse, prend racine dans l'intuition sensible : « le génie de la femme poète est une spontanéité, l'expression de la vibration immédiate de sa sensibilité, la réaction subite de ses sens effleurés par les émotions de la vie¹⁰. » On pourrait commenter cette reconnaissance d'un génie féminin qui, par cette mise en contraste avec la raison masculine, tend pour ainsi dire vers un génie « des nerfs ». Mais, par-delà cette caractérisation genrée, ressort surtout la distinction entre une inspiration raisonnée et une autre, plus intuitive, qui échappe à la conscience. Pour son frère Remy de Gourmont, l'opposition est interne à la notion même de génie, et permet d'affirmer la spécificité de l'inspiration poétique par rapport à celui des autres domaines. S'il ne fait aucun doute, selon lui, que le génie est d'abord une faculté intellectuelle qui distingue l'homme de l'animal, il en va autrement de la création poétique :

L'intelligence générale, le travail, la connaissance approfondie de la langue et des monuments littéraires sont au génie poétique d'un très faible secours et, seuls, ne servent à rien. [...] Loin d'être une longue patience, le génie poétique est d'abord fait d'impatience et les retours, les retouches, le polissage n'enlèvent rien au caractère initial du poème, qui est la spontanéité. Ce caractère est visible dans les plus anciens poèmes, comme dans les plus récents. Quand ils sont beaux, ils sont des chants, et ils participent de la soudaineté du chant. On a appelé cela l'inspiration : il faut écrire ce mot, puisqu'il est connu, quoiqu'il ne signifie rien. L'inspiration est le qualificatif traditionnel du génie poétique¹¹.

Remy de Gourmont souligne radicalement la particularité de la création poétique en renversant l'adage de Buffon. L'affirmation d'un génie entièrement tourné vers l'intuition et qui rend vain tout travail de l'intelligence, tout *ingenium*, renvoie de nouveau à une *poesis* pure ; la poésie conquiert ses lettres de noblesse parce qu'à la différence des domaines rationnels, scientifiques ou philosophiques, qui ont des génies d'intelligence, elle se constitue quant à elle sur une singularité transcendante, une sorte d'élection quasi mystique. Cette conception renoue finalement avec l'idée romantique du « poète-mage » qui ne peut être assujéti à de quelconques règles de création. D'une manière similaire, Barbey d'Aurevilly fait valoir la maxime de Buffon afin de marquer une distinction de nature entre un génie scientifique, « mathématique », et un génie artistique de l'ordre de l'intuition :

Au fond, en effet, Buffon n'était pas, malgré des qualités de génie, un de ces Intuitifs qui sont les premiers en tout génie humain. Le fait de son esprit qui finit, nous le reconnaissons, par devenir tout-puissant par l'ordre (toujours l'ordre !), la continuité, l'enchaînement, la génération des idées, était plus un tâtonnement sublime que cette intuition qui n'hésite jamais et va droit à la découverte¹².

¹⁰ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui : essai de physiologie poétique*, 3^e éd., Paris, Mercure de France, 1910, p. 238.

¹¹ Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques : deuxième série* [1908], 10^e éd., Mercure de France, Paris, 1931, p. 89.

¹² Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes, t. I. Les philosophes et les écrivains religieux*, Genève, Slatkine, 1860, p. 229.

En appliquant la pseudo-définition de Buffon à son auteur, Barbey d'Aurevilly fait coup double : il reconnaît bien le génie du naturaliste fondé sur cette « patience », ce long travail qu'il nomme « tâtonnement sublime », mais le place simultanément en deçà d'un génie de l'intuition qu'il rapporte implicitement à la création artistique. À ce titre, Buffon devient donc une vulgate réemployée par les uns et les autres, soit pour tirer le génie du côté de l'acte conscient et raisonné, soit *a contrario* pour mieux affirmer la spécificité de la *poesis* par rapport à un génie de l'intelligence.

Ce qui émerge surtout, dans cette discussion du génie autour de la citation de Buffon, c'est le besoin de déterminer la responsabilité de l'artiste génial, sa part d'action volontaire, de liberté, dans sa création. La question est de taille pour une critique qui se voudrait explicative et prescriptive. Elle entre par ailleurs en résonance avec le positionnement qui doit être assigné à la littérature entre nature et culture : si, dans la voie ouverte par le XVIII^e siècle, le génie est admis comme pur don naturel, jusqu'à quel point la création est-elle soumise à des règles dictées par la nature – ainsi que le théorise Kant – ou reste-t-elle contingente à un environnement culturel propre à l'individu ? Jusqu'à quel point le génie obéit-il à la nécessité (vitale) ou à la volonté ? Les avancées en physiologie et en psychologie vont alors venir alimenter les théorisations des critiques. Le premier apport, peut-être le plus considérable dans sa manière de renouveler la pensée du génie, est l'introduction du duo conscient / inconscient par l'intermédiaire de la philosophie allemande. À la suite de Leibniz, qui introduit déjà la notion d'inconscient, les maîtres de la *Naturphilosophie* cherchent à mettre au jour les liens entre la nature et l'esprit. Dès son *Systeme de l'idéalisme transcendantal*, Schelling oppose le conscient (*das Bewusste*) par quoi le sujet se pose lui-même, autrement dit le « moi », et l'inconscient (*das Bewusstlose*) qui revient à la nature, c'est-à-dire l'objectif. Ce duo conceptuel conscient / inconscient permet à Schelling de rendre compte de la dualité interne à l'individu, à la fois comme sujet (agissant) et objet (produit de soi). Dans cette perspective, l'intuition intellectuelle est ramenée à une activité inconsciente car absolument naturelle et, en ce sens, désobjectivée. L'inconscient naturel rejoint la notion d'instinct. Le génie chez Schelling est alors, sous une sorte de pouvoir divinatoire, l'expression la plus absolue de ce conscient et cet inconscient du moi ; il réalise par instinct la liberté inconditionnée du sujet. Dans un même temps, Goethe avance l'inconscient aux racines de l'homme, et Jean-Paul Richter en fait la source de l'énergie vitale. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en France, ce double concept gagne en ampleur avec la philosophie de Schopenhauer, et, plus encore, avec la *Philosophie de l'Inconscient* d'Hartmann, publiée en 1868 et traduite en français en 1877, qui popularise l'idée d'un élan psychique de l'ordre de l'instinct.

Dans ce contexte, le duo inconscient / conscient offre aux critiques le moyen de repenser le dualisme inhérent à la notion de génie, en articulant la part naturelle inconsciente de l'activité créatrice, et sa part raisonnée consciente. En outre, le rapprochement fait entre inconscient et instinct sert de jonction entre une approche physiologique et une approche psychologique. En 1900, Remy de Gourmont s'appuie sur une lettre adressée par Goethe à Wilhelm von Humboldt, afin de justifier de l'impossibilité d'une conception classique du génie soumis à des règles rationnelles – nous donnons l'intégralité de l'extrait cité malgré sa longueur car il nous semble exemplaire :

Toute faculté d'agir et par conséquent tout talent implique une force instinctive agissant dans l'inconscience et dans l'ignorance des règles dont le principe est pourtant en elles. Plus tôt un homme s'instruit, plus tôt il apprend qu'il y a un métier, un art qui va lui fournir les moyens d'atteindre au développement régulier de ses facultés naturelles ; ce qu'il acquiert ne saurait jamais nuire en quoi que ce soit à son individualité originelle. Le génie par excellence est celui qui s'assimile tout, qui sait tout s'approprier sans préjudice pour son caractère inné. Ici se présentent les divers rapports entre la conscience et l'inconscience. Les organes de l'homme, par un travail d'exercice, d'apprentissage, de réflexion persistante et continue, par les résultats obtenus, heureux ou malheureux, par les mouvements d'appel et de résistance, ces organes amalgament, combinent inconsciemment ce qui est instinct et ce qui est acquis, et de cet amalgame, de cette chimie à la fois inconsciente et consciente, il résulte finalement un ensemble harmonieux dont le monde s'émerveille. Voici tantôt plus de soixante ans que la conception de Faust m'est venue en pleine jeunesse, parfaitement nette, distincte, toutes les scènes se déroulant devant mes yeux dans leur ordre de succession ; le plan, depuis ce jour, ne m'a pas quitté, et vivant avec cette idée, je la reprenais en détail et j'en composais tour à tour les morceaux qui dans le moment m'intéressaient davantage ; de telle sorte que, quand cet intérêt m'a fait défaut, il en est résulté des lacunes, comme dans la seconde partie. La difficulté était là d'obtenir par force de volonté, ce qui ne s'obtient, à vrai dire, que par acte spontané de la nature¹³.

Le recours à Goethe permet de penser une conciliation possible entre un génie inné et acquis, transcendant et immanent, entre un *genius* et un *ingenium*, par l'hypothèse d'une « chimie à la fois inconsciente et consciente » apte à rendre « un ensemble harmonieux ». Quoique le génie soit d'abord un élan naturel, assimilé à l'instinct et à l'inconscient, il peut être complété par ce travail de longue haleine, cet effort continu et conscient de l'homme. Goethe offre une théorie en contre-pied de la maxime de Buffon, d'autant que l'extrait se termine sur la supposition d'une irrémédiable infériorité de la « force de volonté » sur « l'acte spontané de la nature », c'est-à-dire l'instinct. Cette distinction n'échappe pas à Remy de Gourmont, qui s'efforce ensuite de déterminer la place prépondérante de ce qu'il nomme le subconscient dans l'inspiration créatrice du génie :

À l'état de veille, l'inspiration semble la manifestation la plus claire du subconscient dans le domaine de la création intellectuelle. Sous sa forme aiguë, l'inspiration se rapprocherait beaucoup du somnambulisme. Certaines attitudes de Socrate (d'après Aulu-Gelle), de Diderot, de Blake, de Shelley, de Balzac, donnent de la force à cette opinion. Le D^r Régis dit que les hommes de génie furent presque tous des « dormeurs éveillés¹⁴ ».

Même sans renier la part de travail dans la création, Gourmont connecte l'inspiration à un acte foncièrement inconscient, foncièrement naturel, et dont la volonté de l'artiste se trouve inévitablement investie :

L'inspiration, si elle est un état second, peut donc être un état second provoqué par la volonté. Il n'est pas douteux que des artistes, des écrivains, des savants peuvent travailler quand il le faut, sans préparation, aiguillonnés seulement par la nécessité et, d'autre part, que les œuvres ainsi produites sont tout aussi bonnes que celles dont l'exécution n'a été déterminée que par un désir de réalisation. Cela ne signifie pas que le subconscient soit inactif pendant le travail volontairement commencé, mais son activité a été provoquée. Il y a donc un subconscient qui n'est pas spontané, qui vient se mêler au conscient quand la volonté en a besoin, mais qui, peu à peu, au cours d'un travail, se substitue à la volonté¹⁵.

On voit ici de quelle façon le critique convoque à la fois la psychologie et la physiologie pour produire une théorie plus précise du génie, dans une synthèse où peuvent être saisis les

¹³ Johann Wolfgang von Goethe, Lettre à Wilhelm von Humboldt du 17 mars 1832, citée par Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Paris, Mercure de France, 1900, p. 53-54.

¹⁴ *Ibid.* p. 59.

¹⁵ *Ibid.*, p. 65-66.

enchevêtrements entre nécessité et volonté. Le caractère transcendant du *genius* réapparaît sous la forme d'une « inconscience instinctive¹⁶ » naturelle, proche de l'idée de grâce, mais sous une forme modernisée et laïcisée¹⁷. Ainsi peut être observé l'effort global d'une critique pour revenir aux sources même de la création, c'est-à-dire à l'esprit, par le biais des dernières avancées en science. Le génie illustre une nouvelle transcendance qui n'est plus extérieure mais interne à l'homme, aux confins de son esprit.

Un « accident heureux » ?

En 1910, dans ses *Muses d'aujourd'hui*, Jean de Gourmont prévient :

Je n'étudierai pas leurs ouvrages avec une minutieuse analyse : je voudrais seulement rechercher pourquoi ces poétesses ont chanté, et, pour ainsi dire, les raisons physiologiques de leur génie¹⁸.

Et en effet, la recherche des causes premières domine l'étude du génie. Par son caractère exceptionnel, ce dernier devient l'occasion de s'interroger sur le plus grand des inconnus, à savoir l'origine de la création. Il s'agit d'une certaine manière d'atteindre le général par le particulier, l'originale par l'extraordinaire. Cette logique heuristique est d'ailleurs celle qui guide les sciences naturelles de l'époque. Canguilhem rapporte ces mots de Blumenbach : « Les aberrations de la nature éclairent davantage les questions obscures que ne le fait son cours régulier¹⁹. » Le génie sert donc d'entrée dans l'organisation de la vie mentale et de ses facultés. Or les progrès de la physiologie renouvellent cette ambition de percer le mystère originel, présente depuis que le génie est associé au cerveau.

Cette recherche de causes physiologiques du génie se manifeste d'abord par la notion d'intelligence, qui est sous la plume des critiques d'une fréquence remarquable. L'intelligence, quoiqu'entourée d'un certain flou terminologique selon l'auteur qui l'emploie et l'acception sensible ou mécanique dans laquelle elle s'inscrit, est une notion qui mérite d'être relevée. En prenant du galon au cours du XIX^e siècle, elle manifeste le passage du domaine philosophique au domaine psychologique. Elle vient d'une certaine manière suppléer l'entendement en se présentant comme un nouvel objet d'étude analysable par la psychophysiologie et mesurable : après l'encéphalisation du début de siècle, la psychométrie s'efforce de chiffrer l'intelligence, ce que concrétise le fameux test de Binet-Simon en 1905. Par conséquent, lier le génie à l'intelligence permet de l'intégrer d'autant mieux à un champ d'étude pris en charge scientifiquement. Dès 1870, *De l'intelligence* de Taine contribue à enraciner la notion au cœur de la nouvelle psychologie en soulignant la nécessité d'une approche physiologique de l'intelligence. « Si je ne me trompe, on entend aujourd'hui par intelligence ce qu'on entendait autrefois par entendement ou intellect, à savoir la faculté de connaître²⁰. » L'analyse physiologique de l'intelligence doit permettre, selon Taine, de déterminer les conditions de la

¹⁶ Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques : deuxième série*, op. cit., p. 86.

¹⁷ Nous ne développons pas, mais renvoyons au chapitre de Romain Enriquez dédié à « L'inconscient aux sources du génie entre 1850 et 1900 », dans la seconde partie de cet ouvrage.

¹⁸ Jean de Gourmont, *Muses d'aujourd'hui*, op. cit., p. 29.

¹⁹ Johann Friedrich Blumenbach, cité par Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968, p. 218.

²⁰ Hippolyte Taine, *De l'intelligence*, t. I, Paris, Hachette, 1870, p. 1.

création intellectuelle afin d'en expliquer scientifiquement les causes. Mais le génie tient pour lui à deux choses : s'il est bien d'abord une prédisposition intellectuelle particulière, laissée au hasard de la nature, son développement dépend aussi de causes extérieures, environnementales. Taine étend donc son étude physiologique au contexte sociologique et psychologique dans lequel l'artiste se construit.

Car le génie n'est rien qu'une puissance développée, et nulle puissance ne peut se développer tout entière, sinon dans le pays où elle se rencontre naturellement et chez tous, où l'éducation la nourrit, où l'exemple la fortifie, où le caractère la soutient, où le public la provoque²¹.

On retrouve ici la vision déterministe d'une faculté qui se développe ou non, selon le milieu, la race et le moment. Le génie n'échappe pas aux facteurs tainiens desquels dépendent l'épanouissement de l'artiste et la naissance de l'œuvre²².

Cette question d'un génie déterminé est intéressante en ce qu'elle interroge directement la place de l'homme dans les éléments qui l'entourent, face à la nature et la société. Alors que le déterminisme de Taine permet de poser certaines causes physiologiques à l'individuation du génie à partir d'une faculté intellectuelle commune, d'autres préfèrent cantonner le génie individuel à une faculté innée. Dans *Mes haines*, Zola profite du procès qu'il fait à Taine pour lui opposer une vision naturelle du génie :

J'ai la ferme croyance qu'un homme de génie arrive à vider son cœur, lors même que la foule est là pour l'en empêcher. J'ai l'espoir que l'humanité n'éteint jamais un seul des rayons qui doivent faire sa gloire. Lorsque le génie est né, il doit grandir forcément dans le sens de sa nature²³.

À la différence du déterminisme tainien, Zola pense le génie libre de se réaliser indépendamment de son environnement, par la seule force d'une prédisposition qui l'individualise à la naissance. Le génie, en réalité, n'en est pas moins déterminé – il suffit de relever la modalité du devoir « il *doit* grandir *forcément* » ; mais cette détermination le rattache à une sorte de nécessité naturelle qui donne à l'individualité du génie une origine innée plutôt qu'acquise. L'homme obéit à la nature en lui, dans une perspective quasi kantienne.

Une argumentation semblable est déployée par Jean-Marie Guyau :

Ceci posé, quelles sont les causes du génie ? Peut-on les trouver toutes dans le *milieu* physique et social ? – Non, les causes générales tenant au milieu extérieur ne sont que des conditions préalables ; l'apparition du génie est due à la rencontre heureuse d'une multitude de causes dans la génération même et dans le développement de l'embryon. Le génie est vraiment l'accident heureux de Darwin. On sait que Darwin explique l'origine des espèces par un accident dans la génération individuelle qui s'est produit en un sens favorable aux conditions de la vie ; la modification accidentelle s'est fixée ensuite par l'hérédité, est devenue générale, spécifique : de là l'espèce biologique. Selon nous, le génie est une modification accidentelle des facultés et de leurs organes dans un sens favorable à *la nouveauté* et à l'invention de choses nouvelles ; une fois produit, cet *accident heureux* n'aboutit pas à une transmission héréditaire et physique, mais il introduit dans le monde des idées ou des sentiments, des types nouveaux. Il modifie donc le milieu social et intellectuel préexistant, il n'est pas lui-même le pur et simple produit du milieu²⁴.

²¹ Hippolyte Taine, *La Fontaine et ses fables* [1853], 3^e éd., Paris, Hachette, 1861, p. 344.

²² Cf. le chapitre suivant « Hippolyte Taine et les théories du génie » de Lola Stibler.

²³ Émile Zola, *Mes haines : causeries littéraires et artistiques*, Paris, Faure, 1866, p. 225.

²⁴ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, *op. cit.*, p. 31.

Là encore, la citation est un peu longue mais elle nous paraît élocutive. Guyau, qui dédie un chapitre entier au génie dans son étude socio-esthétique de 1889, s'appuie sur la théorie darwinienne pour renverser le déterminisme de Taine. Il ne fait aucun doute pour lui que l'origine du génie est innée, juchée dans l'hérédité et la formation de l'embryon. En ce sens, le génie est moins l'œuvre d'une détermination que d'un hasard biologique, de la même manière que le hasard intervient chez Darwin pour insuffler une variation à certaines espèces : l'homme génial apparaît comme un « accident heureux », doté par la nature de facultés différentes qui le rendent dès la naissance hors du commun. En soumettant l'homme à sa disposition naturelle, Guyau fait de l'individualité non pas une conséquence mais un trait constitutif du génie. En cela, il déduit que l'homme de génie, loin de se soumettre à la détermination d'un milieu, agit sur lui : « M. Taine suppose le milieu antérieur produisant le génie individuel ; il faut supposer le génie individuel produisant un milieu nouveau ou un état nouveau du milieu²⁵. » Un rapport inverse s'établit ainsi entre le génie et son environnement : bien qu'il soit soumis à sa nature, il est grand acteur du milieu social dans lequel il se trouve. Le milieu alors n'est pas, comme chez Taine, cause du génie, il en est au contraire une de ses conséquences. Cette position rejoint par là la vision hégélienne d'une histoire construite sous l'influence des grands hommes, telle que Paul Janet vient de l'exposer quelques années plus tôt :

Les circonstances extérieures ne sont pas les causes déterminantes du génie ; bien loin de là, elles ne sont elles-mêmes en grande partie que les dernières conséquences des idées antérieurement découvertes et défendues par quelques esprits supérieurs. Chaque grand homme représente un nouveau développement de l'idée, il est donc nécessairement en lutte avec son temps : le milieu lui fait obstacle, il faut qu'il le brise, pour créer lui-même un nouveau milieu qui sera un obstacle à un génie futur. Dans cette théorie, le génie devance les faits ; il n'en est pas l'expression, il en est la cause²⁶.

Le génie acquiert sa liberté dans sa résistance au milieu et dans sa force d'action. Son individualité de nature rejaillit par une sorte d'anti-conformisme social, mais un anti-conformisme productif, positif pour le bien commun dans la mesure où il conduit à une amélioration du milieu. De ce fait, le génie a un rôle social déterminant. Il sert de moteur à la marche des peuples et des sociétés. Guyau conclut ainsi :

Le génie est donc, en définitive, une puissance extraordinaire de sociabilité et de sympathie qui tend à la création de sociétés nouvelles ou à la modification des sociétés préexistantes : sorti de tel ou tel milieu, il est un créateur de milieux nouveaux ou un modificateur des milieux anciens²⁷.

À la différence de la théorie tainienne, le génie est libéré de l'influence des milieux parce qu'il reçoit son individualité de la nature et non de la société. Cette particularité innée le rend plus indépendant que le commun des hommes et, *ipso facto*, plus apte à agir.

On retrouve au même moment cette vocation sociale, voire civilisationnelle, chez Gabriel Tarde, selon qui le génie est source d'invention sociale et cause des changements sociaux²⁸. Hennequin, qui reprend explicitement les travaux du sociologue, situe lui aussi le génie dans une telle perspective ; il y voit d'ailleurs la limite à la théorie évolutionniste de

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ Paul Janet, *La Crise philosophique*, Paris, Germer Baillière, 1865, p. 49.

²⁷ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, *op. cit.*, p. 45.

²⁸ Cf. Gabriel Tarde, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890. Arnaud Bouaniche traite largement la question dans le chapitre qu'il consacre au sociologue, en seconde partie de cet ouvrage.

Spencer. Si le génie est en résistance face à son temps, alors l'homme ne peut être par nature dans une adaptation coopérative mais « défensive ». Plutôt que de se laisser déterminer, il adopte une attitude de « défense contre le dehors²⁹ ».

Quelle influence de milieu peut expliquer le sombre génie d'Eschyle naissant dans la dépravation commençante d'Athènes, ou la douceur de Virgile au milieu de la rudesse des guerres civiles romaines ? Euripide et Aristophane sont du même temps, comme Lucrèce et Cicéron, comme l'Arioste et le Tasse, comme Cervantès et Lope de Vega, comme Goethe et Schiller, comme Leopardi et Giusti, comme Heine et Uhland, comme Swinburne, Browning et Tennyson, comme Tolstoï et Dostoïevski. Shelley dans l'Angleterre du commencement de ce siècle est un anachronisme, comme Stendhal au milieu des guerres de l'Empire, comme Balzac et Delacroix dans la société de la monarchie de Juillet³⁰.

Dès lors, Hennequin en vient à conclure que le génie naît dans la résistance et vit pour « ne pas se laisser assimiler³¹ », à revers de la loi d'adaptation. L'individualité devient le premier indice d'un génie qui se démarque de son temps. Par ricochet, c'est le statut de l'écrivain génial qui change : loin d'être un produit de son époque ou de son milieu, il est autonome par nature. Cette approche qui, on l'a vu, prend également racine dans une conception hégélienne de l'histoire, permet de bâtir une littérature à partir des grands hommes qui la font. Elle met ainsi en avant la liberté subjective des écrivains qui vont influencer sur leur temps – et conduit à l'établissement de canons littéraires.

Pour autant, l'« accident » biologique n'est pas toujours heureux. Le XIX^e siècle voit parallèlement émerger une vision du génie tirant la singularité physiologique du côté de l'anormalité pathologique, si ce n'est morbide. Déjà, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Schopenhauer observe un rapport ambigu avec une essence du génie qu'il qualifie de « monstre *per excessum*³² ». Or c'est bien ce que vont s'employer à déterminer certains traités d'anthropologie et de psychopathologie, particulièrement dans la seconde moitié du siècle. La sensibilité de l'artiste, affiliée à la neuropathie ou à l'irritabilité, s'annonce comme le signe d'une déviance malade que la physiologie, la psychopathologie et l'anthropologie s'accordent à traiter ensemble. Parmi les ouvrages qui feront le plus de bruit, on compte le *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* du D^r Morel (1857), *La Psychologie morbide* de Moreau de Tours (1859), *Le Génie Héritaire* de Galton (1869), et surtout *L'Homme de génie* de Lombroso (1889). Les critiques littéraires peuvent d'autant moins prétendre ignorer ces travaux que ceux-ci ne se privent pas d'empiéter sur le champ littéraire et artistique. Lombroso, pour illustrer l'aliénation des hommes de génie, fait de Baudelaire, de Rousseau, de Nerval ou encore de Gogol des cas d'études. Nordau, pour son essai *Dégénérescence*, distingue deux types de génies, ceux qu'il qualifie de sains à l'instar de Goethe, et ceux qu'il rapproche des névrosés, voire des dégénérés, sur le modèle de Zola (on connaît la riposte que proposera Zola en se prêtant à l'enquête médicale du D^r Toulouse³³). La question du génie, particulièrement documentée scientifiquement, vient ainsi servir de nouvel argument à la nécessité pour le critique de se tourner vers les sciences de manière à traiter la création littéraire en toute connaissance. Les ouvrages critiques, à cet égard, témoignent d'une

²⁹ Émile Hennequin, *La Critique scientifique*, Paris, Perrin, 1888, p. 113.

³⁰ *Ibid.*, p. 107-108.

³¹ *Ibid.*, p. 113.

³² *Ibid.* Cf. le chapitre d'Ugo Batini consacré à la notion de génie chez Schopenhauer, en partie I de cet ouvrage.

³³ Cf. le chapitre de Serge Nicolas « La psychologie des grands hommes : Émile Zola », en partie I de cet ouvrage.

invasion du vocabulaire médical. Bourget, par exemple, restitue en ces termes les questions de son époque dans un ouvrage pourtant dévolu à la critique :

[...] n'y a-t-il point, entre les manifestations du génie et certaines dispositions nerveuses, des rapports si étroits qu'une biographie d'un Musset ou d'un Edgard Poe est un chapitre de pathologie mentale ? Ne rencontre-t-on pas, de même, le problème du tempérament derrière tous les caractères et toutes les destinées, hautes et humbles, quand on veut les expliquer par leurs causes³⁴ ?

Plus directement, Hennequin intègre une vision pathologique du génie dans son étude sur Flaubert ; à partir du constat d'un style qu'il juge mystérieux et excessif, il conclut : « Cet art, où les mots précèdent et déterminent obscurément les idées, est anormal³⁵. » Dès lors, « comme toute tendance anormale, cette phrasiomanie de Flaubert port[e] en elle des menaces de destruction³⁶ ». En tirant l'originalité du style du côté de l'anormal, puis du morbide, Hennequin reprend les théories des aliénistes, en particulier celle du D^r Morel, et finit par appuyer lui-même l'analogie entre génie et folie :

Que l'on fasse abstraction de l'absurdité des idées et que l'on considère seulement la brièveté et la rondeur des phrases, leur suite incohérente ou faiblement liée, toute l'allure mesurée et cadencée de ce petit morceau ; il semblera incontestable aux personnes qui ne répugnent pas par préjugé à l'assimilation d'un fou et d'un homme de génie, que certains passages de Flaubert sont l'analogie lointain et cependant exact de cette littérature d'asile³⁷.

En réalité, presque tous les critiques de la seconde moitié du siècle vont aborder la question tant le sujet occupe la scène intellectuelle. Or celui-ci est d'autant plus intéressant qu'il s'inscrit dans la continuité de la thématique du génie mélancolique, déjà rapproché de la figure du fou par certains romantiques, telle qu'elle se trouve par exemple chez Goethe à travers le jeune Werther, chez Vigny ou encore chez Hölderlin. La reprise de cette thématique sur un versant physiologique et médical s'offre alors comme une tentative de faire perdurer la figure d'un génie-fou tout en l'arrachant à un imaginaire romantique qui tendrait à la sacraliser, pour l'associer au contraire à une idée de déchéance. Elle permettrait, en bref, de reprendre un des grands mythes romantiques pour le destituer de son aura³⁸.

Mais c'est surtout autour de la légitimité du savoir que les auteurs débattent. Moreau de Tours, Nordau, Lombroso essuient les vives attaques des critiques littéraires pour leur manque de rigueur scientifique, de sorte que les théories qu'ils avancent se voient mises en accusation pour leur caractère nébuleux voire frauduleux. Parmi les plus acerbes, on peut citer l'article que Victor Cherbuliez, sous le pseudonyme de G. Valbert, signe à la *Revue des Deux Mondes* huit ans après la traduction française de *L'Homme de génie*. Le critique prend d'abord soin de récapituler point par point les arguments avancés par Lombroso, non sans une ironie éloquente et dont on peut apprécier la saveur :

Vous vous imaginez que Darwin avait toujours été sain d'esprit. Déplorable erreur ! C'était un névropathe, il ne pouvait supporter ni le chaud ni le froid, ni les longues conversations ; il souffrait de dyspepsie,

³⁴ Paul Bourget, *Études et portraits, t. III. Sociologie et littérature*, Paris, Plon-Nourrit, 1905.

³⁵ Émile Hennequin, *Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.*, Paris, Perrin, 1890, p. 60.

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 63.

³⁸ Romain Enrieux développe cette idée dans la suite de cet ouvrage.

d'anémies spinales, de vertiges, et les vertiges sont dans bien des cas l'équivalent de l'épilepsie ; au surplus il était à moitié bègue, et comme Socrate, il avait le nez court et aplati, avec de grosses et longues oreilles³⁹.

Victor Cherbuliez met en exergue la hâte avec laquelle Lombroso applique la méthode de l'anatomie comparée – entre névropathes, dégénérés, crétins d'une part, et génies d'autre part – pour s'empresser d'en tirer des règles générales qu'il ne justifie autrement que par la notion fourre-tout d'hérédité.

Ce qui étonne aussi, c'est la promptitude de son jugement, la rapidité de sa pensée. Son esprit court d'une idée à l'autre, en supprimant les intermédiaires ; il a du goût pour les voies abrégées et résout des problèmes en se jouant. Il se conduit moins par raisonnement que par instinct, et il n'a pas besoin de savoir, il devine⁴⁰.

Ainsi la théorie est-elle déclarée nulle du seul fait qu'elle n'est pas recevable scientifiquement. Le manque de véritable démonstration physiologique ou physico-chimique sur les rapports entre l'esprit d'un génie et celui d'un fou ou d'un dégénéré est dénoncé afin de renvoyer ces théories du côté de la fable anthropologique. Cette absence de légitimité scientifique est l'argument qui va être le plus retenu contre Lombroso, mais aussi contre Moreau de Tours et Nordau. En récusant la pertinence des thèses aliénistes et anthropologiques, Remy de Gourmont, de son côté, va jusqu'à déposséder les scientifiques du droit de traiter de la question et réaffirme simultanément la place privilégiée du critique pour l'étude de la singularité. « Peu à peu, on comprit que la question n'était pas de celles qui peuvent se résoudre avec des exemples historiques, et l'on s'aperçut aussi que les hommes de génie sont trop exceptionnels pour que l'on puisse, de l'examen de leurs facultés, conclure à une thèse générale⁴¹. » L'argument lui permet de mettre en avant l'échec d'une approche générale pour cerner le particulier. Sur ce point, le critique littéraire resterait supérieur au savant en ce qu'il conserverait une connaissance du détail qui le préserverait des raccourcis trompeurs. Or le génie, de même qu'une œuvre ou qu'un auteur, ne semble pas pouvoir être connu autrement que par une étude du particulier. Certains critiques, plutôt que de se tourner vers la surenchère scientifique comme Zola, se servent de l'échec d'une approche physiologique et médicale du génie afin de prouver les limites de la science dans le champ littéraire. René Doumic suit en cela le raisonnement de Gourmont :

Il n'y a de science que de ce qui est général ; le pouvoir de la science s'arrête où commence l'individu ; or, c'est des grands écrivains que s'occupe l'histoire littéraire, c'est des hommes de génie, et précisément pour déterminer ce qu'il y a en eux d'individuel et donc d'irréductible⁴².

Mais derrière ce rejet massif d'un génie pathologique, c'est bien sûr aussi la liberté du génie qui est de nouveau défendue. On retrouve ici des arguments semblables à ceux avancés contre un déterminisme physiologique : conclure en un génie héréditaire et malade reviendrait à admettre un génie non seulement déterminé, mais aussi dépossédé de toute force de volonté. Un génie fou, en un mot, serait un génie dépourvu de toute raison et livré entièrement à son délire névropathique. Or, les critiques tentent plutôt de définir le génie dans un équilibre entre

³⁹ G. Valbert *alias* Victor Cherbuliez, « M. Lombroso et sa théorie de l'homme de génie », *Revue des Deux Mondes*, t. 141, 1897, p. 689.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 695.

⁴¹ Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques*, t. II, *op. cit.*

⁴² René Doumic, *Écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Didier Perrin et Cie, 1894.

une faculté innée et naturelle d'une part, et un exercice intellectuel volontaire d'autre part – soit, de façon sommaire, entre intelligence et volonté (au sens où l'entend Fouillée⁴³). Entre les lignes, on retrouve une tentative de conciliation entre les vieilles notions de *genius* et d'*ingenium*. Le génie est à la fois touché par une prédisposition permettant de maintenir l'idée d'une transcendance quoique laïcisée, rendue à l'esprit humain ; et il est distingué par un effort constant et conscient qui, contrairement aux hallucinés névropathes, donne toute valeur à sa production. De cette façon, la conscience vient contrer la dimension pathologique : elle marque la distinction nette entre l'esprit malade et l'esprit sain. Paul Janet avance une telle thèse dans son essai de psychologie *Le Cerveau et la pensée* :

Le propre du génie est de se posséder lui-même, et non d'être entraîné par une force aveugle et fatale, de gouverner ses idées, et non d'être subjugué par des images, d'avoir la conscience nette et distincte de ce qu'il veut et de ce qu'il voit, et non de se perdre dans une extase vide et absurde, semblable à celle des fakirs de l'Inde. [...] En un mot, le génie est pour nous l'esprit humain dans son état le plus sain et le plus vigoureux⁴⁴.

En posant la conscience comme condition *sine qua non* de l'intelligence, et l'intelligence comme ressort premier du génie, Janet intronise le génie libre de lui-même. En d'autres termes, s'il n'a pas la main sur sa faculté originelle, le génie reste maître absolu de sa création. Il incarne l'homme qui affirme sa liberté par la réalisation des prédispositions dont l'a doté la nature. Janet y voit la raison de sortir le génie d'une vision négative. Si celui-ci n'est pas normal, il n'appartient pas non plus au pathologique. Il représente au contraire « l'esprit humain dans son état le plus sain et le plus vigoureux », à l'opposé du morbide, c'est-à-dire du côté de l'accomplissement humain et de sa force vitale. Cette forme d'argumentation rend apparente ce qui, en fond, est irrecevable dans la conception d'un génie pathologique : elle tire non seulement l'artiste vers l'aliénation au point de risquer d'ôter tout mérite à sa production, mais elle coupe surtout la création de sa dimension vitale. En étant affiliée à la manifestation d'une nature déchue, l'œuvre géniale perd toute valeur. Tel est probablement le motif central pour lequel les critiques de la seconde moitié du XIX^e siècle s'emparent si farouchement du débat sur le génie, en s'efforçant le plus souvent de contrer la thèse pathologique. Il s'agit bien de défendre un génie « sain » au plus près de l'expression vitale de l'homme.

Aussi peut-on identifier un double mouvement complémentaire dans le traitement du génie au cours du siècle. Tandis que la récupération par la physiologie et la psychopathologie permet de destituer la figure du génie de l'aura sacrée, si ce n'est mystique, dont l'ont nimbée les romantiques, celle-ci est réhabilitée dans un même temps par des critiques soucieux d'assurer sa valeur d'exception – une valeur non plus mesurée à l'aune d'un divin, mais d'une force de vie inhérente à l'homme.

⁴³ C'est par la notion de volonté empruntée à Schopenhauer que Fouillée réussit à poser la liberté, à travers le discernement qu'elle induit. Intelligence et volonté reflètent selon lui les deux fonctions fondamentales et indissolubles de « la force inhérente à tous les états de la conscience ».

⁴⁴ Paul Janet, *Le Cerveau et la pensée*, Paris, Germer Baillière, 1867.

Le génie créateur

On retrouve ainsi un génie qui, par les paradoxes incompressibles qui le définissent, sert d'entrée au rapprochement entre création littéraire et création du vivant. « Le génie est une puissance d'aimer qui, comme tout amour véritable, tend énergiquement à la fécondité et à la création de la vie⁴⁵ » affirme énergiquement Jean-Marie Guyau. En ce sens, le génie est ramené à la puissance créatrice de l'homme, elle-même rattachée à la notion de vie. Une telle définition permet de poser le génie en des termes généraux à la fois spécifiques à l'homme et ouverts à toute discipline. Elle justifie pour Guyau les convergences entre génies scientifique, philosophique et artistique :

Si le savant peut parfois produire quelque chose de matériellement nouveau dans le monde extérieur, tandis que le génie du pur artiste crée seulement pour lui et pour nous, cette différence est plus superficielle qu'on ne pourrait le croire : tous les deux poursuivent le même but d'après des procédés analogues et cherchent également dans des domaines divers à faire du réel, à faire même de la vie, à créer⁴⁶.

Quelle que soit la nature de la création, le génie renvoie toujours à une aptitude à créer ; autrement dit, il est ce qui pose l'homme en tant que créateur, ce qui fait en lui que la vie génère la vie. Renan exprime la même idée, quoiqu'en des termes plus religieux, dans la réponse qu'il fait à Pasteur lors de la réception de ce dernier à l'Institut :

Il y a quelque chose que nous savons reconnaître dans les applications les plus diverses ; quelque chose qui appartient au même degré à Galilée, à Pascal, à Michel-Ange, à Molière ; quelque chose qui fait la sublimité du poète, la profondeur du philosophe, la fascination de l'orateur, la divination du savant. Cette base commune de toutes les œuvres belles et vraies, cette flamme divine, ce souffle indéfinissable qui inspire la science, la littérature et l'art, nous l'avons trouvé en vous, Monsieur ; c'est le génie⁴⁷.

Cette conception d'un génie créateur prédomine chez les critiques littéraires. La notion est bien mise au service d'une interrogation sur les sources de la création, tout en recouvrant une réalité qui échappe *in fine* à des définitions strictes. En étant posée comme faculté humaine, elle est extraite des débats sur sa nature et ses causes :

Qu'est donc – puisqu'enfin nous ne l'avons pas défini – ce génie qui n'est ni névrose, ni patience, ni miracle ? [...] l'étymologie et la raison sont ici d'accord : le génie, c'est la faculté de créer⁴⁸.

Par conséquent, à travers le génie, les critiques réaffirment la place de l'homme dans le monde. Celui-ci n'est pas seulement une créature investie, il est apte à créer lui-même de façon autonome et maîtrisée. « Le génie est essentiellement créateur, écrit encore Janet : il consiste à découvrir une part de vérité non encore aperçue et à l'exprimer dans une forme non encore essayée⁴⁹. » Il ne se contente donc pas de transformer, il introduit un élément nouveau, original,

⁴⁵ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, op. cit., p. XIII.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷ Ernest Renan, réponse au discours de M. Louis Pasteur, fait le jeudi 27 avril 1882 à l'Institut, in *Discours et conférences*, Paris, Calmann-Lévy, 1887, p. 64.

⁴⁸ Lucien Muhlfeld, *Le Monde où l'on imprime : regards sur quelques lettrés et divers illettrés contemporains*, Paris, Perrin, 1897, p. 248.

⁴⁹ Paul Janet, *Les Problèmes du XIX^e siècle*, op. cit., p. 207.

dans le monde. L'homme gagne par là une place active qui l'émancipe de sa détermination première. Contrairement aux autres êtres vivants, il participe à l'élaboration de son environnement. Cette vision rejoint celle d'un génie producteur de son milieu, telle que nous avons pu la noter chez Hennequin et Guyau. « Aussi le génie n'est-il pas seulement fils de la nature », reprend Pierre Lasserre dans sa thèse sur le romantisme français de 1907. « Il est un élément⁵⁰. »

Si la notion de génie créateur n'est pas nouvelle, puisque le *genius* platonicien comprenait déjà une fonction d'engendrement démiurgique du génie, il est chez la majorité des auteurs de cette seconde moitié du XIX^e siècle – à quelques exceptions près, comme Renan – une évolution de taille : la faculté créatrice n'est plus insufflée par l'esprit divin mais inhérente à l'homme. Elle quitte même l'individu pour devenir le trait propre à la condition humaine tout entière. Remy de Gourmont l'exprime sans ambages à partir des travaux du physiologiste contemporain René Quinton :

Aussi loin que l'on remonte sur les traces de l'homme, on trouve les traces du génie humain. Ce génie est primordial. L'homme est un animal de génie. Le génie ôté, l'homme est un animal comme tous les autres, un vertébré qui est un primate, par le caractère comme par l'anatomie, un antique fils de la lignée reptilienne, un batracien évolué⁵¹.

En définissant l'homme comme un animal de génie, Gourmont ne se cantonne pas à relever une supériorité intellectuelle, mais situe précisément la spécificité humaine dans son aptitude à créer. D'une certaine façon, le *genius* divin laisse place à un *genius* naturel, qui dote l'homme du pouvoir de générer par cette même force qui le génère. À ce titre, le génie créateur rejoint l'idée d'élan vital. Car ce que le génie produit d'original dans le monde, par-delà les découvertes scientifiques, les révolutions technologiques, et surtout les œuvres artistiques, c'est la vie elle-même. Ramener la création humaine à un plan naturel induit une analogie avec la création du vivant – une analogie qui ne vise pas à superposer totalement le vivant et la création humaine, mais qui les rallie à une même source créatrice, la vie.

Le terme même de *création* est d'ailleurs lourd de sens. La majorité des critiques littéraires semble l'utiliser sans vraiment marquer de distinction avec l'invention littéraire. Il n'est que Paul Souday, à notre connaissance, pour souligner clairement en 1930 : « L'invention en littérature, qu'on n'appelle jamais création que par métaphore et hyperbole... » Pour les autres critiques, le passage de l'*invention* à la *création* semble se faire aléatoirement. Pour autant, il est bien une évolution de ces acceptions visible jusque dans les dictionnaires. Au temps de l'*Encyclopédie*, il ne semble pas y avoir de confusion possible entre, d'une part, l'invention, « terme général qui s'applique à tout ce qu'on trouve, qu'on invente, qu'on découvre d'utile ou de curieux dans les Arts, les Sciences, & les Métiers⁵² », et, d'autre part, la création, qui désigne « l'acte d'une puissance infinie qui produit quelque chose, sans la tirer d'une matière préexistante⁵³ ». La création entendue exclusivement dans un sens métaphysique, voire religieux, ne s'étend pas au domaine artistique. En revanche, un siècle plus tard, le *Grand*

⁵⁰ Pierre Lasserre, *Le Romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907, p. 314.

⁵¹ Remy de Gourmont, *Promenades philosophiques : deuxième série*, op. cit., p. 69.

⁵² « Invention », in *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, par une Société de Gens de lettres, t. XVIII, Paris, 1765, p. 848.

⁵³ « Création », in *L'Encyclopédie*, t. IV, op. cit., p. 438.

Dictionnaire universel du XIX^e siècle fait bien état de la porosité des termes. Si l'invention est « l'acte de l'esprit qui crée », elle tend à se cantonner, dans la littérature et les beaux-arts, à cette « partie de la composition qui consiste à imaginer le sujet et à créer ses développements⁵⁴ ». Outre le fait que le verbe « créer » se retrouve dans chacune de ces deux définitions, l'invention littéraire paraît beaucoup plus délimitée, restreinte à une étape de la production artistique, presque à un exercice, voire à cet *inventio* de la rhétorique classique – manifestement moins propre à rendre compte de la puissance de l'acte artistique dans son ensemble. La création, à l'inverse, qui garde cette idée de « tirer du néant », quitte son exclusivité métaphysique. Elle est d'abord étendue aux « êtres créés », c'est-à-dire au monde terrestre, ce que des citations de naturalistes tels Cuvier et Flourens viennent illustrer ; puis elle est élargie à la sphère littéraire et artistique en tant qu'« œuvre originale », citations d'Ampère, Nisard, Sainte-Beuve et Sand à l'appui⁵⁵. En gagnant le monde vivant et, en quelque sorte, désacralisé de la biologie, la création peut ainsi toucher l'activité humaine. Cette analogie propre à l'époque atteint son point d'acmé chez Ravaisson, qui renverse le rapport de manière à atteindre, par la création artistique, la compréhension du vivant ; Bergson le reprend comme suit dans son hommage au philosophe :

Si la vie est une création, nous devons nous la représenter par analogie avec les créations qu'il nous est donné d'observer, c'est-à-dire avec celles que nous accomplissons nous-mêmes. Or, dans la création artistique, par exemple, il semble que les matériaux de l'œuvre, paroles et images pour le poète, formes et couleurs pour le peintre, rythmes et accords pour le musicien, viennent se ranger spontanément sous l'idée qu'ils doivent exprimer, attirés, en quelque sorte, par le charme d'une idéalité supérieure. N'est-ce pas un mouvement analogue, n'est-ce pas aussi un état de fascination que nous devons attribuer aux éléments matériels quand ils s'organisent en êtres vivants⁵⁶ ?

Les critiques de la seconde moitié du siècle entendent bien la création en ce sens, souvent sans distinction avec l'invention, si ce n'est que se dessine dans la « création littéraire » l'idée d'une qualité artistique, d'une singularité de l'acte, qui fait œuvre.

À cet égard, l'individuation⁵⁷ d'ordre vital, telle qu'elle semble s'opérer dans l'œuvre littéraire aux confins de cette tension paradoxale propre à la vie entre l'un et le multiple, l'individuel et le collectif, trouve une justification nouvelle dans l'individualité portée par la notion de génie.

La vie [...] c'est l'*individualité* : on ne sympathise qu'avec ce qui est ou semble individuel ; de là, pour l'art, l'absolue nécessité, en même temps que la difficulté de donner à ses créations la marque de l'*individuation*⁵⁸.

L'intensification du débat à la fin du siècle manifeste la façon dont l'individuation vitale est progressivement relayée par une individuation psycho-sociale juchée au sein de l'esprit. Le dialogue interdisciplinaire noué par la critique littéraire autour du génie met bien en évidence

⁵⁴ « Invention », in *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. IX, Paris, 1866-1877, p. 770.

⁵⁵ « Création », in *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. V, Paris, 1866-1877, p. 459.

⁵⁶ Henri Bergson, *Comptes rendus de l'Académie des Sciences morales et politiques*, t. I, 1904, p. 686, repris in *La Pensée et le mouvant*, [1934], Paris, PUF, 1990.

⁵⁷ Nous reprenons ici le terme d'individuation dans son usage de l'époque, tel qu'il est employé dans les textes de critique littéraire, soit avant la définition qu'en donnera Jung en psychologie analytique. Nous ne cherchons pas davantage à faire écho aux travaux de Gilbert Simondon et à son acception plus contemporaine.

⁵⁸ Jean-Marie Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, *op. cit.*, p. XVIII.

le passage d'une dualité externe à une dualité interne : le normal et le pathologique initient un principe d'individuation physico-social interne à l'homme et à sa vie.

L'inflexion prise par la notion de génie au cours du siècle participe par conséquent d'une réflexion sur l'idée même de littérature. En tant que création, cette dernière devient vectrice de l'accomplissement de l'homme dans sa condition d'homme. Plus encore, elle reçoit sa valeur de son affiliation à la vie. Pour certains auteurs, elle est même la seule à pouvoir accéder au véritable statut de création dans la mesure où elle ne cherche ni à expliquer ni à étudier la vie, comme le fait la science, mais parvient à créer une réalité nouvelle. C'est ainsi qu'elle peut gagner son intransitivité.

Elle était contenue tout entière dans la formule féconde de M. Taine : « La littérature est une psychologie vivante. » Vivre est synonyme d'agir. Il y a donc dans l'œuvre littéraire, si son auteur lui a vraiment insufflé ce mystérieux pouvoir de la vie, une force d'action indépendante de cet auteur lui-même, et qu'il n'a pas pu mesurer plus qu'un père ne mesure à l'avance les énergies du fils émané de lui⁵⁹.

Marine Riguet

⁵⁹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, t. I, Paris, Plon-Nourrit, 1920, p. x.

Bibliographie

- BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Les Œuvres et les Hommes, t. I. Les philosophes et les écrivains religieux*, Genève, Slatkine, 1860.
- BERGSON, Henri, *La Pensée et le mouvant*, [1934], Paris, PUF, 1990.
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, t. I, Paris, Plon-Nourrit, 1920.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, Paris, Delagrave, 1898.
- BUFFON, Nadault de, *Correspondance inédite de Buffon*, Paris, Hachette, 1860.
- CANGUILHEM, Georges, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968.
- CHERBULIEZ, Victor, « M. Lombroso et sa théorie de l'homme de génie », *Revue des Deux Mondes*, t. 141, 1897.
- DAVID-SAUVAGEOT, Albert, *Le Réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art ; ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1890.
- DOUMIC, René, *Écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Didier Perrin et C^{ie}, 1894.
- FAGUET, Émile, *Études littéraires : dix-huitième siècle* [1894], 28^e éd., Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1910.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, Paris, Conard, 1927.
- FLOURENS, Pierre, *Histoire des travaux et des idées de Buffon*, 2^e éd. revue et augmentée, Paris, Hachette, 1850.
- GOURMONT, Jean de, *Muses d'aujourd'hui : essai de physiologie poétique*, 3^e éd., Paris, Mercure de France, 1910.
- GOURMONT, Remy de, *La Culture des idées*, Mercure de France, Paris, 1900.
- GOURMONT, Remy de, *Promenades philosophiques : deuxième série* [1908], 10^e éd., Mercure de France, Paris, 1931.
- GUYAU, Jean-Marie, *L'Art au point de vue sociologique* [1889], 12^e éd., Paris, Alcan, 1923.
- HENNEQUIN, Émile, *La Critique scientifique*, Paris, Perrin, 1888.
- HENNEQUIN, Émile, *Quelques écrivains français : Flaubert, Zola, Hugo, Goncourt, Huysmans, etc.*, Paris, Perrin, 1890.
- HÉRAULT DE SÉCHELLES, Marie Jean, *Voyage à Montbard* [1785], Paris, Gallimard, « Le Cabinet des lettrés », 2007.
- JANET, Paul, *La Crise philosophique*, Paris, Germer Baillière, 1865.
- JANET, Paul, *Le Cerveau et la pensée*, Paris, Germer Baillière, 1867.
- L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, Paris, 1765.
- LASSERRE, Pierre, *Le Romantisme français : essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle*, Paris, Mercure de France, 1907.
- Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, t. IX, Paris, 1866-1877.
- MUHLFELD, Lucien, *Le Monde où l'on imprime : regards sur quelques lettrés et divers illettrés contemporains*, Paris, Perrin, 1897.
- RENAN, Ernest, *Discours et conférences*, Paris, Calmann-Lévy, 1887.
- RIGUET, Marine, *Faire littérature : genèse d'un laboratoire*, Paris, Hermann, 2019.
- RIGUET, Marine, « La critique laboratoire : fabrique du XIX^e siècle ou fantasme éternel ? », *Romantisme*, vol. 183, n° 1, 2019, p. 56-65.
- SOUDAY, Paul, *Les Livres du Temps : troisième série*, Paris, Émile-Paul frères, 1930.
- TAINE, Hippolyte, *De l'intelligence*, t. I, Paris, Hachette, 1870.
- TAINE, Hippolyte, *La Fontaine et ses fables* [1853], 3^e éd., Paris, Hachette, 1861.
- TARDE, Gabriel, *Les Lois de l'imitation*, Paris, Alcan, 1890.
- ZOLA, Émile, *Mes haines, : causeries littéraires et artistiques*, Paris, Faure, 1866.