créer des êtres terribles ou charmants, moi le *critique*, lorsque je mets mon cœur dans mes jugements et dans mes sentences, je fais comme un pauvre chirurgien qui, soignant ses malades, panse, saigne et tranche avec une sensibilité qui s'y dépense douloureusement et stérilement. » Diderot, parlant ainsi, traçait à la *critique* honnête son devoir et sa mission, devoir rigoureux, mission souvent ingrate. Prise à de telles hauteurs, et avec des hommes comme Diderot, la *critique* est une partie de l'éloquence. Mais, dans un ordre inférieur, elle convient encore aux esprits sains, réfléchis et délicats qui n'ont pas le don de créer, aux dilettantes instruits qui cherchent l'emploi naturel de leur intelligence dans la contemplation des œuvres d'autrui, ou bien encore aux observateurs modestes dont toute l'ambition consiste à développer les théories des maîtres. Horace se comparait à la pierre à aiguiser qui fait couper le fer sans couper elle-même. Tel est le rôle de beaucoup de *critiques* appelés par état à faire des réputations sans pouvoir jamais s'en faire une. Toutefois, sans y mettre la chaleur d'un Diderot, la verve d'un Voltaire, la solidité de Boileau, on peut encore, avec de la droiture et de la bonne foi, travailler utilement à guider l'opinion sans la contraindre, à faire aimer les bons ouvrages, à lutter contre la dépravation du goût.

Il n'entre pas dans nos prétentions de tracer ici l'histoire de la *critique* littéraire et artistique, mais seulement d'en rappeler les principaux traits. A une époque où la littérature agissant sur elle-même devient elle-même plus que jamais son objet de contemplation et d'étude, il serait sans doute intéressant de montrer les rapports existant entre la littérature active, image de la vie, et la littérature artificielle, ingénieux reflet des livres; mais nous devons nous borner. On a dit, et avec raison, que la *critique* tient autant de place dans nos mœurs et dans nos habitudes que dans la littérature; qu'elle est de toutes les parties et de toutes les heures, au moins chez les esprits cultivés et délicats, auxquels le monde des idées et des beaux-arts offre un sujet d'observation et d'entretien aussi vaste et aussi attachant que celui de la politique et des affaires. C'est déclarer que ses origines se relient à nos origines mêmes, et que, les ignorer, c'est ignorer dans une de ses parties l'histoire générale de la marche et des progrès de l'intelligence humaine.

Les anciens ont connu et pratiqué la grande *critique*. Aux leçons des génies créateurs qui, par leurs immortels ouvrages, révélaient aux hommes la vérité dans toute sa plénitude, le beau dans toute sa lumière, se formaient de nombreux et intelligents précepteurs du goût, animés de cet esprit d'analyse et de comparaison, de cette science des arts et des lettres qui devaient occuper tant de place dans le monde. Il est vrai que, à côté de ces maîtres appelés à exercer une domination naturelle et puissante sur les esprits, rampait misérablement, et comme une ronce dévorante dans le splendide parterre de la poésie, cette *critique* malveillante et jalouse qui, en tous lieux et à toutes les époques, se retrouve à l'ombre des noms illustres. C'est ainsi que Zoïle accompagne Homère dans son immortalité. Zoïle, il est vrai, serait peut-être victime d'une erreur populaire, et, selon Denys d'Halicarnasse, il aurait même été un *critique* modéré. Mais puisque, à tort ou à raison, son nom, opposé à celui d'Aristarque, s'est appliqué à tous les *critiques* envieux et passionnés, il faut bien croire que ces derniers n'ont pas manqué à nos dieux littéraires. D'ailleurs il y a trois mille ans qu'Hésiode constatait que de l'envie à la *critique* il n'y a qu'un pas, en disant : « Le potier porte envie au potier, le forgeron au forgeron, le poëte au poëte. » Mais l'injustice et la méchanceté n'apprennent rien aux successeurs des grands modèles, et il n'est donné qu'à la raison et à l'équité de répandre les préceptes du beau. Ces préceptes, il faut, chez les anciens, les demander à Platon, dont les théories sur le beau, sur les arts, sur la poésie, sont admirables, malgré la proscription politique qu'il prononce à regret dans sa *République* contre les fables de l'épopée; à Aristote, dont l'autorité est encore invoquée aujourd'hui par les partisans du genre classique. La *Poétique* d'Aristote a servi de modèle à deux chefs-d'œuvre, l'*Art poétique* d'Horace et l'*Art poétique* de Boileau; sa *Rhétorique* a inspiré Cicéron, Quintilien et tous les grands orateurs. Cicéron fut, comme Platon et Aristote, inventeur dans l'étude et l'exposition des règles. Ses écrits sur la pratique et la théorie de l'art oratoire, tels que : *De l'invention*, *Dialogues de l'orateur*, l'*Orateur*, etc., sont des modèles de goût, de savoir et de composition littéraire; on y trouve l'analyse la plus attentive et la plus minutieuse de l'éloquence, qui, dans l'antiquité, était quelque chose de plus haut et de plus sacré que parmi nous; c'est de la *critique* générale et théorique comme celle d'Aristote, et son *Brutus*, consacré à l'histoire de l'éloquence romaine, fournit le premier exemple de l'art de juger les écrivains en les soumettant à ces règles sévères et fécondes à la fois, qu'il pratiquait si admirablement lui-même. Ensuite nous voyons paraître les élèves et les rivaux de Cicéron : Quintilien qui, dans son *Institution oratoire*, traité en douze livres renfermant un plan d'études complet pour former à l'éloquence, rapproche et juge les divers systèmes déjà connus et donne une sorte de cours d'éducation, de morale et de littérature; Tacite et son *Dialogue des orateurs;* Longin et son *Traité du sublime*. « Leurs éloges, dit M. Villemain dans son *Discours sur la critique*, sont des luttes contre ceux qu'ils admirent, et leur propre éloquence un hommage de plus pour les grands hommes qu'ils ne peuvent célébrer qu'en les égalant. » Comment ne pas joindre à ces noms celui de Denys d'Halicarnasse? Denys d'Halicarnasse a un rang distingué comme *critique* littéraire et comme rhéteur, quoiqu'il ait mal jugé Thucydide et Platon : il connaissait à fond les orateurs et les procédés de l'éloquence, et il y a, en général, de l'élégance et du talent dans ses appréciations et ses analyses. Sa méthode se rapproche de l'esthétique comparée des modernes; cependant il a négligé d'établir un parallèle entre la littérature romaine et la littérature grecque.

C'est à l'école de ces maîtres que s'est formée notre *critique*, ainsi que toute notre littérature, et l'on sait de quel respect religieux le XVIIe siècle a entouré le nom d'Aristote. Sans attendre le complet développement des facultés littéraires, la *critique* s'assied à l'hôtel de Rambouillet et s'y repose avant de gagner Port-Royal. C'est l'heure où la gloire de Corneille sert de texte à la *critique* encore incertaine et timide de l'Académie française; Chapelain rédige les *sentiments* de la docte compagnie sur le *Cid*, et l'on connaît le jugement porté par ce corps conservateur sur *Polyeucte*, dont il condamna le christianisme. Alors les grands poëtes eux-mêmes deviennent de grands *critiques* quand ils veulent s'en donner la peine. Les courtes préfaces de Corneille et de Racine sont d'excellents traités de *critique* en quelques lignes, qu'il est curieux de rapprocher des fanfaronnades de Scudéri soutenant le jugement jaloux et despotique de Richelieu. Quelle page plus mordante, plus vive, plus sensée que la *Critique de l'École des femmes?* Et la lettre de Fénelon à l'Académie, et ses *Dialogues sur l'éloquence?* Où trouver, même dans Quintilien, d'aussi belles pages sur les règles de l'art. Lorsque La Bruyère, dans son discours de réception à l'Académie, saluait d'*austères critiques* parmi ses nouveaux confrères, le mot pouvait s'appliquer à Boileau, le régent du Parnasse, dont les titres au génie poétique ont été vivement contestés, mais dont la grande renommée de *critique* classique n'a pu être entamée. Boileau, à qui la versification et la langue sont en partie redevables de leur pureté; Boileau, l'un des hommes de son siècle qui avaient le plus étudié les anciens et qui possédaient le mieux l'art de mettre leurs beautés en œuvre, détruisit par la satire le mensonge des réputations imméritées, et consigna dans l'*Art poétique* les vérités et les lois éternelles du goût. Heureux temps où, parmi les écrivains experts en toutes les choses de littérature et d'érudition, se rencontre le plus pénétrant, le plus compréhensif, le plus infatigable des *critiques*, Bayle. En tête d'une des lettres de sa *Critique générale*, ce beau génie nous dit avoir remarqué, dès ses jeunes ans, *une chose qui lui parut bien jolie et bien imitable* dans l'*Histoire de l'Académie* de Pellisson : c'est que celui-ci avait toujours plus cherché, en lisant un livre, l'esprit et le génie de l'auteur que le sujet même qu'on y traitait. Bayle applique cette méthode au P. Maimbourg, comme, de notre temps, M. Sainte-Beuve l'applique à Bayle lui-même.

Cependant le XVIIe siècle eut sa part de fausse *critique*, sans compter les injustices faites au *Cid*, qui étaient antérieures au triomphe définitif du goût et de la raison. Boursault, dans sa pauvre comédie du *Portrait du maître*, s'attaquait à Molière, qui répondait par l'*Impromptu de Versailles;* Subligny taquinait Racine; au milieu de l'épanouissement le plus complet du génie de nos grands écrivains eut lieu un débordement de sentiments absurdes, d'idées rétrogrades; il n'y eut pas de chef-d'œuvre qui ne fît naître des centaines d'injurieux libelles. Une *critique* inintelligente, sans goût, criarde, éhontée se donna pleine carrière aux dépens des maîtres illustres dont nous ne parlons qu'avec respect aujourd'hui. Bienveillant et poli pour ses contemporains, Lamotte, à la suite de Perrault, osa bientôt attaquer les anciens dans la sérénité de leur gloire. Tout le monde connaît la fameuse querelle des anciens et des modernes qui agita toute la fin du XVIIe siècle. Athènes mis au-dessous de Versailles, les peintres de l'antiquité au-dessous des anciens peintres italiens; Virgile, Horace et surtout Homère houspillés et maltraités, voilà plus qu'il n'en fallait pour exciter une guerre ardente dans la république des lettres. Jours mémorables pour la *critique* française! La cause des anciens défendue par Boileau, La Fontaine, Fénelon et par Port-Royal, sans compter Guy Patin qui s'habillait à l'antique, le ménage Dacier, etc.; dans le camp opposé, Perrault, Saint-Evremond, Lamotte et Fontenelle. Pendant ce temps, Rollin, le *bon Rollin*, exposait avec clarté et solidité les vrais principes de l'éloquence et de l'art d'écrire. Son *Traité des études* est, selon l'expression de M. Villemain, un monument de raison et de goût, un des livres les mieux écrits dans notre langue, après les livres de génie. Il appartient au XVIIIe siècle, le siècle *critique* par excellence où, dans le fracas d'un passé qui se brise, apparaît Voltaire.

Une grande partie du XVIIIe siècle, qui fut cependant si novateur, a été consacrée à la *critique*. Dans la seconde moitié surtout, il n'est pas un grand écrivain qui échappe à ce désir, à ce besoin d'analyse *critique*. « Il semble, dit M. Villemain, qu'après de nombreuses innovations en théorie, la réforme réelle ne s'étant pas encore produite, le talent manquait de but et de carrière, et revenait sans cesse à la seule contemplation de l'art. Vous voyez Buffon faire un discours sur le style; vous voyez Montesquieu donner des préceptes du goût; Voltaire, ce génie du siècle, dans sa volumineuse collection, est plus *critique* encore qu'historien et poëte. L'époque et les institutions le ramènent à cet emploi subalterne des forces de sa pensée; c'était presque la seule tâche offerte aux talents du second rang, à Thomas, à La Harpe, à Marmontel, à Barthélemy, à Chamfort, enfin à presque tous les hommes célèbres du XVIIIe siècle qui ne furent pas des originaux. » La *critique*, au XVIIIe siècle, se présente sous trois formes : elle est dogmatique, historique ou conjecturale. Diderot donna l'exemple de cette dernière, commençant une réforme dramatique par un traité, et se faisant novateur en théorie avant de l'être en fait. Diderot ne toucha pas seulement à la littérature, il rendit compte, dans ses *Salons*, des expositions de peinture du Louvre, et donna la note la plus élevée du sentiment et de la chaleur dans ce genre de *critique* alors nouveau. De lui à Condillac quel abîme! et comme son vigoureux génie se refuse à cette froide régularité, à cette desséchante méthode enseignée dans l'*Art d'écrire*, et qui défend à tout le monde d'être orateur et poëte, au nom de la justesse. Il y eut alors un homme qui eût pu faire un excellent *critique*. Ce n'est certes pas le pauvre abbé Trublet, ni l'abbé le Batteux, ni Rulhière, ni même Marmontel : c'est Rivarol, qui manqua de volonté, se gaspilla, se dissipa tout comme un journaliste de ce temps-ci. La Harpe, au contraire, sut ramasser ses forces, et on lui doit d'avoir introduit dans le journal la *critique* solide, sérieuse et de longue haleine au besoin. Aussi rapprochez de sa *critique* la *critique* de Fréron, le *Mercure de France*, ce diseur élégant et honnête, de l'*Année littéraire*, cette mauvaise langue et cette mauvaise action! Sans doute, l'auteur du *Cours de littérature* est léger d'érudition; il a de la morgue, il est tranchant, injuste sans le vouloir, mais habitué au respect de la forme, il pensait avec raison que les jugement du *critique* ne pouvaient se passer des qualités de l'écrivain.

Le XIXe siècle s'annonça par une *critique* étroite, mesquine, sans point de vue, enfermée dans la contradiction comme dans une forteresse, et se livrant à la chasse minutieuse et puérile des mots. Toute originalité fut proscrite et cent pédants conjurés, abbés au petit collet, échappés de collége, se ruèrent sur la philosophie et la Révolution. L'acharnement de Geoffroy contre Voltaire fut une des misères de ce temps-là. Chaque soir, après la représentation, le feuilleton s'improvisait, et la *critique* du théâtre, au nom du bon goût, mettait *Zaïre* en morceaux. M. de Fontanes occupait le *Mercure* et y défendait la morale, ce qui le mena loin, on le sait, dans la carrière des dignités, tant sous Napoléon qui l'avait comblé, et dont il vota cependant la déchéance, que sous Louis XVIII. Hoffmann, Dussaulx, de Feletz critiquaient les livres, les publications nouvelles. L'élévation de vues et de principes qui avait dicté à Mme de Staël les jugements littéraires de son beau livre *De l'Allemagne* ouvrit de plus larges horizons à la *critique*. « Alors, dit Paulin Limayrac, commença ce mouvement qui aurait pu être si fécond, et qui poussa tant de bons et brillants esprits à remonter aux sources véritables de l'antiquité, à étudier nos propres origines, si longtemps négligées, et les littératures étrangères, si longtemps méconnues. Poëtes et *critiques* travaillèrent à l'œuvre d'un commun accord : on chercha ensemble, on s'encouragea mutuellement; en un mot, on partit sur le même navire pour la conquête de la même toison d'or. Malheureusement on se sépara dans la traversée; on sauta à bas du navire pour se jeter sur des radeaux; plus d'un fit naufrage, et, en définitive, la toison d'or ne fut conquise qu'à demi. » Ce qui s'est passé depuis, chacun de nous le sait. Les livres de *critique* littéraire et artistique ne sont pas rares à notre époque, et pour aller aussi vite que la production et se tenir à son niveau, la *critique* a été obligée de chercher une méthode expéditive; elle a pris une place importante dans les publications diverses qui se partagent l'attention publique, depuis le *Journal des savants* et les *Revues* jusqu'aux feuilles les plus légères. Là elle porte des arrêts à jour fixe, et s'occupe principalement de l'actualité, qui ne laisse guère de loisir aux retours en arrière. Nous sommes loin déjà de Daunou, commentateur de Boileau; de M. Dubois, classique aristarque du *Globe;* de Duviquet, le prédécesseur aux *Débats* de M. Jules Janin. Parmi les réputations qui sont nées et qui ont grandi au rez-de-chaussée des journaux, celle de M. Jules Janin a longtemps surpassé toutes les autres en popularité. Le *prince des critiques*, comme il s'est modestement appelé lui-même, aime à cabrioler à travers drames et vaudevilles comme une chèvre en liberté; son style carillonne sur toutes choses un peu, excepté le plus souvent sur l'œuvre dont il s'agirait de parler; il a de la verve, du brillant, de l'humour, et par cela seul il plaît un quart d'heure par semaine; mais autant en emporte le vent! Gustave Planche, de redoutable mémoire, forme un singulier contraste avec cet aristarque léger et superficiel. Depuis 1831 jusqu'à 1857, époque de sa mort, Gustave Planche a prononcé dans la *Revue des Deux-Mondes* ces arrêts profonds et sûrs qui ont contribué, dans un temps de confusion littéraire, à éclairer le goût du public et à le ramener quand il s'égarait; son indépendance et sa loyauté demeurent proverbiales; sur ce point, il en est autrement de Fiorentino, dont le talent passe pour n'avoir pas été sans reproche. M. Théophile Gautier est un *critique* peu sévère, qui promène avec une complaisance orientale sa plume chatoyante de la salle de spectacle au salon de peinture; M. Paul de Saint-Victor, à des qualités brillantes, essaye de joindre l'érudition artistique, et il y parvient; M. Arsène Houssaye atteint le *nec plus ultra* de la fantaisie spirituelle; M. Jouvin vise surtout à instruire; mais on sent dans son style un peu de monotonie, péché mignon de l'érudition. M. Veuillot est un mâle constamment en rut : il a la brutalité du taureau, mais il faut avouer aussi qu'il en a souvent la vigueur. M. Biéville du *Siècle*, M. Etienne Arago de l'*Avenir national*, excellents experts en matière théâtrale, n'ont pas la pétulance, l'ardeur prime-sautière de M. Francisque Sarcey; celui-ci intéresse, les deux premiers instruisent. Ce sont après tout, avec des mérites différents, d'excellents *critiques* d'avant-garde.

On sent bien que nous ne pouvons passer en revue tous les *critiques* dont la littérature et les arts relèvent aujourd'hui. Le nombre en est tel que le vertige vous prend rien qu'à se rappeler de loin ou de près leurs noms et leurs titres. Au fait, tout ce qui tient une plume se transforme, à une heure donnée, en juge du Parnasse, et jamais peut-être on n'a tant formulé d'arrêts que par ce temps de journalisme triomphant. De ces causeries au jour le jour dont poëtes, romanciers, dramaturges, peintres, musiciens et sculpteurs font les frais, que restera-t-il? Peu de chose à coup sûr. Mais, à côté de ces éclaireurs, de ces tirailleurs et de ces fourrageurs ardents à l'attaque et à la riposte que l'on voit embusqués ici et là, sous prétexte de venger le sens commun trahi et la beauté éternelle conspuée; à côté, ou plutôt un peu loin, se dessinent dans leurs cravates blanches et leurs collets académiques les *critiques* de haute futaie, qui n'ouvrent la bouche que pour en laisser choir des oracles. Ce sont personnages de conséquence et dont il ne faut pas rire, même en passant. Certes M. Nisard, l'homme aux deux morales, a grandement raison de viser au solide et à la pratique — il n'est ici question que de *critique* et non d'autre chose; — mais on aimerait à trouver en lui un peu plus de cette indépendance qui sied à ces magistrats dont parlait le président Séguier, lesquels rendent des arrêts et non des services. L'esprit de son *Histoire de la littérature française* rappelle quelque peu, il faut l'avouer, le fonctionnaire comblé d'honneurs. Ce livre manquait à la France, car les excellents écrits de MM. Géruzez et Demogeot tiennent trop de l'abrégé, et l'on peut dire que son auteur a élevé un monument aux lettres françaises; mais il est insensible au mouvement des idées et tire l'échelle après Bossuet — après Bossuet impassible et grand comme une royauté de droit divin, mais stérile comme elle. Avant M. Nisard, la *critique* était devenue une partie de l'histoire générale dans les éloquentes leçons de M. Villemain; au-dessous des tableaux du brillant professeur en Sorbonne, on aime à voir les portraits de M. Sainte-Beuve. Poëte avant d'être *critique*, M. Sainte-Beuve se plaît à faire revivre par mille aperçus fins, ingénieux, nouveaux, dans ses traits et dans sa physionomie, dans son caractère et dans son talent, l'original dont il s'empare et avec lequel il converse avant de l'accrocher dans son musée. Mais les évolutions intellectuelles lui ont été par trop familières, ce semble. Ce fécond et aimable peintre de genre a trouvé en M. de Pontmartin une sorte de contrefacteur qui aurait pu réussir, avec un peu plus de profondeur et un peu moins de parti pris. Un *critique* encore plus légitimiste que religieux devrait être un modèle de courtoisie; M. de Pontmartin ignore cela. Ramener ingénieusement l'étude du drame aux passions qui en sont l'âme est le secret de M. Saint-Marc Girardin, qui, dans ses leçons et dans son *Cours de littérature dramatique*, tire des traits principaux empruntés aux ouvrages d'imagination une conclusion morale et des enseignements pour la conduite de la vie. Le nom de M. Prévost-Paradol, malgré une *Histoire de la littérature*, est réclamé par la politique, et aussi peut-être celui du savant M. Scherer. M. Taine, enveloppé dans des anathèmes collectifs avec MM. Renan et Littré, a fait beaucoup de bruit dans ces derniers temps. Avec son *La Fontaine* et son *Histoire de la littérature anglaise*, s'est produite une sorte de philosophie de la littérature dont les conclusions peuvent paraître arbitraires, et qui prend le nom de *critique* naturelle et physiologique. Cette *critique* n'a pas tardé à trouver un nouveau théoricien dans M. Deschanel, qui prétend l'élever à la dignité de science dans sa *Physiologie des écrivains et des artistes* ou *Essai de critique naturelle*.

Quelques observations justes et beaucoup de fantaisie; un style facile, élégant, de cette élégance courante qui ne se donne pas le temps d'approfondir, mais qui sied et suffit au compte rendu de la plupart des œuvres contemporaines, voilà ce que nous remarquons chez nos *critiques* en général. Beaucoup parmi eux font la fortune des mauvais livres, encouragent, gâtent, multiplient avec une complaisance née de la camaraderie, les erreurs de la morale et du goût; à peine en compte-t-on quelques-uns qui tiennent d'une main ferme et impartiale la plume qui corrige, redresse et condamne la sottise, l'extravagance et l'erreur.

Nous parlerons peu de la *critique* musicale, qui a pour objet le plus fugitif des beaux-arts. Les Français y cherchent des opinions toutes faites, et les Allemands un prétexte à raisonnements. Stendhal, Castil-Blaze, Scudo, Fétis, n'ont guère réussi à fixer que des souvenirs.

Quant à la *critique* appliquée aux arts du dessin, elle compte encore, outre les noms déjà cités précédemment, de nombreux et intelligents adeptes. Contentons-nous de citer MM. Delécluze, Charles Blanc, Thoré, Charles Clément, Vitet, Louis Viardot, Philippe Burty, etc., et n'entrons pas dans des détails qui dépasseraient le cadre de cet abrégé.

Nous ne pouvons non plus parler que pour mémoire de la *critique* étrangère. L'Angleterre, depuis Addison jusqu'à Blair, a jugé les lettres avec une admiration sérieuse qui dénote son goût pour les côtés utiles et durables de la vie, sa passion pour la vérité. L'Allemagne a fait sa révolution dans la *critique* à la fin du siècle dernier. La *Dramaturgie* de Lessing, le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel, sont œuvres de maîtres, en dépit d'attaques passionnées et puériles contre notre théâtre classique. Un autre livre de Lessing, le *Laocoon*, aussi original que l'*Apollon du Belvédère*, a placé son auteur non loin de Winckelmann, l'un des *critiques* les plus imposants de l'Allemagne. L'esprit *critique* est si bien celui de la nation, qu'on le retrouve jusque dans les œuvres d'imagination, témoin la *critique* d'*Hamlet* dans *Wilhelm Meister*. Les Allemands ont créé, on le sait, sous le nom d'*esthétique*, une science abstraite du beau, qui a pour objet l'analyse de ce qu'il y a peut-être de moins analysable en ce monde.

Critique (ÉLÉMENTS DE), par Home (Edimbourg, 1762, 3 vol.). Le plan de cet ouvrage est tracé avec une grande hardiesse. Rejetant les règles arbitraires de la critique littéraire qui dogmatise au lieu de démontrer, pour généraliser ensuite, l'auteur cherche les bases de sa théorie dans les principes fondamentaux de la nature humaine elle-même. Baumgarten en Allemagne, Fénelon, Marmontel et Montesquieu en France, ont également posé la question en ces termes, et Dugald-Stewart se trompe en disant que son compatriote a le premier entrepris de rechercher systématiquement les principes métaphysiques des beaux-arts. Les écrivains français n'ont fait qu'entrevoir la voie, mais Baumgarten l'a ouverte et tracée. Remonter toujours et exclusivement des faits aux principes, ne jamais perdre de vue l'étude de l'homme pour y substituer des conventions ou des hypothèses, telle est la méthode du critique écossais, bien plus philosophique et beaucoup plus large que celle de Blair. Home observe par lui-même et secoue le joug du principe d'autorité, auquel il substitue le libre examen. Il porte l'analyse jusqu'à une grande profondeur; son esprit pénètre les plus petits détails; un principe admis, il en déduit les règles secondaires.

Dans ses *Mélanges littéraires*, Voltaire juge à sa manière l'ouvrage de Home, qu'il n'a certainement pas compris.

« On ne peut avoir une plus profonde connaissance de la nature et des arts que ce philosophe, et il fait tous ses efforts pour que le monde soit aussi savant que lui. Il nous prouve d'abord que nous avons cinq sens, et que nous sentons moins l'impression douce faite sur nos yeux et sur nos oreilles par les couleurs et par les sons, que nous ne sentons un grand coup sur la jambe ou sur la tête... M. Home porte ainsi sur tous les arts des jugements qui pourraient nous paraître extraordinaires. C'est un effet admirable des progrès de l'esprit humain, qu'aujourd'hui il nous vienne d'Écosse des règles de goût dans tous les arts, depuis le poëme épique jusqu'au jardinage. L'esprit humain s'étend tous les jours, et nous ne devons pas désespérer de recevoir bientôt des poétiques et des rhétoriques des îles Orcades. Il est vrai qu'on aimerait mieux encore voir de grands artistes dans ces pays-là que de grands raisonneurs sur les arts... M. Home donne toujours son opinion pour une loi, et il étend son despotisme sur tous les objets. C'est un juge à qui toutes les causes ressortissent... Après cela, s'il se moque des bosquets de Versailles et des tragédies de Racine, nous le souffrirons volontiers : nous savons que chacun a son goût; nous regardons tous les gens de lettres de l'Europe comme des convives qui mangent à la même table; chacun a son plat, et nous ne prétendons dégoûter personne. »

Critiques et récits littéraires, publiés en 1853, par M. Edmond Texier. La vie littéraire est comme une galerie où mille apparitions passent et s'enfuient rapidement; les figures de demain n'y sont plus celles d'hier; les œuvres qui ont eu un jour de retentissement vont souvent mourir dans le silence et dans l'oubli. Combien y a-t-il de noms et d'ouvrages qui restent? La difficulté est de saisir cette vie étrange dans sa confusion, de démêler les symptômes féconds, de flétrir les corruptions de l'esprit, de résister aux engouements, de marquer d'un trait l'œuvre durable et sincère; c'est la tâche de la critique de notre temps, tâche pénible au milieu des déviations intellectuelles et des défaillances du goût. Or M. Edmond Texier est un de ceux qui se sont institués les libres et ingénieux observateurs de tout ce mouvement. Ce qu'on trouve dans ses *Critiques et récits littéraires*, ce n'est point une critique dogmatique et pesant tout souverainement dans les scrupuleuses balances de l'art; c'est simplement de l'observation, une observation qui cherche partout un aliment, qui ne choisit pas, mais qui caractérise rapidement le spectacle, l'événement, le succès littéraire, la renommée du jour. Il en résulte qu'on se trouve dans son livre au milieu d'un monde assez mêlé. Ses fragments, d'ailleurs, sont moins des portraits des écrivains dont le nom vient sous sa plume, que des esquisses fugitives et souvent spirituelles. C'est ainsi que se succèdent dans les *Récits littéraires* des pages arrachées aux journaux sur les incidents de la vie intellectuelle de chaque jour. Parfois l'esquisse littéraire y devient un tout petit chapitre de fine morale, et même, par exception, de politique. *Olibrius* est assurément une amusante peinture des facéties socialistes. On peut se demander à quel titre se retrouve, dans ces *Critiques littéraires*, le récit du voyage du président de la République dans le Midi en 1852. Comme cela ne paraît point être une œuvre d'enthousiasme, et que d'un autre côté ce n'est point à coup sûr une œuvre littéraire, il ne reste guère d'autre motif que celui de compléter un livre; nous le trouvons fort insuffisant, et le blâmons d'autant plus que cette grande toile vulgaire nous prive d'un tableau de genre. Quoi qu'il en soit, les *Critiques et récits littéraires* sont comme une galerie ouverte par M. Edmond Texier, galerie dans laquelle chaque portrait se recommande par le bon sens, la netteté, le goût du style simple et clair et la ressemblance.

Critique (ESSAI SUR LA), poëme didactique de Pope, en trois chants, publié en 1711. C'est encore, jusqu'à ce jour, ce que la langue anglaise possède de plus parfait dans ce genre de poésie, qui ne fleurit qu'au début des périodes de décadence. L'auteur n'avait pas plus de vingt et un ans quand il publia ce poëme; mais son jugement était mûr et son style était formé. L'exécution n'est pas au-dessous du plan, et l'auteur y unit heureusement la régularité du dessin à la finesse de la pensée et à la beauté des vers. C'est la versification de Dryden, avec plus d'élégance, de correction et d'harmonie. Addison recommanda vivement l'*Essai sur la critique* dans le *Spectateur;* on admira la fermeté de jugement de l'aristarque poëte, et son *Essai* jouit bientôt d'une grande popularité.

M. Taine nous semble juger trop sévèrement cet *Art poétique* de Pope. Il commence cependant par un éloge : « C'est le poëme que l'on fait à la fin de sa carrière, quand on a manié tous les procédés et qu'on a blanchi dans la critique; et dans ce sujet qui réclame, pour être traité, l'expérience de toute une vie littéraire, il se trouvait d'emblée aussi mûr que Boileau. » M. Taine renouvelle ses compliments, mais il finit par un blâme indirect. « Je ne crois pas, dit l'historien de la littérature anglaise, qu'il y ait au monde une prose versifiée égale à la sienne : celle de Boileau n'en approche pas. Ce n'est pas que les idées y soient très-dignes d'attention : nous les avons usées, elles ne nous intéressent plus. L'*Essai sur la critique* ressemble aux *Epîtres* et à l'*Art poétique* de Boileau, excellents ouvrages qui ne sont plus lus que dans les classes. C'est une collection de bons préceptes bien sages, dont le seul défaut est d'être trop vrais. Dire que le bon goût est rare, qu'il faut réfléchir et s'instruire avant de décider, que les règles de l'art sont tirées de la nature; que l'orgueil, l'ignorance, le préjugé, la partialité, l'envie pervertissent notre jugement; qu'un critique doit être sincère, modeste, poli, bienveillant, toutes ces vérités pouvaient alors être données comme des découvertes, aujourd'hui point. » Mais, à côté des vérités devenues vulgaires, n'y a-t-il pas des préceptes utiles, des observations durables, des remarques nécessaires sur ce qu'on appelle l'art, le goût, le style, etc.? N'y a-t-il pas enfin dans l'œuvre même, dans son ordonnance raisonnée et dans sa diction si correcte et si souple, le modèle d'un genre où l'artifice se dissimule sous sa propre dextérité?...

M. Villemain dit fort peu de chose de l'*Essai sur la critique*, « poëme qui ne vaut pas l'*Art poétique* de Boileau, mais production étonnante par la force de sagacité, la justesse et le goût qu'elle suppose dans un poëte de vingt ans; là aussi se montraient cette amertume de satire, ces haines personnelles et violentes contre les mauvais auteurs, dont Pope fut toujours animé, et qui firent l'agitation et le chagrin de sa vie. »

Le XVIIIe siècle mettait moins de réserve ou de froideur dans son jugement sur l'*Essai* de Pope, qui avait eu l'honneur d'exposer dans ce cadre didactique les principes du goût, et l'honneur aussi de les appliquer avec tant de mesure et de convenance dans son *Essai sur l'homme*. Voici l'appréciation de La Harpe : « L'*Essai sur la critique* est un ouvrage d'autant plus étonnant qu'il fut composé, dit-on, à dix-neuf ans. Jamais la raison et le goût ne furent plus précoces, et cette composition n'a rien de la jeunesse que la vigueur et la franchise. D'ailleurs tout y est mûr et plein de sens. Il a peut-être moins d'agrément que l'*Art poétique* de Boileau, et une méthode moins marquée, mais on y trouverait plus d'idées. On a prétendu qu'il y avait du désordre : ce reproche nous paraît injuste, et la marche du poëte anglais, sans être aussi clairement tracée que celle de Despréaux, n'est ni moins sûre ni moins rapide. »

L'école de Pope ou de Dryden reflète l'influence du siècle de Louis XIV dans le pays de Shakspeare; c'est cette influence qui permit un jour au législateur de la critique anglaise de s'emparer de la lyre d'Homère, et de faire passer l'*Iliade* dans la plus brillante traduction des temps modernes.

Critique de la raison pure (*Kritia der reinen Vernunft*, 1 vol. in-8°), le plus important des ouvrages de Kant et celui qui a fondé en Allemagne le système de philosophie appelé *criticisme*. La *Critique de la raison pure* parut pour la première fois à Riga en 1781. Une seconde édition, avec des changements assez importants, fut publiée par l'auteur en 1787. L'ouvrage est précédé de deux préfaces, l'une de l'édition de 1781, l'autre de l'édition de 1787, ainsi que d'une longue introduction qui est, selon M. Cousin, pour la philosophie de Kant ce que le *Discours de la méthode* est pour la philosophie de Descartes. Dans les deux préfaces, Kant montre que la certitude de la logique, de la haute physique et des mathématiques est fondée sur les lois mêmes de l'esprit humain, et que le seul moyen d'élever la métaphysique à la même certitude est de considérer la nature de l'esprit humain et de ses lois indépendamment des objets auxquels celles-ci s'appliquent. Dans l'introduction, Kant procède à l'analyse de la connaissance; il y distingue deux éléments : l'un variable, accidentel, fourni par le dehors, par les objets, l'élément *objectif*, la *matière;* l'autre général et logique, venant de l'intérieur, du sujet connaissant, l'élément *subjectif*, la *forme*. Toutes nos connaissances présupposent l'expérience, commencent avec l'expérience; mais il y en a qui en dérivent : ce sont les connaissances *empiriques* ou *à posteriori;* d'autres, bien qu'elles ne puissent naître sans l'expérience, n'en dérivent pas, et nous sont données par la seule puissance de l'esprit : ce sont les connaissances *à priori*. L'universalité et la nécessité sont les caractères propres des connaissances *à priori*. La faculté en nous à laquelle se rapportent les principes marqués des caractères de nécessité et d'universalité, les principes *à priori*, est la *raison pure*, et l'étude approfondie de cette faculté est la critique de la raison pure. Les jugements sont *analytiques* ou *synthétiques*. Dans les premiers, l'attribut ou prédicat est renfermé logiquement et nécessairement dans la notion du sujet; dans les seconds, l'attribut ajoute à la notion du sujet une notion nouvelle; ceux-ci sont appelés par Kant synthétiques, parce qu'ils joignent deux termes logiquement indépendants, font une *synthèse* de deux notions auparavant isolées; ceux-là sont dits analytiques, parce qu'il suffit d'analyser l'un des termes pour en tirer l'autre. Les jugements synthétiques sont de deux espèces. La vérité des uns repose sur l'expérience, et Kant les appelle jugements synthétiques *à posteriori;* la vérité des autres ne repose pas sur l'expérience, mais sur la raison seule, et Kant les appelle jugements synthétiques *à priori*. Les propositions de la géométrie, de la mécanique, sont synthétiques *à priori;* celles de la physique, de la chimie, sont synthétiques *à posteriori*. La légitimité des jugements analytiques repose sur le principe de contradiction; l'attribut étant contenu dans le sujet doit s'accorder avec lui, autrement il y aurait contradiction. Quant à la possibilité des jugements synthétiques *à posteriori*, il n'y a pas de difficulté à la concevoir, car cette synthèse n'est que l'expression de l'expérience. Mais quel est le principe qui donne autorité aux jugements synthétiques *à priori?* Tel est le problème fondamental de la métaphysique : Kant s'est efforcé d'en donner la solution en faisant la *critique de la raison pure*, et c'est ainsi que nous passons de l'introduction à cette critique elle-même. Toute connaissance dérive de deux sources, la sensibilité et l'entendement. La sensibilité est la capacité de recevoir des représentations des objets au moyen des impressions ou sensations que ces objets produisent en nous. Elle est toute passive; aussi est-elle désignée par Kant sous le nom de *réceptivité*. Ces représentations, qui s'appellent aussi *intuitions*, sont la base de toute connaissance. L'étude de la sensibilité en général s'appelle *esthétique transcendantale*. Toutes les intuitions s'encadrent dans les notions du temps et de l'espace, qui sont les formes pures de la sensibilité. Quand on sépare de l'intuition sensible tout ce qui tient à la sensation, on lui trouve deux formes pures, l'*espace* et le *temps*. D'après Kant, l'espace n'est ni une qualité absolue ni une qualité relative du monde extérieur, il n'est que la forme des phénomènes extérieurs. Quant au temps, il est également placé en dehors de l'expérience sensible, et nous en avons l'intuition *a priori*. Il n'est rien en soi et il n'est pas non plus un attribut de la substance, car on ne le connaîtrait pas *à priori;* il est la forme du sens interne ou l'intuition des changements qui s'opèrent en nous; il est donc aussi une forme des phénomènes, puisque chaque phénomène détermine une modification du moi au moment de la perception. Kant se fait une objection : « Il y a, dit-il, des changements réels; la succession de nos sentiments intérieurs le prouverait à défaut de phénomènes extérieurs. Or ces changements ne sont possibles que dans le temps : donc le temps est quelque chose de réel. » Il répond à cela que le temps est bien réellement la forme de l'intuition des choses; mais cette réalité n'est que subjective, et il nie l'existence du temps dans le sens objectif.

Outre la capacité de recevoir des représentations, des impressions, nous avons ensuite la faculté de connaître un objet par ces représentations, la spontanéité des concepts. Par la première, un objet nous est donné; par la seconde, il est *pensé* (comme pure détermination de l'esprit). Les intuitions (données sensibles) et les concepts (données de l'entendement) constituent donc les éléments de toute notre connaissance. L'une de ces facultés de l'âme n'est point préférable à l'autre; elles sont d'une égale importance : sans la sensibilité, aucun objet ne nous serait donné, et sans l'entendement aucun ne serait pensé. De sorte que les intuitions sans l'entendement, qui les change en notions, seraient *aveugles*, et que les notions sans intuitions n'auraient pas d'objet et par conséquent seraient *vides*.

La science des règles de l'entendement prend le nom de *logique*. La logique est *générale* ou *spéciale*. La logique générale s'occupe de la pensée sans en préciser l'objet; la logique spéciale s'applique à chaque science particulière. La logique générale est encore *pure* ou *appliquée :* pure, si elle s'occupe de la pensée, sans considérer les circonstances psychologiques dans lesquelles elle se produit; appliquée, si elle traite de ces circonstances. La logique pure est une science exacte *a priori*. Elle traite des lois de l'entendement et de la raison. Enfin la logique générale se divise encore en *analytique* et *dialectique* : la logique analytique étudie les éléments des fonctions de l'entendement; quant à la logique dialectique, elle ne fournit que des jugements analytiques; elle ne saurait produire des connaissances positives. Elle n'est donc qu'*un moyen critique*. La logique transcendantale se divise aussi en *analytique* et *dialectique*. La première expose les éléments de la connaissance intellectuelle pure; la dialectique critique l'usage des principes *a priori* de l'entendement. L'analytique transcendantale s'occupe des *concepts purs* et des *principes purs*.

De même que les intuitions pures sont les formes des intuitions sensibles, les concepts purs sont les formes que l'entendement donne à tous ses jugements. Ces formes de nos jugements, qui ne sont pas fondés sur l'expérience, qui sont des lois universelles et nécessaires de l'entendement, s'appellent *catégories*. Elles sont au nombre de douze, comme les modes de jugements auxquels elles correspondent, savoir : *unité*, *pluralité*, *universalité*, correspondant aux trois jugements de quantité, l'individuel, le particulier et l'universel; *réalité*, *négation*, *limitation*, correspondant aux trois jugements de qualité : l'affirmatif, le négatif et le limitatif; *substance*, *causalité*, *communauté*, correspondant aux trois jugements de relation : le catégorique, l'hypothétique et le disjonctif; *possibibité*, *existence*, *nécessité* correspondant aux trois jugements de modalité, le problématique, le jugement d'assertion et le nécessaire. Le livre II de l'analytique transcendantale est consacré à l'examen des principes purs ou du jugement transcendantal. Cette théorie du jugement se compose de trois chapitres. Le premier a pour titre : *Du schématisme de l'entendement pur*, le second : *Des principes de l'entendement pur*, et le troisième : *Du fondement de la distinction entre les phénomènes et les noumènes*. Son étude des principes est tellement serrée qu'elle résiste à toute espèce d'analyse. Il en est de même de sa dialectique transcendantale.

Mais la sensibilité et l'entendement ne constituent pas encore l'esprit humain tout entier. Une troisième faculté, la raison, a pour fonction de couronner l'édifice, et, de même que l'entendement réunit les intuitions de la sensibilité au moyen de ses concepts, de même la raison ramène les jugements à l'unité au moyen de certains principes qui sont en elle *a priori*, et qui sont à cette faculté ce que l'espace et le temps sont à la sensibilité, ce que les catégories sont à l'entendement. Ces formes de la raison, qui sont des principes absolus et inconditionnés, prennent le nom d'*idées*, que Kant emprunte au langage de Platon. Le moi ou l'âme, le monde, Dieu, sont les trois inconditionnés, les trois absolus auxquels la raison s'élève : ce sont les trois idées de la raison pure. Du reste, ni les formes de la