



LE CHAMP LITTÉRAIRE FRANÇAIS AU DÉBUT DES ANNÉES 1830: L'IMPORTANCE DE LA PRESSE ET DE LA POLITIQUE DANS LES CERCLES LITTÉRAIRES

Sabrina Baltor de OLIVEIRA¹

recepção: 08/09/2015
aprovação: 13/11/2015

RÉSUMÉ

Les années 30 du XIX^e siècle ont été signalées par l'ascension économique, politique et sociale de la classe bourgeoise. La presse, à son tour, qui avait déjà montré sa force dans la chute de Charles X et dans l'instauration d'une monarchie constitutionnelle avec Louis Philippe d'Orléans, devient un outil aussi bien de divulgation que de défense et d'attaque des idéaux politiques, sociaux et esthétiques. L'écrivain, qui n'avait pas un héritage de famille, dépendra des périodiques doublement: comme des rendements fixes, car ils sont publiés périodiquement au contraire des livres, et comme un espace de diffusion de ses œuvres et de son esthétique. La célèbre et polémique préface de *Mademoiselle de Maupin*, considérée le premier manifeste de la théorie de l'Art pour l'Art, serait née d'une polémique avec le journal *Le Constitutionnel* à cause d'un article de Gautier à propos de Villon, jugé d'immoral. Ainsi, les valeurs morales bourgeoises essaient de contrôler de plus en plus la société et, y compris, l'art. Par contre, les théories sociales comme le fouriérisme et le saint-simonisme cherchent chez l'artiste le prophète d'un nouveau monde, un guide pour la société et pour le peuple, en prêchant un art utile. C'est contre ces deux chemins que Gautier va positionner son esthétique: il croit que l'art n'a d'autre but que lui-même et crée, de cette façon, la base pour la théorie de l'Art pour l'Art.

MOTS-CLÉS

Théophile Gautier; Champ littéraire; L'art pour l'art; L'art social et La presse.

¹ Sabrina Baltor de Oliveira est docteur en littératures de langue française par l'Université Fédérale de Rio de Janeiro et elle est aussi professeur de l'Institut de Lettres de l'Université de l'État de Rio de Janeiro.

O CAMPO LITERÁRIO FRANCÊS NO INÍCIO DA DÉCADA DE 1830: A IMPORTÂNCIA DA IMPRENSA E DA POLÍTICA NO ÂMBITO LITERÁRIO

Sabrina Baltor de OLIVEIRA¹

recepção: 08/09/2015
aprovação: 13/11/2015

RESUMO

A década de 30 do século XIX foi marcada pela ascensão econômica, política e social da classe burguesa. A imprensa, por sua vez, que já demonstrara sua força na queda de Charles X e na instauração de uma monarquia constitucional Filipe de Orléans, se torna instrumento não somente de divulgação, mas também de defesa e de ataque de ideais políticos, sociais e estéticos. O escritor, que não possui herança familiar, dependerá dos periódicos duplamente: como fonte de renda fixa, pois são publicados periodicamente ao contrário dos livros, e como espaço de difusão de suas obras e de sua estética. O famoso e polêmico prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, considerado o primeiro manifesto da teoria da Arte pela Arte, teria nascido de uma polêmica com o jornal *Le Constitutionnel* por causa de um artigo de Gautier sobre Villon, tachado de imoral. Assim, os valores morais burgueses tentam controlar cada vez mais a sociedade e a arte não é uma exceção. Por outro lado, teorias sociais como o fouriérismo e o saintsimonismo buscam, no artista, o profeta de um mundo novo, um guia para a sociedade e o povo, pregando uma arte útil. É contra esses dois caminhos que Gautier posicionará sua estética, defendendo que a arte só deve visar a ela-mesma, criando a base para a teoria da Arte pela Arte.

PALAVRAS-CHAVE

Théophile Gautier; Campo literário; Arte pela arte; Arte social e Imprensa.

¹ Sabrina Baltor de Oliveira é doutora em Literaturas de Língua Francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e é professora adjunta do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Gautier, depuis la préface d'*Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique* (1832), prône le Beau dans la littérature et maudit les critiques et les écrivains qui voient dans l'art un outil pour l'éducation du peuple et pour le progrès moral et social.

Le Beau, comme seul but de l'art, est opposé à une littérature morale bourgeoise, exposée au théâtre surtout par Scribe et Angier, et à une littérature utile louée par l'art social, soutenue par Louis Blanc, Proudhon, Pierre Leroux, George Sand, Maxime du Camp, Lamennais, Émile Barrault et par des poètes populaires, tels que Pierre Dupont et Gustave Mathieu.

La plupart de la critique défendait ou la littérature bourgeoise ou l'art social et condamnait les œuvres qui avaient comme principe esthétique ce qui serait connu plus tard sous le nom de l'Art pour l'Art. Selon Matoré, quelques critiques demandaient une nouvelle littérature qui s'occupe de la société, qui participe des transformations survenues dans ce moment-là, qui prenne parti et qui promeuve le progrès moral, économique et social, qui se batte contre les injustices et pour l'égalité. Des géants du mouvement romantique, tels que Victor Hugo, Alphonse de Lamartine et, voire, Alexandre Dumas, pour des ambitions et pour des convictions politiques, font leur adhésion à cet art utile:

Tandis que, peu après, en 1833-1834, dans la *Revue Républicaine*, Thoré, Etienne Arago et Louis Blanc se font les défenseurs enthousiastes de l'art social, Pierre Leroux, dans la *Revue Encyclopédique*, s'efforce de convertir Hugo aux idées utilitaires. Ces appels adressés aux écrivains ne restèrent pas vains. En face du romantisme lyrique et individualiste, un romantisme social, utilitaire, soucieux, avant tout, du bien-être de la collectivité, enthousiaste à lutter contre l'injustice sociale, se dégage et ne tarde pas à se développer. Les écrivains, nous l'avons déjà constaté, sont attirés par la politique, mais c'est davantage sur le problème social que vont se pencher les poètes qui, comme Hugo ou Lamartine, se sont convertis aux nouvelles conceptions. (MATORÉ, 1946, pp. XXXIII-XXXIV)

Gautier, desde o prefácio de *Albertus ou l'Âme et le Péché, légende théologique* (1832), defende o Belo na literatura e condena críticos e escritores que veem na arte um instrumento para a educação do povo, para o progresso moral e social.

O Belo, como objetivo da arte, opunha-se a uma literatura moral burguesa, exposta no teatro, sobretudo, por Scribe e Angier e a uma literatura útil pregada pela arte social, defendida por Louis Blanc, Proudhon, Pierre Leroux, George Sand, Maxime du Camp, Lamennais, Émile Barrault e por poetas populares, como Pierre Dupont e Gustave Mathieu.

Uma grande parte da crítica apoiava ou a literatura burguesa ou a arte social, condenando as obras que tinham como princípio estético o que seria conhecido posteriormente como a Arte pela Arte. Segundo Matoré, alguns críticos pediam uma nova literatura, que se preocupasse com a sociedade, que fosse participante das transformações ocorridas naquele momento, que tomasse parte e igualmente promovesse um progresso moral, econômico e social, que lutasse contra as injustiças e pela igualdade. Colossos do movimento romântico, como Victor Hugo, Alphonse de Lamartine e, até mesmo, Alexandre Dumas, por ambições e convicções políticas, aderem a esta arte útil:

Enquanto, pouco depois, em 1833-1834, na *Revue Républicaine*, Thoré, Etienne Arago e Louis Blanc se fazem os defensores entusiastas da arte social, Pierre Leroux, na *Revue Encyclopédique*, se esforça para converter Hugo às ideias utilitárias. Estes apelos direcionados aos escritores não foram vãos. Face ao romantismo lírico e individualista, um romantismo social, utilitário, preocupado, antes de tudo, com o bem-estar da coletividade, entusiasta para lutar contra a injustiça social, desprende-se e não demora a se desenvolver. Os escritores, como já constatamos, são atraídos pela política, mas é sobretudo para o problema social que vão se voltar os poetas que, como Hugo ou Lamartine, se converteram às novas concepções. (MATORÉ, 1946, pp. XXXIII-XXXIV)



Alfred de Musset, poète, modèle de dandy, va par contre critiquer l'insertion de la politique dans la littérature. Suivant son exemple, les jeunes du Petit Cénacle ne seront pas seulement contre l'art social, mais aussi ils prêcheront que l'art est anti-utilitaire.

Tous les écrivains, il est vrai, ne sont pas embrigadés dans la cohorte des politiciens et des *utilitaires*, et certains, comme Musset, vont protester contre la «politicomanie». Mais c'est surtout dans un groupement où jeunes artistes, et écrivains se coudoient fraternellement, le *Petit-Cénacle*, qu'une réaction va se dessiner, donnant naissance à la conception anti-utilitaire dont la *Préface de Mademoiselle de Maupin* constitue le manifeste. (MATORÉ, 1946, p. XXI)

Victor Hugo ne devient pas l'adversaire de ses anciens compagnons de «bataille littéraire», mais Gautier surtout ne partage pas du tout les mêmes convictions, bien qu'il continue à admirer le poète et ne laisse pas de louer le style de Hugo. C'est leur conception esthétique de la littérature et de l'art qui sera divergente. Les jeunes du Petit Cénacle développeront ce que le grand représentant du romantisme français expose dans la Préface de *Cromwell* (1827). Le point de départ est identique, les chemins sont différents. Pour Gautier, subordonner la forme à un contenu, l'art à un but social c'est le limiter, c'est le contrôler. C'est menacer également sa liberté, son autonomie.

Le 31 mai 1834, un journaliste identifié seulement avec l'initial P., dans la section *Revue des Revues*, du journal *Le Constitutionnel* avait classé d'immoral l'étude de Gautier sur le poète Villon publiée dans *La France Littéraire*. En raison de cette accusation, les deux périodiques et le poète sont impliqués dans un processus judiciaire, dont le diffamé sera le perdant. Pourtant, Gautier, bien qu'il ait perdu la bataille, continue à lutter et son texte de vengeance est connu comme la préface de *Mademoiselle de Maupin*.

En ce qui concerne la genèse de la préface de *Mademoiselle de Maupin*, Matoré n'accepte pas la transformation de ce manifeste en texte seulement

Por outro lado, Alfred de Musset, poeta, modelo de *dandy*, vai criticar a inserção da política na literatura. Seguindo seu exemplo, os jovens do Pequeno Cenáculo não serão somente contra a arte social, mas pregarão que a arte é antiutilitária.

É verdade que nem todos os escritores estão arregimentados na tropa dos políticos e *utilitários*, e alguns, como Musset, vão protestar contra a «politicomania». Mas é, sobretudo, em um grupo em que jovens artistas e escritores se relacionam fraternalmente, o Pequeno Cenáculo, que uma reação vai se desenhar, dando origem à concepção antiutilitária cujo manifesto é o *prefácio de Mademoiselle de Maupin*. (MATORÉ, 1946, p.XXI)

Victor Hugo não se torna adversário de seus antigos companheiros de «batalha literária», mas Gautier, sobretudo, está longe de compartilhar suas convicções, embora continue admirando o poeta e louvando seu estilo. É sua própria concepção estética da literatura e da arte que será divergente. Os jovens do Pequeno Cenáculo irão desenvolver o que o grande representante do romantismo francês expõe no Prefácio de *Cromwell* (1827). O ponto de partida é o mesmo, os caminhos são diferentes. Para Gautier, subordinar a forma a um conteúdo, a arte a um objetivo social é tolhê-la, controlá-la. É ameaçar sua liberdade, sua autonomia.

No dia 31 de maio de 1834, um articulista identificado somente com a inicial P., na seção *Revue des Revues*, do jornal *Le Constitutionnel* tachara o estudo de Gautier sobre o poeta Villon, publicado no *La France Littéraire*, de imoral. Devido a esta acusação, os dois periódicos e o poeta se envolvem em um processo judicial, do qual o vilipendiado sairá perdendo. No entanto, Gautier, ainda que tenha perdido uma batalha, não desiste de lutar e o seu texto de vingança ficou sendo conhecido como o prefácio de *Mademoiselle de Maupin*.

No que concerne à gênese do prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, Matoré não aceita transformá-lo em um texto estritamente circunstancial, pois, a seu ver, o prefácio também lançaria as bases do movimento da Arte pela Arte:

circonstanciel, car la préface, à son avis, jetterait aussi les bases du mouvement de l'Art pour l'Art:

Mais quelle qu'ait pu être l'influence des démêlés de Gautier avec les journalistes dans la genèse de la Préface, il serait erroné de ne voir en celle-ci qu'une œuvre de circonstance. Le texte que nous étudions ici est aussi un manifeste exprimant des idées souvent intéressantes et qui jette les fondements d'une esthétique appelée à un grand avenir: celle de l'Art pour l'Art. (MATORÉ, 1946, p. XXXII)

Les préceptes mêmes de l'Art pour l'Art ont été toutefois élaborés comme réponses à ces attaques. C'est grâce à la tentative de quelques critiques de donner un but à l'art, qu'on défend son autonomie, on prône un art qui n'a d'autre but que lui-même. C'est contre l'insistance à donner une utilité à la création littéraire que des écrivains, comme Gautier, condamneront tout ce qui est utile, et déclareront le Beau comme l'unique but de l'œuvre artistique. Matoré, lui-même, semble arriver à cette conclusion quand il affirme: «Plus soucieux du Beau que d'Utile, de nombreux écrivains et poètes de l'École allaient se dresser contre les nouvelles théories.» (MATORÉ, 1946, p. XXXIV) C'est vrai que quelques principes de l'esthétique de l'Art pour l'Art étaient déjà dans l'air, comme Matoré a suggéré, mais ils sont loués, admis, réélaborés dans une nouvelle esthétique, quand les nouveaux artistes se heurtent aux valeurs, aux règles que les autres groupes dans le champ littéraire cherchaient à imposer. Bourdieu arrive à la même conclusion dans *Les règles de l'art*:

En face de cet "art bourgeois", se perpétue, difficilement, un courant "réaliste" qui prolonge, en la transformant, la tradition de l'"art social" – pour reprendre, une fois encore, les étiquettes du temps. Contre l'un et l'autre se définit, dans un double refus, une troisième position, celle de l'«art pour l'art» (BOURDIEU, 1998, p. 123)

Mas qualquer que tenha podido ser a influência das disputas de Gautier com os jornalistas na gênese do prefácio, seria errôneo ver neste somente uma obra de circunstância. O texto que estudamos aqui é também um manifesto, exprimindo ideias frequentemente interessantes, e que lança os fundamentos de uma estética destinada a um grande futuro: a da *Arte pela Arte*. (MATORÉ, 1946, p. XXXII)

Entretanto, os próprios preceitos da Arte pela Arte foram formulados em resposta a estes ataques. É graças à tentativa de alguns críticos de dar uma finalidade para a arte, que se defende a sua autonomia, uma arte sem objetivos a não ser ela-mesma. É contra a insistência em dar uma utilidade ao fazer literário que escritores, como Gautier, fustigarão tudo o que é útil, declarando o Belo como único alvo da obra artística. Mesmo Matoré parece vislumbrar essa conclusão, ao afirmar: «Mais preocupados com o Belo do que com o Útil, muitos escritores e poetas da Escola iam se opor às novas teorias.» (MATORÉ, 1946, p. XXXIV). É verdade que alguns princípios da estética da Arte pela Arte já estavam no ar, como sugere Matoré, porém eles são louvados, assumidos, reelaborados numa nova estética, quando os novos artistas se chocam contra valores, regras que outros grupos dentro do campo literário buscavam impor. Bourdieu chega à mesma conclusão em *As regras da arte*:

Diante dessa «arte burguesa», perpetua-se, com dificuldade, uma corrente «realista» que prolonga, transformando-a, a tradição da «arte social» - para retomar, mais uma vez, os rótulos da época. Contra uma e outra define-se, em uma dupla recusa, uma terceira posição, a da «arte pela arte». (BOURDIEU, 1996, p. 89)

O sociólogo ainda define as lutas entre grupos pertencentes ao mesmo campo como força produtora de ideias, de estéticas, de obras:

O campo literário (etc.) é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados,

Le sociologue définit encore les luttes entre les groupes appartenants au même champ comme une force productrice d'idées, d'esthétiques et d'œuvres:

Le champ littéraire (etc.) est un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces. Et les prises de positions (œuvres, manifestes ou manifestations politiques, etc.), que l'on peut et doit traiter comme un «système» d'oppositions pour les besoins de l'analyse, ne sont pas le résultat d'une forme quelconque d'accord objectif mais le produit et l'enjeu d'un conflit permanent. Autrement dit, le principe générateur et unificateur de ce «système» est la lutte même. (BOURDIEU, 1998, p. 381)

Avec la Révolution de Juillet, plusieurs théories sociales grandissent. Il y avait l'espoir de se construire une nouvelle société. De dépasser, dans tous les sens, le passé. La classe bourgeoise se fortifie et donne son support à ces doctrines, car celles-ci louent ses valeurs: le travail, l'utilité, le progrès. La consolidation du pouvoir de Philippe d'Orléans, en 1832, correspond à l'ascension politique de la bourgeoisie, pour laquelle son gouvernement a offert des conditions bien favorables:

C'est en 1832 que le bourgeois domine: c'est en 1832 que se noue contre lui la haine de la jeunesse romantique. Car la bourgeoisie n'était pas seulement une classe sociale, mais un esprit qui, consacré par la politique, prétendait mettre au pas la littérature et l'art. (JASINSKI, 1929, p. 88)

C'est nécessaire par contre ne pas envisager la classe bourgeoise comme homogène. Elle est formée par des petits groupes, chacun a un bon ou mauvais niveau de scolarité. Encore qu'ils incorporent des préceptes presque identiques, ils ont des dispositions différentes par rapport à l'art:

a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações políticas, etc.), que se pode e deve tratar como um «sistema» de oposições pelas necessidades da análise, não são resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse «sistema» é a própria luta. (BOURDIEU, 1996, pp. 262-263)

Com a Revolução de Julho, teorias sociais ganham força. Existia a esperança de se construir uma nova sociedade. De superar, em todos os sentidos, o passado. A classe burguesa se fortalece e apoia tais doutrinas, uma vez que estas glorificam seus valores: trabalho, utilidade, progresso. A consolidação do poder de Filipe de Orléans, em 1832, corresponde à ascensão política da burguesia, para a qual o seu governo oferece condições propícias:

É em 1832 que o burguês domina: é em 1832 que se trama contra ele o ódio da juventude romântica. Porque a burguesia não era somente uma classe social, mas uma mentalidade que, consagrada pela política, pretendia colocar na linha literatura e arte. (JASINSKI, 1929, p. 88)

Por outro lado, é necessário não ver a classe burguesa como homogênea. Ela é formada por pequenos grupos, cada um possui um grau maior ou menor de escolaridade. Embora incorporem preceitos quase idênticos, têm disposições diferentes em relação à arte:

Esta burguesia é, do ponto de vista que nos ocupa aqui, constituída por elementos muito diferentes. Distingue-se inicialmente um grupo conservador educado no culto do classicismo e seguindo em uma certa medida a tradição dos salões literários da aristocracia. Um elemento mais «dinâmico» é constituído pela burguesia de negócios,



Cette bourgeoisie est, du point de vue qui nous occupe ici, constituée d'éléments très différents. On y distingue d'abord un groupe conservateur élevé dans le culte du classicisme et poursuivant dans une certaine mesure la tradition des salons littéraires de l'aristocratie. Un élément plus «dynamique» est constitué par la bourgeoisie d'affaires, progressiste, qui aurait désiré que naquit une littérature à sa dévotion, célébrant les vertus de l'ordre nouveau et magnifiant les premières réalisations de la période *utilitaire* qui s'ouvrirait. La Préface de *Mademoiselle de Maupin* marquera, devant ces prétentions, les réactions des esthètes de la *Jeune-France*. Enfin, dans cette classe bourgeoise, une catégorie importante est composée de parvenus, la plupart du temps fort peu lettrés qui, ne disposant pour juger les choses littéraires d'aucun critérium, va s'éprendre des œuvres tapageuses de ce qu'on appellera bientôt le «feuilleton-roman». (MATORÉ, 1946, p. XX)

La Révolution de Juillet fortifie pas seulement la classe bourgeoise, mais aussi elle favorise le surgissement de doctrines orientées vers la reformulation de la société, en objectivant toujours le progrès. Le vieux système et l'ancien gouvernement ont été dépassés, un nouvel ordre s'établissait et la société comme un tout avait besoin de ces changements.

De toutes parts se heurtaient les principes, les systèmes. Cette année 1831 voit l'apogée du saint-simonisme: elle voit aussi grandir le fouriérisme, s'annoncer la religion du Progrès de Buchez, et la religion de l'Humanité de Pierre Leroux. Lamennais, Lacordaire, Montalembert veulent émanciper l'Église, tandis que surgissent d'autres croyances, depuis les médiocres rêveries de Drouineau jusqu'aux enseignements nébuleux que donne au milieu de la fumée des chibouques dans un atelier de l'île Saint-Louis le mapah Ganeau. Un espoir éperdu soulève les générations de Juillet; il s'agit de tout renouveler, de tout reconstruire; l'âge d'or semble proche, puisqu'on a vaincu le passé; dans l'utopie même éclate ce puissant espoir dont les impatiences et les déceptions entreront pour beaucoup dans le *mal du siècle*. Toutes les théories n'étaient

progressista, que teria desejado que nascesse uma literatura que a cultue, celebrando as virtudes da nova ordem e magnificando as primeiras realizações do período *utilitário* que se abria. O prefácio de *Mademoiselle de Maupin* marcará, diante destas pretensões, as reações dos estetas da *jeune-France*. Por último, nesta classe burguesa, uma categoria importante é composta por novos-ricos, na maioria bem pouco letrados, que, não dispondo, para julgar as coisas literárias, de nenhum critério, vai se apaixonar por obras exageradas, que serão chamadas pouco depois de «romance de folhetim». (MATORÉ, 1946, p. XX)

A Revolução de Julho fortalece não somente a classe burguesa, como favorece o aparecimento de doutrinas voltadas para a reformulação da sociedade, visando sempre o progresso. O velho sistema e o antigo governo foram soterrados, uma nova ordem se estabelecia e a sociedade, como um todo, necessitava acompanhar tais mudanças.

Por todos os lados, entrechocavam-se os princípios, os sistemas. O ano de 1831 vê o apogeu do sansimonismo: ele vê também crescer o fourierismo, despontam a religião do progresso de Buchez, e a religião da Humanidade de Pierre Leroux. Lamennais, Lacordaire, Montalembert querem emancipar a Igreja, enquanto surgem outras crenças, desde as mediocres fantasias de Drouineau até os ensinamentos nebulosos ministrados pelo Mapah Ganeau em meio à fumaça dos cachimbos num ateliê da ilha Saint-Louis. Uma esperança desvairada anima as gerações de Julho; trata-se de renovar tudo, de reconstruir tudo, a idade do ouro parece próxima, já que foi derrotado o passado, na utopia mesmo estoura esta poderosa esperança, cujas ansiedades e decepções contribuíram muito para o *mal-do-século*. Nem todas as teorias eram novas, mas o indefinido do possível lhes dava plena significação; no combate geral que abalava a ordem antiga, eram poucas consciências que não se «defrontaram com o verdadeiro». (JASINSKI, 1929, pp. 73-74)



pas neuves, mais l'indéfini du possible leur donnait à toutes pleine signification; dans l'assaut général qui ébranlait l'ordre ancien, il n'était guère de conscience qui ne fût «aux prises avec le vrai». (JASINSKI, 1929, pp. 73-74)

Le Saint-simonisme a obtenu une popularité si grande entre les français qu'aussi bien Leroux que Buchez étaient ses adeptes. Le Néo-christianisme n'a été que l'un de ses héritages. Gautier même, selon Maxime du Camp, a pensé à adhérer au mouvement. Cela ne l'a pas empêché de le critiquer avec dérision depuis 1832, dans la préface d'*Albertus*. À partir de 1835, à cause de disputes entre ses adeptes, il y a eu une division dans la doctrine saint-simoniste, elle se déstructure et le fouriérisme la remplace parmi les mouvements sociaux du XIX^e siècle. Fourier, encore qu'il ait subi l'influence de l'œuvre de Saint-Simon, développe une doctrine de tendance moins religieuse que le Saint-simonisme d'Enfantin et moins sociale, de manière que ses idées sont considérées par plusieurs chercheurs comme la source de la pensée de Marx. Le fouriérisme, dont les origines remontent l'année 1808, commence à attirer l'attention du public après la Révolution de Juillet, dans un mouvement qui rassemblait des adeptes entre les lettrés et les ouvriers. Pour propager leurs idées, les fouriéristes écrivaient dans les périodiques *Réforme industrielle* et *Phalanstère*.

L'embarras ressenti par les auteurs en ce qui concerne les théories sociales vient du contrôle que celles-ci avaient l'intention d'établir pas seulement sur l'économie et sur la politique, mais aussi sur les arts. Le progrès, d'après ces groupes, doit atteindre toutes les activités humaines. L'art, en plus d'évoluer, doit aider dans la constitution des valeurs nobles, en éduquant le peuple, en aidant à construire la nouvelle société:

Cependant, sous la pression des événements, les théories politiques et sociales commencèrent à intervenir davantage dans les discussions d'art; les imaginations s'enhardirent: on évolua décidément vers la gauche. «Oui, je suis républicain», clame alors Pétrus dans la préface des *Rhapsodies* (novembre 1831). (JASINSKI, 1929, p. 75)

O sansimonismo teve um alcance tão grande entre os franceses, que tanto Leroux, quanto Buchez eram seus seguidores. O Neocristianismo foi apenas um de seus legados. Até mesmo Gautier, segundo Maxime du Camp, pensou em aderir ao movimento. Isso não o impediu de criticá-lo com derrisão desde 1832, no prefácio de *Albertus*. A partir de 1835, por causa de disputas entre seus seguidores, houve um cisma na doutrina sansimonista, ela se desestrutura e o fourierismo a substitui entre as correntes sociais do século XIX. Fourier, embora influenciado pela obra de Saint-Simon, desenvolve uma doutrina de caráter menos religioso que o sansimonismo de Enfantin e mais social, de tal forma que suas ideias são apontadas por muitos como inspiradoras do pensamento de Marx. O fourierismo, cujas origens remontam ao ano de 1808, começa a atrair a atenção do público depois da Revolução de Julho, em um movimento que recrutava adeptos entre os letrados e os operários. Para divulgar suas ideias, os fourieristas escreviam nos periódicos *Réforme industrielle* e *Phalanstère*.

O incômodo ressentido pelos autores em relação às teorias sociais advém do controle que estas planejam estabelecer não somente sobre a economia e a política, mas sobre as artes. O progresso, segundo tais correntes, deve alcançar todas as atividades humanas e a arte, além de evoluir, deve auxiliar na constituição de valores nobres, educando o povo, ajudando a construir a nova sociedade:

No entanto, sob a pressão dos acontecimentos, as teorias políticas e sociais começam a intervir com mais força nas discussões de arte; as imaginações atrevem-se: evoluiu-se rapidamente em direção à esquerda. «Sim, sou republicano», clama então Pétrus no prefácio de *Rhapsodies* (novembro 1831). (JASINSKI, 1929, p. 75)

Em 1834, ano em que Gautier é acusado de imoralidade pelo *Le Constitutionnel*, graças ao seu artigo sobre Villon, Jay, neste mesmo periódico, pede ao ministro do interior, Adolphe Thiers, que impeça a representação da peça *Antony* de Alexandre Dumas, no Théâtre-Français. O crítico logra êxito em sua empreitada contra o melodrama francês e a peça não entra em cartaz. Em seguida, em maio

En 1834, l'année où Gautier est accusé d'immoralité par *Le Constitutionnel*, grâce à son article sur Villon, Jay, dans ce même périodique, demande au ministre de l'intérieur, Adolphe Thiers, qu'il empêche la représentation de la pièce Antony d'Alexandre Dumas, dans le Théâtre-Français. Le critique réussit son initiative contre le mélodrame français et la pièce ne sort pas. Juste après, en mai de cette même année, la Chambre approuve la valeur de loyer du Théâtre-Français de deux cent mille francs, pour autant que: «le Théâtre Français resterait le dépositaire des «saines» traditions littéraires» (MATORÉ, 1946, p. XXVIII), c'est-à-dire, qu'il continue à être la maison du théâtre néoclassique français, au lieu de recevoir le «révolutionnaire» et «dangereux» drame romantique.

Le gouvernement interfère avec les discussions artistiques, de façon à adopter une position hostile par rapport au mouvement romantique. La réaction de plus de trente auteurs de ce groupe est immédiate. Ils ont écrit le *Vaudeville monstre*, où ils attaquent depuis le gouvernement et les critiques jusqu'au journal *Le Constitutionnel*. Adolphe Thiers répond toutefois avec vigueur, en mettant une fin aux représentations de la pièce. Après cette interdiction, une loi a été créée selon laquelle toute œuvre théâtrale devrait être évaluée par un comité d'auteurs dramatiques, coordonné par le plus grand nom de la littérature bourgeoise: Eugène Scribe. Ainsi, Adolphe Thiers, représentant du gouvernement, et *Le Constitutionnel*, journal défenseur du néoclassicisme français, gagnent la bataille contre les artistes romantiques. La censure était si rigide l'année 1835 que le *Charivari*, journal défenseur de l'esthétique romantique, raconte qu'elle s'étend à tous les sujets:

Dès septembre [1835] une commission était même nommée «pour surveiller l'exécution des règlements relatifs aux théâtres royaux et au Conservatoire»; et le *Charivari* signalait en octobre que le contrôle s'exerçait non seulement sur les théâtres et les acteurs, mais sur les dessins, les foulards, les assiettes, les vignettes et les pots de pommade. (JASINSKI, 1929, p. 273.)

do mesmo ano, a Câmara aprova o valor de locação do Théâtre-Français de duzentos mil francos, desde que: «O Théâtre-Français continuasse o depositário das «sãs» tradições literárias» (MATORÉ, 1946, p. XXVIII), ou seja, continuasse sendo a casa do teatro neoclássico francês, no lugar de receber o «revolucionário» e «perigoso» drama romântico.

O governo interfere nas discussões artísticas, adotando uma posição hostil em relação ao movimento romântico. A reação de mais de trinta autores deste grupo é imediata. Eles escrevem o *Vaudeville monstre*, em que atacam desde o governo e críticos moralistas até diretamente o jornal *Le Constitutionnel*. No entanto, Adolphe Thiers responde novamente com vigor, colocando um termo às apresentações da peça. Depois desta proibição, foi criada uma lei segundo a qual toda obra teatral deveria ser avaliada por um comitê de autores dramáticos, dirigido pelo maior nome da literatura burguesa: Eugène Scribe. Assim, Adolphe Thiers, representante do governo, e *Le Constitutionnel*, jornal defensor do neoclassicismo francês, saem ganhando a disputa contra os artistas românticos. A censura era tão rígida no ano de 1835 que o *Charivari*, jornal defensor da estética romântica, comenta que ela se estendeu a todos os assuntos:

Desde setembro [1835] uma comissão foi inclusive nomeada «para vigiar a execução dos regulamentos relativos aos teatros reais e ao Conservatório»; e o *Charivari* assinalava em outubro que o controle se exercia não somente sobre os teatros e os atores, mas também sobre os desenhos, os lenços, os pratos, as vinhetas e os potes de pomada. (JASINSKI, 1929, p. 273)

Pierre Bourdieu, em *As Regras da Arte*, ressalta igualmente a força econômica da burguesia a partir da qual esta adquire poder político e social. A influência do pensamento burguês na grande imprensa é também registrada. Bourdieu, enfim, vê o surgimento da autonomia do campo literário como uma tentativa dos escritores de fugir da brutal autoridade burguesa que já se estendia aos assuntos artísticos:

Pierre Bourdieu, dans *Les règles de l'art*, met également en relief la force économique de la bourgeoisie à partir de laquelle celle-ci conquiert du pouvoir politique et social. L'influence de la pensée bourgeoise sur la grande presse est aussi enregistrée. Bourdieu voit enfin le surgissement de l'autonomie du champ littéraire comme une tentative de s'enfuir de la brutale autorité bourgeoise qui s'étendait aux sujets artistiques:

Ainsi, il est clair que le champ littéraire et artistique se constitue comme tel dans et par l'opposition à un monde «bourgeois» qui n'avait jamais affirmé de façon aussi brutale ses valeurs et sa prétention à contrôler les instruments de légitimation, dans le domaine de l'art comme dans le domaine de la littérature, et qui, à travers la presse et ses plumitifs, vise à imposer une définition dégradée et dégradante de la production culturelle. (BOURDIEU, 1998, p. 103)

Après toute la censure gouvernementale qui atteignait surtout les dramaturges romantiques, plusieurs questions esthétiques pullulaient dans les journaux qui étaient pour ou contre la nouvelle école. Jasinski montre les discussions et il arrive à la conclusion que la préface de *Mademoiselle de Maupin* c'est la réponse de Gautier et de certaine manière du groupe dont il faisait partie à tous ces questionnements formulés à propos de l'art:

Que l'on considère en effet le développement de la polémique: très vite de grandes questions de principe s'étaient posées.

Celle d'abord de la moralité dans l'art, sinon de la moralité tout court. Le théâtre romantique était-il plus dangereux aux mœurs que le théâtre classique? En admettant qu'il le fût, devait-on sévir? Et qui s'estimait assez irréprochable pour oser une telle répression? Autant de thèmes sur lesquels on allait argumentant à perte de vue, et qui prêtaient aussi à des allusions cruelles. Mais il n'est pas loin de la défense sociale à l'utilitarisme déclaré. Devant l'industrie grandissante, quand s'ouvrait une ère de civilisation et de progrès, fallait-il encourager les imaginations contemplatives? Le beau valait-il par lui seul? Critique morale, critique utilitaire étaient dès le début de la bataille à l'ordre

Assim, está claro que o campo literário e artístico constitui-se como tal na e pela oposição a um mundo «burguês» que jamais afirmara de maneira tão brutal seus valores e pretensão de controlar os instrumentos de legitimação, tanto no domínio da arte como no domínio da literatura, e que, por intermédio da imprensa e de seus plumitivos, visa impor uma definição degradada e degradante da produção cultural. (BOURDIEU, 1996, p. 75)

Depois de toda a censura governamental que atingia, sobretudo, os dramaturgos românticos, várias questões estéticas pululavam nos jornais defensores e detratores da nova escola. Jasinski aponta as discussões e conclui que o prefácio de *Mademoiselle de Maupin* é a resposta de Gautier e, de certa forma, do grupo do qual fazia parte, a todos estes questionamentos formulados a propósito da arte:

Que se considere de fato o desenvolvimento da polêmica: muito rapidamente grandes questões de princípio se colocaram.

A primeira é a da moralidade da arte, senão da moralidade simplesmente. O teatro romântico era mais perigoso para os costumes do que o teatro clássico? Admitindo que ele fosse, devia-se puni-lo? E quem se considerava irrepreensível o suficiente para ousar tal repressão? Tantos temas sobre os quais se ia argumentando ao infinito, e que se prestavam também a alusões cruéis. Mas a defesa social está muito próxima do utilitarismo declarado. Diante da indústria em desenvolvimento, quando se abria uma era de civilização e progresso, seria necessário encorajar as imaginações contemplativas? O belo valia por si só? Crítica moral, crítica utilitária estavam em pauta desde o início da batalha: são elas que Théophile ataca em primeiro lugar no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*. (JASINSKI, 1929, p.186)

Uma das maneiras encontradas pelos autores para defender suas convicções artísticas era proteger os livros de seus aliados no campo literário, através de



du jour: c'est elles que Théophile pourfend en premier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*. (JASINSKI, 1929, p.186)

L'une des manières trouvées par les auteurs pour défendre leurs convictions artistiques c'était de protéger les livres de leurs compagnons dans le champ littéraire, au moyen de textes publiés dans des revues comme *L'Artiste*, plus ouvertes à des innovations dans l'art, ou dans des préfaces, comme celle d'*Un grand homme de Province à Paris* (1839), où Balzac écrit contre les maux du journalisme et pour *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.

Comment, par un temps où chacun va cherchant des sujets neufs, aucune plume n'ose-t-elle s'exercer sur les mœurs horriblement comiques de La Presse, les seules originales de notre siècle. L'auteur manquerait cependant à la justice, s'il oubliait de mentionner la magnifique préface d'un livre magnifique, *Mademoiselle de Maupin*, où monsieur Théophile Gautier est entré, fouet en main, éperonné, botté comme Louis XIV à son fameux lit de justice, au plein cœur du journalisme. Cette œuvre, de verve comique, disons mieux, cet acte de courage prouve le danger de l'entreprise. Le livre, une des plus artistes, des plus verdoyantes, des plus pimpantes, des plus vigoureuses compositions de notre époque, d'une allure si vive, d'une tournure si contraire au commun de nos livres, a-t-il eu tout son succès? En a-t-on suffisamment parlé? L'un des rares articles qui le fustigèrent fut plutôt dirigé contre la parcimonie du libraire qui refusait des exemplaires au journal, que contre le jeune et audacieux auteur. (BALZAC, 1839, p.3)

Balzac, dans cette préface, envie encore la liberté donnée aux peintres et refusée aux écrivains. Il montre que *Mademoiselle de Maupin* est classé par les critiques comme un roman immoral et dangereux, encore qu'il expose la beauté aussi bien que Girodet et Gérard, dans leurs tableaux. Ainsi, il dénonce l'hypocrisie des critiques qui condamnent en littérature ce qu'ils louent en peinture:

textos publicados em revistas como *L'Artiste*, mais aberta a inovações na arte, ou em prefácios, como aquele de *Un grand homme de Province à Paris* (1839), em que Balzac escreve contra os males do jornalismo e a favor de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier.

Como, em um tempo em que cada um procura assuntos novos, nenhuma pena ousa exercitar-se falando a respeito dos costumes horrivelmente cômicos da Imprensa, os únicos que são originais em nosso século? O autor cometeria, no entanto, uma injustiça, se ele esquecesse de mencionar o magnífico prefácio de um livro magnífico, *Mademoiselle de Maupin*, onde o senhor Théophile Gautier entrou, chicote na mão, com esporas, de botas como Luís XIV em seu famoso trono, em pleno coração do jornalismo. Esta obra, de verve cômica, ou melhor, este ato de coragem comprova o perigo da empreitada. O livro, uma das mais artísticas, das mais verdejantes, das mais elegantes, das mais vigorosas composições de nossa época, com um ar tão vivo, com uma aparência tão contrária à maioria de nossos livros, obteve um sucesso merecido? Falou-se o suficiente a respeito? Um dos raros artigos que o fustigou foi mais dirigido à parcimônia do livreiro que recusava exemplares ao jornal do que contra o jovem e audacioso autor. (BALZAC, 1839, p.3)

Balzac, neste prefácio, inveja ainda a liberdade dada aos pintores e negada aos escritores. Mostra que *Mademoiselle de Maupin* é classificado pelos críticos como um romance imoral e perigoso, embora exponha a beleza na mesma medida que Girodet e Gérard, em seus quadros. Assim, denuncia a hipocrisia dos críticos que condenam em literatura o que louvam na pintura:

Você acredita que almas nobres, que muitas almas indignadas tenham aplaudido o prefácio do senhor Théophile Gautier? O mundo honrou, celebrou a cômica poesia com a qual este poeta pintou a profunda corrupção da imoralidade do poder? Que coisa espantosa a fraqueza das pessoas de bem; elas cuidam de suas feridas e tratam os médicos como inimigos! A sociedade vê este



Croyez-vous que de nobles esprits, que beaucoup d'âmes indignées aient applaudi à la préface du monsieur Théophile Gautier? Le monde a-t-il honoré, célébré la comique poésie avec laquelle ce poète a dépeint la profonde corruption de l'immoralité du pouvoir? Quelle épouvantable chose que la tiédeur des honnêtes gens, ils s'occupent de leurs blessures et traitent en ennemis les médecins! Le monde regarde cette délicieuse arabesque comme dangereuse, quand il ne craint pas d'exposer aux regards quelque Léda de Gérard, quelque Bacchante de Girodet, qui est cependant en peinture ce qu'est le livre en poésie. (BALZAC, 1839, p. 4)

Victor Hugo, dans un article publié dans l'anonymat dans le journal *Vert-Vert*, le 15 décembre 1835, sur *Mademoiselle de Maupin* et sa préface, en plus de mettre en relief les qualités de l'écrivain et de l'œuvre, profite aussi de l'occasion pour attaquer le journalisme:

La préface de *Mademoiselle de Maupin* contribuera beaucoup au succès du livre. C'est une réclamation énergique, amusante et spirituelle, parfois joyeusement folle et exagérée dans la forme, toujours sensée au fond, où M. Gautier venge noblement la littérature contemporaine de ces niaises fureurs de feuilleton qui maintenant ne font plus de mal qu'aux journaux. (HUGO, 1835, p.1)

Au début du même article, Hugo, en mettant en relief les qualités de Gautier comme poète et romancier, valorise les œuvres de Vigny, Lamartine et Dumas, en affirmant que tous ces auteurs romantiques se distinguaient dans l'exercice de ces deux formes littéraires. Jasinski vérifie que ces textes en faveur de *Mademoiselle de Maupin* étaient une façon d'appuyer la nouvelle esthétique, de fortifier et de légitimer le groupe, la *tribu*, et d'augmenter sa force d'attaque dans le champ littéraire:

De telles approbations pouvaient encourager. Mais elles se circonscrivaient dans un petit cercle bien défini. L'éloge, si sincère fût-il, devait quelque chose à la camaraderie, tout au moins à la

delicioso arabesco como perigoso, quando não teme exhibir aos olhares uma Léda de Gérard, alguma Bacante de Girodet, que é, no entanto, na pintura o que é o livro na poesia. (BALZAC, 1839, p. 4)

Victor Hugo, num artigo publicado anonimamente no jornal *Vert-Vert*, no dia 15 de dezembro de 1835, sobre *Mademoiselle de Maupin* e seu prefácio, além de ressaltar as qualidades do escritor e da obra, aproveita para também atacar o jornalismo:

O prefácio de *Mademoiselle de Maupin* contribuirá muito para o sucesso do livro. É uma reclamação enérgica, divertida e espirituosa, às vezes alegremente louca e exagerada na forma, sempre sensata no fundo, em que Sr. Gautier ving nobremente a literatura contemporânea destas tolas fúrias do folhetim que agora somente prejudicam os jornais. (HUGO, 1835, p.1)

No início do mesmo artigo, Hugo, ao ressaltar as qualidades de Gautier como poeta e prosador, valoriza as obras de Vigny, Lamartine e Dumas, afirmando que todos estes autores românticos se destacavam no exercício das duas formas literárias. Jasinski nota que tais textos em defesa de *Mademoiselle de Maupin* eram uma maneira de apoiar a nova estética, de fortalecer e legitimar o grupo, a *tribo*, e aumentar sua força de ataque no campo literário:

Tais aprovações podiam encorajar. Mas elas se circunscreviam em um pequeno círculo bem definido. O elogio, por mais sincero que fosse, devia-se em parte à camaradagem, pelo menos à comunidade de interesses: então os românticos se estabeleceram na imprensa e se defendiam contra o inimigo comum. Ora, do lado oposto, quanta indignação! Quantos insultos! (JASINSKI, 1929, p. 322)

Este procedimento de proteção e de valorização da obra entre autores pertencentes a um mesmo grupo ou possuidores de convicções estéticas comuns é recorrente dentro do campo literário. Porém tais defesas recíprocas



communauté d'intérêts: alors les romantiques prenaient pied dans la presse et se soutenaient contre l'ennemi commun. Or, du côté adverse, que d'indignations ! Que d'invectives! (JASINSKI, 1929, p. 322)

Ce procédé de protection et de valorisation de l'œuvre entre les auteurs appartenants à un même groupe ou possesseurs de convictions esthétiques en commun c'est courant dans le champ littéraire. Mais des telles défenses réciproques n'arrivent pas seulement entre les auteurs, mais aussi entre les groupes et les périodiques, entre les écrivains et les peintres, surtout au XIX^e siècle, en nom de la liberté de l'artiste. L'ascension du groupe d'écrivains romantiques arrive aussi pour *Le Charivari*, journal qui l'a toujours supporté. Ce transfert de pouvoir symbolique est l'un des phénomènes les plus faciles à observer quand on étudie le procès de production d'une œuvre ou d'une esthétique.

Le support donné à Gautier par Victor Hugo, l'étude plein d'éloges que Théophile Gautier fait des textes de Hoffmann et Arnin, où il met en relief les techniques littéraires utilisées par lui-même dans l'écriture de ses contes, lui ont offert un capital symbolique déterminé qu'il utilise plus tard pour défendre un écrivain comme Baudelaire, par exemple. Le support consiste également en un pari qui peut grandir ou réduire le capital symbolique conquis, comme Bourdieu observe dans *Les règles de l'art*:

La croyance collective dans le jeu (*illusio*) et dans la valeur sacrée de ses enjeux est à la fois la condition et le produit du fonctionnement même du jeu; c'est elle qui est au principe du pouvoir de consécration permettant aux artistes consacrés de constituer certains produits, par le miracle de la signature (ou de la griffe), en objets *sacrés*. Pour donner une idée du travail collectif dont elle est le produit, il faudrait reconstituer certains produits, il faudrait reconstituer la circulation des innombrables actes de crédit qui s'échangent entre tous les agents engagés dans le champ artistique, entre les artistes, évidemment, avec les

não acontecem somente entre autores, mas também entre grupos e periódicos, entre escritores e pintores, no século XIX notadamente, em nome da liberdade do artista. A ascensão do grupo de escritores românticos recai também sobre *Le Charivari*, jornal que sempre o apoiou. Essa transferência de poder simbólico é um dos fenômenos de mais fácil observação quando se estuda o processo de produção de uma obra ou de uma estética.

O apoio dado a Gautier por Victor Hugo, o estudo elogioso que Théophile Gautier faz dos textos fantásticos de Hoffmann e Arnim, onde destaca técnicas literárias utilizadas por ele mesmo na escrita de seus contos, lhe conferiram um determinado capital simbólico que ele utiliza mais tarde ao defender um escritor como Baudelaire, por exemplo. O apoio consiste igualmente em uma aposta que pode aumentar ou diminuir o capital simbólico conquistado, como observa Bourdieu em *As regras da arte*:

A crença coletiva no jogo (*illusio*) e no valor sagrado de suas apostas é a um só tempo a condição e o produto do funcionamento mesmo do jogo; é ela que está no princípio do poder de consagração que permite aos artistas consagrados constituir certos produtos, pelo milagre da assinatura (ou da *griffe*), em objetos *sagrados*. Para dar uma idéia do trabalho coletivo de que ela é o produto, seria preciso reconstituir a circulação dos incontáveis autos de crédito que se trocam entre todos os agentes envolvidos no campo artístico, entre os artistas, evidentemente, com as exposições de grupo ou os prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os colecionadores, os artistas e os críticos, e, em particular, os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas que defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem à prova seu poder de consagração, e assim por diante. (BOURDIEU, 1996, p. 260)

expositions de groupe ou les préfaces par lesquelles les auteurs consacrés consacrent les plus jeunes qui les consacrent en retour comme maîtres ou chefs d'école, entre les artistes et les critiques, et en particulier les critiques d'avant-garde qui se consacrent en obtenant la consécration des artistes qu'ils défendent ou en opérant des redécouvertes ou des réévaluations d'artistes mineurs dans lesquelles ils engagent et éprouvent leur pouvoir de consécration, et ainsi de suite. (BOURDIEU, 1998, pp. 376-377)

Dans cet article, j'ai montré de quelle façon des idéaux esthétiques ont trouvé des conditions favorables en France au moment où des jeunes auteurs, comme Théophile Gautier, ont commencé à prêcher l'autonomie de l'art, en essayant de délivrer la littérature du joug du journalisme, de la politique et surtout des valeurs de la classe sociale la plus puissante au long du gouvernement de Philippe d'Orléans: la bourgeoisie.

C'est dans ce contexte que la théorie de l'Art pour l'Art commence à être élaborée en termes littéraires, en opposition à l'art social et à la littérature bourgeoise, en France.

J'ai accompagné également la trajectoire de Théophile Gautier, aux années 1830. Depuis l'adhésion au Petit Cénacle et son éloignement postérieur du groupe, jusqu'aux divergences par rapport à l'art social développé par Victor Hugo. Gautier s'éloigne petit à petit de l'image de jeune excentrique (*Jeune-France*), sans adhérer, toutefois, aux valeurs bourgeoises ou sans accorder des objectifs politiques avec des buts esthétiques (art social). Pour cette raison, cet auteur est considéré l'un des fondateurs de l'Art pour l'Art.

J'ai aussi indiqué l'union des auteurs qui occupaient de plus en plus des places dans les journaux pour défendre leurs collègues artistes en faveur, pas seulement de l'école romantique, mais de son œuvre. Défendre et louer l'autre c'est une façon de se légitimer. S'affilier et se distinguer sont deux mouvements qui ne s'excluent pas dans la création d'une position dans le champ littéraire et d'une nouvelle esthétique.

Neste artigo, indiquei de que forma ideais estéticos encontram terreno propício na França em um momento em que jovens autores, como Théophile Gautier, começam a pregar a autonomia da arte, tentando libertar a literatura do jugo do jornalismo, da política e, sobretudo, dos valores da classe social dominante no governo de Filipe de Orléans: a burguesia.

É neste contexto que a teoria da Arte pela Arte começa a ser elaborada em termos literários, em oposição à arte social e à literatura burguesa, na França.

Acompanhei igualmente a trajetória de Théophile Gautier, nos anos 1830. Desde a sua adesão ao Pequeno Cenáculo e seu posterior afastamento do grupo, até às divergências em relação à arte social desenvolvida posteriormente por Victor Hugo. Gautier vai, aos poucos, distanciando-se da imagem de jovem excêntrico (*Jeune-France*), sem aderir, no entanto, aos valores burgueses ou conciliar objetivos políticos e estéticos (arte social). Por esta razão, este autor é considerado um dos fundadores da Arte pela Arte.

Apontei também a união de autores que ocupam, cada vez mais, espaços nos jornais para defender seus companheiros artistas em prol, não somente da escola romântica, mas de sua própria obra. Defender e exaltar o outro é uma forma de se autolegitimar. Filiar-se e distinguir-se são dois movimentos que não se excluem na criação de uma posição no campo literário e de uma nova estética.



RÉFÉRENCES (REFERÊNCIAS)

BALZAC, Honoré de. «Préface». In:_____. *Un grand homme de Province à Paris*. Paris: Auguste Ozanne, 1839.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

HUGO, Victor. Mademoiselle de Maupin. In: *Vert-Vert*. 15 décembre 1835.

JASINSKI, René. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris: Librairie Vuibert, 1929.

MATORÉ, Georges. *La Préface de Mademoiselle de Maupin*. Paris: Librairie Droz, 1946.