

Littérature des XIXe et XXe siècles

Préparé par

Prof./ Alaaedin Baheiedin Alaaedin

Faculté des Lettres de Quena

Université du Sud de la Vallée

2023

بيانات الكتاب

الكلية: التربية

الفرقة: الرابعة عام فرنسي

التخصص: اللغة الفرنسية

تاريخ النشر: 2023

عدد الصفحات: 155

الفصل الدراسي الثاني

المؤلف: أ.م.د/ علاء الدين بهي الدين

Table des matières

Première partie : Littérature du XIXe siècle.....	9
Chapitre I : Le réalisme au XIXe siècle.....	10
1- Les mots réalisme et naturalisme.....	11
Introduction.....	12
a) Être moderne.....	14
b) La modernité selon Baudelaire.....	16
c) Le travail du temps.....	18
2- L'art invisible.....	20
Introduction.....	21
a) Imperceptibilité.....	23
b) La référence photographique.....	25
c) La mimèsis.....	28
* Selon Platon.....	29
* Selon Aristote.....	30
* L'Aleph, une rêverie fantastique sur les mimèsis.....	32
3- Le réalisme ou la fiction.....	34
4- Roman et épopée.....	42
a) La parodie.....	45
b) Roman réaliste, roman bourgeois.....	47

5- Formes brèves.....	50
a) Nouvelles et chroniques.....	51
b) Le poème en prose.....	53
6- Une forme de dynamisme.....	56
Chapitre II : Le réalisme romantique.....	60
1- Réalistes contre romantiques.....	61
a) Une généalogie.....	62
b) L'esthétique de la laideur.....	63
c) Les Misérables.....	65
2- Stendhal.....	68
a) Une esthétique du sublime.....	69
b) Le Rouge et le Noir.....	71
3- Balzac.....	75
a) La description.....	77
b) Gobesck.....	79
Deuxième partie : Littérature du XXe siècle.....	81
Chapitre I : La Poésie.....	82
1- La poésie avant 1914.....	83
Introduction.....	84
a) Les débuts.....	84

- Maeterlinck.....	84
- Henri de Régnier.....	85
b) La poésie féministe.....	86
- Anna de Noailles.....	86
c) Poésie du monde et de l'aventure.....	87
- Guillaume Apollinaire.....	88
2- La poésie après 1914.....	91
a) Dadaïsme.....	92
b) Le Manifeste du Surréalisme.....	93
- Louis Aragon.....	94
- Jean Cocteau.....	94
3- La poésie depuis 1940.....	96
a) Après 1945.....	97
b) Les grands courants.....	97
- Jacques Prévert.....	98
- Yves Bonnefoy.....	99
c) La poésie francophone.....	100
d) La poésie québécoise.....	101
e) La poésie de la négritude.....	102
- Léopold Sedar Senghor.....	103

Chapitre II : Le Théâtre	104
1- Le théâtre avant 1914.....	105
a) Le théâtre d'idées.....	106
b) Le théâtre d'amour.....	107
- Henri Bernstein.....	108
c) Le théâtre du Boulevard.....	108
d) Les sujets de ce théâtre.....	110
e) Style, morale, esprit.....	111
- Jarry.....	112
2- Le théâtre de 1919 à 1939.....	113
a) Le théâtre de la violence.....	114
- Henri Bernstein.....	114
- Stève Passeur.....	114
b) Le théâtre intimiste.....	115
c) Le théâtre de divertissement.....	116
- Sacha Guitry.....	116
- Marcel Achard.....	117
d) La comédie satirique.....	117
- Marcel Pagnol.....	117
- Jean Cocteau.....	118

- François Mauriac.....	119
e) Le Surréalisme au théâtre.....	120
- Paul Claudel.....	120
- Jean Giraudoux.....	122
3- Le théâtre depuis 1940.....	124
Introduction.....	125
a) Le théâtre dramatique.....	125
- Albert Camus et Thierry Maulnier.....	125
b) Le théâtre poétique.....	127
- Jacques Audiberti.....	127
c) Le théâtre satirique.....	128
- Marcel Aymé.....	128
d) Le théâtre de divertissement.....	129
- André Roussin.....	129
- François Sagan.....	130
e) Le théâtre nouveau.....	131
- Eugène Ionesco.....	131
- Samuel Beckett.....	134
- J. Genêt, Arrabal, Boris Vian.....	135
- Henri de Montherlant.....	137

Chapitre III : Le Roman	139
1- Le roman avant 1914.....	140
a) Anatole France.....	141
b) Paul Bourget.....	143
2- Le roman de 1919 à 1939.....	145
a) Georges Duhamel.....	146
b) Jules Romains.....	147
3- Le roman depuis 1940.....	149
a) L'existentialisme.....	150
b) La philosophie de Sartre.....	151
c) L'existentialisme et littérature.....	151
Bibliographie	154

Premier Partie

Littérature du XIXe siècle

Chapitre I

Le réalisme au XIXe siècle

1- Les mots réalisme et naturalisme

Introduction

L'histoire littéraire n'est pas avare de terme en *-isme*, qui suscite parfois la raillerie, mais le suffixe n'y est pas toujours chargé de la même nuance. S'il désigne généralement « une doctrine ou une profession », voire plus simplement une tendance, l'objet de ladite tendance, lorsqu'elle est artistique, n'est pas toujours du même ordre.

Réalisme et naturalisme signalent le parti d'objets extérieurs à l'œuvre (le réel, le naturel) mais n'en caractérisent pas le style- ce qui leur donne une coloration extrêmement singulière. Cette coloration tient sans doute au fait que les deux vocables sont d'origine philosophique et non pas esthétique, et qu'ils désignent d'abord des concepts. Il n'en est pas moins avéré explicite- même si des nuances s'imposent- que, dans l'esprit des hommes du XIXe siècle, le réalisme est le parti de la réalité et le naturalisme le parti de la nature.

En d'autres termes : les deux mouvements sont définis par le rapport que les œuvres y seraient censées entretenir avec ce qui n'est pas elle - ce rapport suffisant à les caractériser comme œuvres, indépendamment de toute considération formelle.

a) Être moderne

Dès lors, en effet, qu'une œuvre vise à la « reproduction », comme écrit Duranty, du milieu et de l'époque, il va de soi qu'elle varie en fonction de ces deux données et qu'elle est tributaire des circonstances. Elle se définit donc comme moderne et paraît prendre place dans une logique toute romantique.

La conséquence d'un tel parti n'est pas seulement celle-là : il faut encore en déduire (le mot reproduction y invite) qu'une œuvre est un produit et non une création démiurgique, et que le modèle industriel gagne le domaine de l'art ; cela va à l'encontre de tout le discours jusqu'alors tenu sur la place de l'œuvre dans le monde.

Or, la démarche réaliste et naturaliste exclut une telle visée : si l'œuvre est un signe ou un produit de l'époque où elle est conçue, alors son intelligibilité est limitée dans l'espace et dans le temps, elle devient relative.

Zola, dans ses œuvres critiques ne cessera de répéter que comprendre une œuvre, c'est la saisir dans son contexte, en reconstituant le mouvement qui a porté un homme à la réaliser, dans un temps donné.

La fortune du réalisme au XIXe siècle est liée à celle de l'Histoire, au même moment, et plus particulièrement à l'élaboration, contemporaine, d'une nouvelle discipline destinée à asseoir la respectabilité des études littéraires : l'histoire de la littérature. Or, il suffit de saisir les œuvres comme des données historiques, pour leur retirer leur aura sacrée, ce à quoi contribuent encore, à cette époque, l'extraordinaire développement du journalisme et le non moins extraordinaire développement de l'édition.

On entre alors donc dans l'ère de la « reproductibilité de l'œuvre d'art », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, qui en modifie très profondément le statut.

Un art désormais profane, ouvertement profane, part donc en quête de légitimité- ce qui explique la prolifération des manifestes et autres discours d'escorte- et il recherche cette légitimité dans le monde même qui, au nom du profit et de la raison positive. D'où s'impose l'idée d'un paradoxe, d'une boucle étrange ; mais c'est l'étrangeté de ladite boucle qui, on le verra, permettra la redéfinition, ultérieure, d'un espace proprement poétique.

b) La modernité selon Baudelaire

La beauté est associée au rendu d'un objet extérieur à l'œuvre- d'où l'importante allusion au modèle du peintre, référent par excellence, support de la représentation. Et elle est déclarée vide et abstraite à moins que l'inscription du temps ne vienne la compléter et la rendre vivante : il faut supposer au cœur de l'œuvre un manque ou un défaut, que ne peuvent venir combler que les souffles du temps, lui-même assimilé à une marque.

La définition baudelairienne de la modernité est : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable... ». La représentation arrache ainsi la beauté à l'abstraction, mais l'arrache du même coup à l'universalité et même à l'achèvement. L'exigence de modernité (qui s'enracine dans le romantisme) est aussi accueil de l'imperfection et de l'inachèvement, et elle définit une nouvelle espèce d'idéal artistique.

Lorsque Zola déclare que « les œuvres sont filles de la vie », malgré bien des divergences par ailleurs, sur la notion de progrès en particulier, il ne se tient pas si loin de Baudelaire, dont on pourrait estimer qu'il tisse en filigrane une théorie du milieu. Se plaçant quant à lui dans une perspective philosophique plutôt qu'esthétique, le romancier exprime également la conviction que l'art ne vise plus l'universalité, que les œuvres, relatives, sont déterminées et que leur beauté tient à leur accord avec le temps.

c) Le travail du temps

Car le temps, désormais, façonne les œuvres à plusieurs titres. Dans la mesure, d'abord, où sa marche peut les rendre caduques, l'époque imposant d'autres formes et d'autres sujets.

Ainsi la dépréciation de l'imagination est-elle commune à Baudelaire et à Zola, qui déclarent l'un et l'autre que l'âge des grandes envolées est révolu, qu'on attend désormais autre chose. Ou chez Zola, dans *Le Roman expérimental*, plus nettement : « L'imagination n'a plus d'emploi. »

Corollairement, ces nouveaux sujets et ces nouvelles formes, ainsi le poème en prose idoine à traduire « l'abstraction de la vie moderne », ou l'étude linéaire (plutôt que le roman à l'intrigue bien nouée) de la vie ordinaire, en viennent à valoir par leur modernité, qui seule rend la beauté vivante. En d'autres termes, la littérature réaliste du XIXe siècle repose sur la conviction qu'un autre âge est advenu, imposant de neuves exigences.

L'art réaliste est donc celui qui, par excellence, s'impose à l'âge moderne, c'est-à-dire à l'âge de la critique. C'est le temps de ce que Hegel appelle, au début de L'Esthétique, la représentation et la loi, qui succèdent à la spontanéité naïves des origines.

Ainsi le réalisme est-il lié, dans les légendes qu'on tisse autour de sa naissance du XIXe siècle, à l'avènement de l'âge critique et mélancolique, à la prolifération des médiations, à l'entrée de l'homme dans l'Histoire. Dès lors, le réalisme est bien le parti du temps et il est envisagé comme l'exacte et exclusive possibilité qui s'ouvre à l'artiste d'alors.

Le rapport de l'artiste au monde qui l'entoure est donc double, puisqu'à la fois ce monde détermine les œuvres et qu'il doit, afin que les œuvres puissent exister, les concevoir aussi comme un reflet ou une représentation du monde.

2- L'art invisible

Introduction

La théorie des âges de l'humanité et de l'art est, en effet, porteuse d'une théorie du langage, puisque l'idée maîtresse en est le passage de l'immédiateté aux méditations et à la loi. La lecture de la préface de *Cromwell* est encore très éclairante sur cette question : Hugo y évoque l'âge lyrique comme un âge où la nature parle directement à l'homme, le faisant à son tour dépositaire d'une parole qui est la sienne et qui prend la forme de l'hymne ou de la prière.

Ce que dépeint Hugo, c'est l'Arcadie, terre mythique où, comme l'évoque Rimbaud dans les *Illuminations*, une fleur peut dire son nom. Mais quand le monde antique, après ce monde primitif, disparaît à son tour.

Alors poursuit Hugo, on voit « poindre... le génie de la mélancolie et de la méditation, le démon de l'analyse et de la controverse ». En d'autres termes, le langage est désormais délié des choses,

abstrait ; il devient arbitraire et conventionnel, et l'écrivain peut éprouver même son insuffisance.

La littérature moderne s'assigne donc pour tâche la représentation du monde, mais il est bien clair que le langage n'a plus désormais le pouvoir, selon cette légende, d'exprimer la présence. La représentation se fonde désormais sur l'absence, voire sur l'abolition du monde, et elle est par excellence artifice.

a) Imperceptibilité

Tout l'art, donc, est de donner l'illusion de la présence des choses dans le langage- ce qui suppose la mise en œuvre d'une rhétorique particulièrement fine, comme invisible. Si fine et invisible, du reste, que le grand argument généralement avancé contre les réalistes est qu'ils n'écrivent pas ou qu'ils écrivent mal.

Les réalistes prétendent faire jouer exclusivement ce que les linguistes appellent la *fonction référentielle* du langage, au détriment de la fonction poétique : les mots sont essentiellement *transitifs*, ils ont pour fonction de désigner précisément des objets (concrets ou abstraits), plutôt que de s'imposer par eux-mêmes ; ils valent pour leur transparence et ne doivent pas poser de voile sur le monde.

Ainsi Zola répète-t-il à l'envi que le naturalisme, à la différence du romantisme, n'est pas une rhétorique, et qu'on ne saurait lui imputer

comme un crime d'appeler les choses par leur nom. On suppose donc qu'il existe, hors des œuvres, une réalité clairement identifiable (ce que les symbolistes contesteront), et que cette réalité peut être représentée par l'intermédiaire du langage. La grande exigence réaliste est par conséquent celle de la clarté.

Maupassant ait choisi pour exemple l'image de la vitre n'est pas anodin : la question est bien celle du filtre que pose la langue sur le monde, et qui doit être aussi transparent que possible aux yeux du réaliste- la transparence reposant sur l'univocité qui caractérise l'usage purement référentiel des mots.

Maupassant est plus nettement affirmatif encore dans « Le Roman », où présente l'œuvre comme un instrument optique de l'écrivain comme un interprète.

Il est donc bien claire que le réaliste n'est pas dupe de l'illusion réaliste, mais que son art consiste

à la susciter. La transparence à laquelle il aspire n'est pas une transparence immédiate et donnée, mais elle repose sur un travail de la méditation, un travail de la langue, elle est la forme de la perfection à laquelle tend l'œuvre.

Faire concurrence au Code civil ou dresser des procès-verbaux n'est pas l'objectif du réaliste : tout l'art consiste à mimer l'usage référentiel de la langue propre aux discours, et c'est cette opération, cette imitation, ce jeu du second degré, qui doit créer la dimension poétique des œuvres réalistes.

La transparence est l'effet à produire, elle n'est pas un moyen ; elle est le lieu du poétique et de l'esthétique. Elle est encore le lieu critique où se manifeste indirectement le deuil de cette immédiateté que les réalistes posent, on l'a vu, comme irrémédiablement perdue.

b) La référence photographique

Les diverses théories des écrans supportent encore cette idée qu'il n'est pas d'objectivité

possible et que l'instrument optique crée en partie son objet. Elles s'assortissent généralement, on l'a vu sur l'exemple de la lettre à Valabrègue, d'une théorie du défaut et de l'imperfection du filtre qui serait au principe de l'art ; c'est ainsi qu'on peut comprendre la formule aussi ambiguë que célèbre de Zola, définissant l'œuvre d'art comme « un coin de la création vu à travers un tempérament ». D'une seule voix, admirateurs et contempteurs de la modernité déclarent que l'époque est celle où triomphe l'œil.

Mais voir ne va pas de soi, et l'enthousiasme même des Goncourt se nuance de certaine inquiétude, également fondé sur des considérations scientifiques : « l'observation et le microscope ont été trouvés. Les caractères sont devenus des manteaux d'Arlequin ».

Il s'avère donc que l'œil n'est pas simplement un point où se réfléchit le monde, mais un interprète d'autant plus infidèle qu'il est plus précis, la

précision ou l'analyse produisent un effet de dissociation ou de vaporisation des choses et révélant leur instabilité.

Ainsi en va-t-il de la représentation par l'image comme de la représentation par les mots : la ressemblance et la coïncidence sont un leurre tandis que l'écart et l'inadéquation sont la loi. De sorte que l'ambition mimétique, voire photographique, est constitutivement vouée, comme nul alors ne l'ignore, à l'échec.

L'instrument optique même le plus parfait ouvre un gouffre vertigineux, la réalité paraissant un mirage qui s'évanouit sitôt entr'aperçu : telle est la condition moderne.

Le rêve réaliste est ainsi borné par des limites infranchissables : l'inadéquation est la règle, la représentation est impossible ; tout l'art est de créer une illusion qui n'est elle-même que la transposition d'une autre illusion. Dès lors, il est bien clair que la visée référentielle se retourne en visée poétique, et

que les mots doivent, bientôt, libérer leur charge d'équivoques et d'images.

c) La mimèsis

Prendre les écrivains réalistes au piège de l'illusion et les déclarer les dupes du langage est donc un effet facile : l'ambition réaliste inclut la conscience du défaut et, plus encore, se fonde sur lui. Les méditations ici entrevues sur la succession des âges et l'avènement d'un temps régi par le principe de non-coïncidence peuvent justifier que le XIXe siècle soit considéré comme le siècle, par excellence, du réalisme.

Il importe toutefois de rappeler que toute la tradition philosophique et esthétique, depuis Platon, développe cette thèse que la *mimèsis* institue un ordre second qui n'est pas régi par le principe d'identité. On dirait, en se plaçant au plan logique, que la loi du tiers exclu ne s'applique pas ici et que le champ de la *mimèsis* est le champ de la fiction,

qui se tient au-delà du même et de l'autre ; au-delà du vrai et du faux.

*** *Selon Platon***

La théorie de Platon sur la *mimèsis*, s'articule à l'ensemble de sa métaphysique, au point que l'on pourrait même soutenir que celle-ci constitue dans son ensemble une théorie de la *mimèsis*. On y distingue, en effet, une échelle et des degrés : le degré de l'idée, le degré du monde, le degré du théâtre, le degré de l'épopée. Chacun de ces degrés, à l'exception du premier, bien sûr, est l'imitation de celui que le précède.

L'Idée se réfléchit dans le monde, qui se réfléchit dans l'art, et chaque degré ajoute un défaut à l'imitation : l'art est en défaut par rapport au monde, lui-même en défaut par rapport à l'Idée. Ce défaut tient à l'impossibilité de faire coexister le reflet et l'objet qu'il reflète : là où le monde, l'Idée se dérobe, comme se dérobe le monde dans les œuvres : du degré du monde au degré de l'art,

l'illusion ne fait donc que grandir et la réalité que s'absenter davantage.

En d'autres termes, qui sont ceux de Socrate, on ne peut pas se coucher dans le lit représenté par le peintre, créateur de simulacres. Enfin, et ce point majeur sera développé par Aristote, l'apparence que restitue l'artiste est contradictoire.

La représentation ouvre donc un espace qui n'est pas réglé par le principe d'identité et où s'introduit le *tiers*. Lorsque Mallarmé réfléchira, ainsi dans *Divagations*, à l'impossibilité de faire entrer dans le livre le monde lui-même, il se tiendra exactement dans cette perspective.

*** *Selon Aristote***

La Poétique, où se conjuguent un essai théorique et des considérations empiriques, pourrait bien être lue également comme un manuel de fiction, à l'usage non seulement du philosophe mais du poète. Elle se fonde précisément sur cette thèse que l'ordre de la représentation n'est pas celui du

monde, et qu'il entraîne chez le spectateur ou le lecteur des réactions que ne susciteraient pas les objets du monde.

La représentation instaure donc un écart par rapport à l'objet, écart qui est au principe de l'art. Il s'ensuit que l'exigence artistique n'est pas exigence de vérité, mais de vraisemblance, c'est-à-dire que la vérité en art est un effet produit par la mise en œuvre d'une rhétorique particulière, où n'agit pas le principe d'identité. Ainsi Aristote distingue-t-il les fautes contre l'art des fautes contre le monde.

En conséquence, l'artiste expert en représentation se doit de recourir à des subterfuges pour produire la vraisemblance, et en particulier à des subterfuges d'ordre logique ; il ne s'agit de rien moins que d'introduire le *tiers* en utilisant le mensonge.

On ne s'étonnera plus, dès lors, que le critère de la vérité ne compte pas au nombre des critères que retient Aristote pour évaluer la quantité d'une

représentation, puisqu'une bonne représentation doit être adéquate à elle-même plutôt qu'au monde.

Il en ressort que dans la célèbre formule de la *Physique*, « l'art imite la nature », *nature* ne doit pas être compris en extension, comme un ensemble d'objets, mais en compréhension, comme un principe. Selon Aristote, l'art de la représentation est un art de l'illusion.

**** L'Aleph, une rêverie fantastique sur la mimèsis***

Jorge-Luis Borges a donné de cette question majeure une interprétation narrative, fantastique, qui par retour peut éclairer encore l'enjeu du réalisme au XIXe siècle. Le narrateur de la nouvelle qui donne son titre au recueil *L'Aleph* a rencontré un homme, Daneri, qui s'assigne pour tâche de versifier la planète toute entière, avec la rigueur scientifique requise. Or, la source de ce poème n'est pas le monde, mais un énigmatique objet appelé *aleph*, où se résorbe en un seul point l'univers

entier : le narrateur, ayant à son tour découvert cet objet.

La question se pose de rendre ce qui a été vu, de trouver la formule unique et miroitante qui résorberait l'aleph, alors que le langage, imparfait, voue à l'énumération. Mais le lecteur observe simplement que cette nouvelle s'appelle « L'Aleph », dans un recueil intitulé *L'Aleph*, comme l'œuvre elle-même se constitue en aleph. On songe à la formule platonicienne, quand Socrate propose à son interlocuteur une opération tout à fait comparable.

La conclusion du texte est naturellement que l'aleph était un faux aleph, c'est-à-dire qu'il s'ajoutait au monde sans être le monde- comme le texte où les mots s'enchaînent sans approcher la formule magique qui résorberait la totalité. L'aleph est une illusion.

3- Le réalisme ou la fiction

Que la représentation se confonde avec la fiction n'est donc pas une invention du XIXe siècle mais s'enracine dans toute la tradition poétique : le XIXe siècle a simplement pensé avec une acuité particulière la question de l'écart et de la non-coïncidence, jusqu'à susciter enfin, comme une de ses plus belles concrétions, les travaux de Ferdinand de Saussure quant à l'arbitraire du signe puis ceux de Ludwig quant à l'hétérogénéité du monde et des représentations.

Or, on l'a vu, l'écrivain réaliste n'est pas un innocent bizarrement privé de toute conscience linguistique, accablé par la « méconnaissance des contraintes propres du texte et de son écriture » : la contradiction ici soulignée est une apparence ; plus exactement, elle n'est pas subie, mais élue, et s'inscrit dans le cadre, général de l'illusionnisme réaliste. Qu'on porte tout simplement attention au fait que les textes réalistes ressortissent à la fiction, en général, et prennent la forme, le plus souvent

narrative, de fictions (romans ou nouvelles, voire poèmes en prose).

Il s'avère que le réaliste, en élisant pour style ce que Champfleury appelle « le non-style », et en mimant le procès-verbal, le Code civil, la chronique ou l'étude- c'est-à-dire en mimant le discours-, fait en sorte que la fonction référentielle, se retournant sur elle-même par l'effet d'un pli critique en devienne fonction poétique.

La loi du réalisme est de se tenir à un niveau où les antinomies ne jouent plus, et où le faux puisse s'adosser au vrai : le projet mimétique contrevient par définition au principe de non-contradiction, au principe du *tiers* exclu.

De bonne guerre, donc, les réalistes ont écrit des romans tout en cherchant une autre dénomination au genre qu'ils illustraient, afin de marquer leurs distances avec le *romanesque*, entendu comme registre de l'imagination dérégulée ; il s'agissait pour eux de distinguer, par des termes

différents, ce que les Anglais appellent *romance* (roman romanesque ou idéaliste), d'une part, et *novel* (roman réaliste), d'autre part.

Pareillement Zola, dans *Le Roman expérimental*, avait suggéré un changement de dénomination, pour constater lui aussi la difficulté que présente la renonciation au mot *roman*.

Le mot *roman* demeure donc cependant, comme pour attester enfin que le registre réaliste est celui de la fiction, de même que le *non-style* est encore un style.

Un tel jeu sur l'appellation du genre s'est institué bien avant Zola et les Goncourt : la présentation du *Rouge et le Noir* par Stendhal, qui intitule son texte *chronique*, atteste l'étroit entrelacement de l'ambition réaliste et de la fiction, comme feinte autant qu'élaboration.

Or, le sous-titre du volume est « Chronique de 1830 »- ce qui est doublement contradictoire avec cet avertissement : pour une raison de dates, bien

sûr, et parce que l'expression « jeu de l'imagination » paraît peu compatible avec le terme de chronique.

L'intention de Stendhal semble de détourner le lecteur d'une tentation, qui serait de lire le roman comme une prise de parti par rapport à la révolution de Juillet, en en marquant l'antériorité et en soulignant qu'il relève de l'invention ; simultanément, *Le Rouge et le Noir* est proposé comme un ouvrage d'histoire contemporaine, démarqué de la *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Mérimée.

Les réalistes et les naturalistes allaient faire de la notion d'histoire contemporaine un usage important : c'est vrai de Zola, justifiant l'immoralisme de ses romans au nom de la précision historique ; c'est particulièrement vrai des Goncourt, qui entrèrent dans la carrière littéraire par l'écriture d'ouvrages historiques relatifs aux figures et aux mœurs du XVIIIe siècle. Inversement

Flaubert, comme pour attester l'étroit entrelacement de l'histoire et du roman, prétendra dans *Salammbô* avoir voulu appliquer à l'histoire antique les procédés du roman moderne.

Enfin, pour revenir à Stendhal, l'avertissement du *Rouge et le Noir* n'est pas donné pour celui de l'auteur, posé comme inconnu, mais pour celui de l'éditeur, soit Stendhal recourant à un sacrifice apparenté à celui du manuscrit trouvé.

On voit bien aussi comment, de manière simultanée, l'auteur endosse et rejette la paternité du livre, le présentant à la fois comme le fruit de l'imagination d'un homme et comme une étude historique- ce qui, bien sûr, est contradictoire. C'est dans cet entre-deux du vrai et du faux que se place le réalisme, fiction par où s'introduit le *tiers* qu'excluent les discours.

Que les réalistes aient une prédilection pour le genre romanesque s'explique précisément par une singularité dudit genre : il n'obéit à aucun canon. Ce

leitmotive est orchestré par tous ; ainsi Maupassant qui s'attaque violemment, en ces termes, aux censeurs du réalisme, dans l'essai, déjà cité, intitulé « Le Roman ».

Ainsi le roman se définit-il simplement comme « une histoire écrite », comme une narration sans forme préétablie- ce qui engage le romancier à inventer lui-même, dans ce vaste champs, sa propre forme. N'étant soumis à aucun autre loi, il paraît un genre non conventionnel, où l'arbitraire ne joue pas, puisque l'histoire narrée peut lui imprimer sa forme. Alors, la forme du récit et son objet, adaptés l'un à l'autre, se légitiment respectivement et permettent la production d'un effet de réalité.

L'absence de canons permet en outre au roman, comme s'il n'était pas circonscrit, de gagner précisément tous les autres genres et de les envelopper. Ce qui déjà soutenait Zola dans *Le Roman expérimental* : « Le roman n'a plus de cadre, il a envahi et dépossédé les autres genres. »

Ceci peut se dire encore en ces termes que la fortune du roman est liée à la fortune de la critique, à l'affermissement, en tout cas, d'une démarche critique qu'il intègre. La démarche référentielle et la démarche réflexive se conjuguent et constituent l'une des particularités majeures du roman réaliste : on retrouve ici les notions mises en place dans les récits de la décadence évoqués à travers un passage de la préface de *Cromwell*. Or, l'association de ces deux démarches est le moteur de la fiction réaliste, soit de la poésie de la transparence.

4- Roman et épopée

Introduction

Les romantiques ont été hantés par la nostalgie de l'épopée, et continuellement tentés d'en illustrer à leur tour le genre, ainsi Alphonse de Lamartine dans *Jocelyn* ou Hugo dans *La Légende des siècles*. Cette fascination conçoit aisément quand on songe aux représentations de l'histoire de l'humanité déjà évoquée : si l'âge moderne se caractérise par la dissociation, la soudaine prise de conscience de ce qui sépare l'homme de l'univers qui l'entoure et qui le sépare peut-être de soi-même, l'épopée peut être perçue quant à elle comme le genre de la coïncidence.

Or, les romantiques, religieux, s'assignent pour tâche de réduire l'écart, de relier le monde et l'homme, par l'intermédiaire d'une langue presque magique, la langue poétique et plus précisément lyrique. Mais réduire un écart, c'est d'abord en prendre la mesure, et c'est à ce titre qu'on peut déclarer le siècle critique ; la confrontation du genre

romanesque et du genre épique est l'un des moyens de cette évaluation.

Le roman réaliste est donc présenté comme une fatalité moderne, une conséquence de la chute. Il se trouve que c'est l'une des questions qu'il traite, par le biais de la parodie.

a) La parodie

Au deuxième chapitre de *La Poétique*, Aristote considère deux mondes de représentations, directe (théâtrale) et indirecte (narrative), ainsi que deux registres : le registre élevé (tragédie et épopée) et le registre bas (comédie et parodia). Il se trouve, comme l'a étudié Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982), qu'on ignore tout de *parodia*, dont aucun texte ne nous est parvenu, et qu'on ne peut donc que se perdre en conjectures.

Cependant il est loisible, songeant à la comédie, de penser que la *parodia* était un genre narratif, plaisant et réaliste, et la question peut se poser des rapports qu'elle entretient avec le roman, dont Aristote ne fait aucune mention. S'il est vrai, comme l'avance Erich Auerbach dans *Mimèsis* (1946) , que le réalisme paraît lorsque le comique attaché au registre bas s'évanouit, et si l'on pense à la fortune, au « Siècle d'or » espagnol, d'un genre comme la *comédia seria*, on peut se demander si le

roman réaliste n'a pas à voir avec une forme de *parodia* sérieuse, où seraient associées une démarche réflexive (qui était la source du comique) et une démarche référentielle.

Ce que nous avançons-là ne peut pas être prouvé, mais l'étude historique des sources du roman moderne dans la littérature européenne corroborerait une telle hypothèse.

On observe, en effet, que les deux grands initiateurs du roman réaliste moderne, Pierre de Marivaux, en France, et Henry Fielding, en Angleterre, ont inauguré leur œuvre romanesque, réaliste, par des textes burlesques. Or, *Le Paysan parvenu* doit quelques éléments (en particulier les traits du personnage de Jacob) au *Télémaque travesti*, où Marivaux parodiait Fénelon.

Enfin, on peut estimer que le sourire qui s'élève du roman tient en grande partie au caractère non héroïque du personnage, ou à sa trivialité : on pense au détournement de quelques scènes de genre,

ainsi le sauvetage d'une (vieille) demoiselle en (semi-feinte) détresse, ou le combat fictif de Jacob, s'épuisant en moulinet parce qu'il ignore tout de l'art de l'escrime.

b) Roman réaliste, roman bourgeois

A ce titre, le roman réaliste est bien moderne : la définition que nous proposons plus haut du personnage romanesque s'applique dans une certaine mesure à l'homme démocratique. On entend ici par *homme démocratique*, en s'appuyant sur l'importante étude d'Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique* (1835-1840), l'homme considéré comme individu, c'est-à-dire comme entité détachée du groupe et définie à la fois par sa différence et par son souci de distinction.

L'homme démocratique, ou le bourgeois, s'identifie à une intériorité et se regarde comme un être séparé de sa lignée et de ses contemporains, dans une société atomisée où chacun s'estime fils de ses œuvres à venir, et par conséquent réserve de

virtualités : on pense encore, mais il faudra y revenir, à Julien Sorel. Il est un être de l'écart, de la rupture, de la méditation- le produit de l'âge de la critique.

Dès lors, il se construit par référence à autrui : s'assignant un destin d'emprunt, il est nécessairement un lecteur, sinon des livres, au moins du monde. La poursuite de la coïncidence engage, en effet, à approcher le monde comme un ensemble de signes à interpréter, afin d'y reconnaître enfin sa place : tel était le sort exemplaire de Don Quichotte comme de cet autre personnage atteint d' « intoxication littéraire ».

Aussi la définition hégélienne du roman, comme confrontation de « la poésie du cœur » et de « la prose des rapports sociaux », s'applique-t-elle tout particulièrement au roman réaliste, bourgeois, moderne. Elle se fonde sur la définition d'un écart entre l'homme et le monde, qui est au principe de l'esthétique romantique, et permet d'approcher le

roman comme le récit d'une intégration, comme un parcours qui doit conduire à l'ultime accord de l'être avec soi-même et avec ce qui l'entoure. Le roman d'apprentissage et le roman d'adultère sont deux interprétations traditionnelles de ce parcours.

5- Formes brèves

a) Nouvelles et chroniques

La nouvelle occupe en régime réaliste une place singulière et ne peut pas être envisagée comme une chute du roman : ceci, d'abord, parce que sa fortune est liée à l'explosion de la pensée et à l'émergence d'un nouveau mode de consommation des œuvres ; on pense aux *Conseils aux jeunes littérateurs* de Baudelaire : « Aujourd'hui, il faut produire beaucoup ; -il faut donc aller vite ; - il faut donc se hâter lentement ; il faut donc que tous les coups portent, et que pas une touche ne soit inutile. »

On oscille, dès qu'il est question de la nouvelle, entre l'apprécier comme œuvre et l'apprécier comme production, parce qu'elle est à l'époque un genre éminemment journalistique. Elle permet à la fois de se faire connaître et de gagner sa vie, et elle jouxte souvent, comme le montre bien l'exemple de Maupassant, le genre de la technique : à ce titre elle est moderne.

Elle l'est encore en ce sens qu'elle permet de poser d'une manière très particulière la question de la coïncidence, quand elle se présente comme une évocation, une description ou un portrait.

« *Carnaval* » de Champfleury ou « *Le Voyage de Horla* » de Maupassant, qui s'apparentent à des chroniques, sont des récits sans dénouement, comme suspendus. La brièveté de la nouvelle permet, en effet, d'interrompre sans clore et d'imposer implicitement l'idée que la coïncidence est inaccessible. L'absence de dénouement, que visait théoriquement Edmond de Goncourt, on l'a vu dans la préface de *Chérie*, et que visait encore Zola lorsqu'il cherchait à imposer, presque comme un genre, la « tranche de vie », peut s'envisager comme l'expression du deuil de la coïncidence que conduit toute la modernité.

Dans la mesure, enfin, où, considérée comme un genre inférieur, elle obéit à moins de règles encore que le roman, elle est un point de

contamination de tous les genres : soit qu'elle se structure comme une esquisse de roman, soit qu'elle prenne la forme d'une anecdote, d'un dialogue, d'une description, d'un poème en prose...Elle est, en d'autres termes, toujours à réinventer, et peut être comprise comme le point où se dissout le romanesque pour dégager la possibilité du récit, poursuite exclusive de son propre avènement, forme indéfiniment fuyante : un au-delà du roman.

b) Le poème en prose

Ce temps et cette esthétique ont encore suscité un genre nouveau et paradoxal, puisqu'il atteste la défaite de la notion même de genre, le poème en prose : genre assurément peu représenté, et promis à emprunter d'autres chemins que celui du réalisme, mais dont l'étude est peut-être propre à préciser cet enjeu.

Le poème en prose à ce point commun avec le roman et la nouvelle réalistes de n'être limité par aucune contrainte extérieure à l'exigence qui le

soutient, et de se constituer en trompe-l'œil. Le poème en prose déplace, en effet, la question de la poésie de la même manière que le roman réaliste déplace la question du style. Les deux genres sont fondés sur un détournement et sur la mise en œuvre d'une forme de réflexivité.

Selon la dédicace à Arsène Houssaye, Baudelaire s'était assigné pour tâche, ayant feuilleté pour la vingtième fois, de « tenter quelque chose d'analogue et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque ».

Il importe évidemment de souligner le mot description, qui définit l'ambition référentielle de Baudelaire dans les *Petits Poèmes en prose* ; d'autre part, la formule « une vie moderne et plus abstraite » contre « vie ancienne, si étrangement pittoresque » atteste le parti baudelairien du temps,

qui est encore un trait commun avec le roman réaliste. Le genre du poème en prose est réinventé par Baudelaire, après Bertrand, comme genre moderne où le dépouillement et la description priment la couleur et l'invention.

De fait, le poème en prose baudelairien touche au récit et à la chronique autant qu'il touche à la poésie, il efface les frontières entre les genres, et il coïncide avec l'invention de la ville comme objet poétique. L'artiste, selon le mouvement de boucle décrit plus haut, la détermination moderne en engagement esthétique.

6- Une forme de dynamisme

Le réalisme s'impose donc comme fatalité moderne, fatalité de l'âge de la trivialité et du repli : les hommes du temps, depuis leur réflexion sur l'Arcadie perdue, considèrent qu'ils mènent le deuil de l'immédiateté et de la coïncidence.

Ils portent donc l'habit noir, symbole de la condition moderne, démocratique et triste : l'habit noir est l'habit du bourgeois, le costume le plus vulgaire, et il se transmue en signe de la chute évoquée plus haut, du renoncement à la couleur et à l'or, à la lumière éclatante de l'immédiateté.

Ainsi Musset, au second chapitre de *La Confession d'un enfant du siècle*, interprétait-il cette fatalité, le passage du déploiement héroïque au repli bourgeois, le passage de la couleur au noir. La représentation de l'habit noir est donc évidemment réaliste, et elle peut suffire à désigner une œuvre comme telle ; la bataille d'*Antony*, qui précéda celle d'*Hernani*, pris très exactement prétexte de ce choix scandaleux que Dumas lui-même avait peine à

souligner. Le personnage du poète Eugène, au quatrième acte de la pièce, déclare que l'habit noir n'a sa place dans une œuvre d'art.

Le projet réaliste s'appuie précisément sur cette impossibilité, son enjeu est effectivement de faire de la peinture sans couleurs, comme de faire du style avec du non-style, du texte avec du discours- ce qu'exprime le fait que, lors de la première d'*Antony*, Dumas ait exhibé un gilet vert. Le procédé consiste en un pli ; transmuier l'habit noir en objet poétique, c'est adopter la pose *dandy*. D'où l'admiration de Baudelaire pour *Antony*, exprimée dans le *Salon* de 1856.

Transmutation, donc, de la vulgarité en objet poétique : tel est l'enjeu du réalisme, qu'on pourrait bien identifier à la représentation de l'habit noir. La démarche réaliste s'apparente à la démarche dandy- quête d'une invisible distinction, d'une transparence travaillée.

De même le réaliste prend-il pour motif la platitude du monde afin de la retourner en objet hautement esthétique- ce qui s'opère par l'impression d'un pli comparable. L'art réaliste consiste à mimer le discours, alors devenu signe de lui-même, signe du renoncement aux couleurs et lumières épiques, pour élaborer une poétique de la transparence. Le réaliste met en avant la fonction référentielle du langage afin de la dévoyer et de la soumettre subrepticement à la fonction poétique.

Chapitre II

Le réalisme romantique

1- Réalistes contre romantiques ?

a) Une généalogie

Quelques textes théoriques, ainsi *Le Roman expérimental*, ont accrédité la thèse selon laquelle le réalisme se serait développé en réaction au romantisme. Il est vrai que Zola opposait la rhétorique romantique à la pure existence de vérité réaliste.

Cependant, et ce fut le sujet de *L'œuvre*, il se déclarait aussi, comme toute sa génération, « barbouillé » de romantisme, au point que la formule naturaliste ne pourrait être réalisée qu'au XXe siècle, au terme d'un long travail de désintoxication. Mais le réalisme au XIXe siècle est directement issu du romantisme et fut d'abord illustré par des romantiques : il suffit de songer à Stendhal, à Balzac et à Hugo dans *Les Misérables* pour s'en convaincre ; ainsi que Zola l'avait observé.

La Révolution française et sa suite avaient douloureusement confronté l'homme au désordre, à

la confusion des circonstances, à ce que les traducteurs de Hegel nomment « l'accidentalité du monde ». Les romantiques devaient tenter la merveille de restaurer l'unité perdue, en lui assignant pour lieu la subjectivité : l'expérience intérieure, foyer rayonnant, allait désormais ordonner les choses, réduire les écarts et les discontinuités.

On peut soutenir que la tentative romantique est une tentative religieuse, en ce sens que l'enjeu en est de relier l'homme et le monde, de jeter une passerelle sur l'abîme afin de faire du sens.

Le lyrisme est précisément le moyen de bâtir cette nouvelle unité : considérant, selon la formule de Mme de Staël, « le monde entier comme un symbole de l'âme », qui inversement, vibre de tous les souffles du dehors, le moi romantique gouverne le monde qui qui s'y résorbe enfin.

b) L'esthétique de la laideur

L'esthétique de la laideur, développée par Hugo sous le nom de grotesque, n'est assurément pas le réalisme, qui exclut l'outrance et les effets de style trop voyants. Elle ne peut cependant pas être négligée dans une étude dudit réalisme, parce que celui-ci se fonde sur le rejet des sujets nobles et que le parti de la réalité, il va sans dire, peut parfois être celui de la laideur.

Or, cette esthétique de la laideur, issue peut-être de Diderot, occupe une place prépondérante dans le romantisme, parce qu'elle permet, en substituant leur représentation aux choses même les plus répugnantes, de racheter l'accidentalité du monde. Elle constitue donc un moyen de dégager le sublime de la gangue des phénomènes et d'exprimer la toute-puissance de l'âme, tout en faisant entrer l'accidentalité dans l'art. La laideur, donc, permet d'ouvrir le champ restreint de l'esthétique en y faisant entrer la considération non de l'homme, mais de ce qui l'entoure.

c) Les Misérables

Placer ici une approche des *Misérables*, c'est évidemment contrarier la chronologie, mais non la logique de notre propos. *Les Misérables* est l'une des manifestations les plus achevées du réalisme romantique, et celle où s'exprime avec le plus de clarté la révolution esthétique qu'exposait la préface de *Cromwell* : où la laideur est envisagée comme le point d'émergence du sublime, et où par conséquent les valeurs peuvent s'inverser.

Comme celle de Stendhal et de Balzac, l'œuvre de Hugo permettra donc d'introduire le réalisme patenté, qu'elle annonce, tout en mesurant la distance qui l'en sépare : Hugo avait repris l'écriture des *Misérables* en abandonnant celle de *La Fin de Satan*, dont le projet s'y retrouve, transmuant le gouffre d'ombre en gouffre de lumière, faire de l'araignée un soleil. Une telle histoire porte un nom, qui est rédemption.

Le secret du réalisme hugolien gît peut-être dans ce mot d'incarnation : la chair, fût-elle souffrante ou vile, est la réserve de l'Esprit, Hugo, donc, considère les plus misérables, ceux qui n'ont pas de mémoire ni de nom, et qui se tiennent aux franges du monde connu, aux barrières, pour appeler l'aurore.

Sans doute, Hugo a le goût des figures, hyperboles et oxymores, comme il aime s'introduire lui-même dans le récit. Mais c'est principalement parce qu'elle est gouvernée par une telle exigence, politique est mystique, que la représentation de la réalité dans *Les Misérables* ne suffit pas à faire de l'œuvre un texte strictement réaliste, au sens où les écoles réalistes l'ont entendu.

Les choses y sont toujours, simultanément, symboles, jamais Hugo ne les abandonne à la pauvreté ou à l'opacité de leur simple présence, et la discordance y sert toujours une harmonie souveraine ; par-là, le romancier parvient, en effet, à

restaurer une forme d'unité, plutôt que de coïncidence, et c'est peut-être pourquoi on peut regarder *Les Misérables* comme une œuvre plus épique que romanesque, une œuvre sans effets de réel, où le sens s'accomplit de toutes parts.

2- Stendhal

a) Une esthétique du sublime

Stendhal a pu être rangé par Zola au nombre des *romanciers naturalistes*, mais l'inventeur du naturalisme faisait toutefois observer que son prédécesseur ignorait tout du corps et pouvait être regardé comme un maître de l'ellipse. De fait, la représentation de la misère, et plus généralement de l'accidentalité du monde, dans sa banalité ordinaire, est absente de l'œuvre de Stendhal.

La dimension réaliste de l'œuvre de Stendhal est à considérer avec circonspection : cette œuvre est plus marquée par une esthétique du sublime que par une esthétique du grotesque, c'est assez clair, quoique Stendhal se soit effectivement assigné pour tâche d'être vrai. Son projet est de délivrer des pesanteurs et des violences de la réalité afin de susciter l'insouciance et le plaisir esthétique, qui ouvrant l'espace d'un autre monde : c'est pourquoi sa passion de l'énergie et de la force, voire de la violence et de la terreur, qui pouvait conduire à la

représentation des discordances et des laideurs, est subordonnée à une conception presque classique de la beauté, promise à couvrir toute chose de son « voile ».

Quand même la tentation politique serait puissante- ce qui s'est exprimé par les satires de Stendhal- jamais les accidents du monde ne doivent venir rompre l'harmonie de l'art et renvoyer le lecteur ou le spectateur aux accidents et aux hasards de la personne ou de l'histoire. Cette question apparaît fréquemment dans les œuvres de Stendhal, exprimée par l'image du coup de feu tiré en plein concert ; après Racine et Shakespeare, celle-ci revient dans *Armance* et, en ces termes, dans *Le Rouge et le Noir*, où elle est mise en relation avec celle du miroir.

Le roman instaure une distance esthétique avec le monde, invite à le contempler au lieu d'y être plongé- à terme, peut-être : à s'en libérer. Qu'il prenne la forme contradictoire et simultanée d'une

chronique et d'une construction de l'imagination, soit d'une action réaliste, est précisément l'artifice qui facilite la mise en place d'une distance contemplative ; et cet artifice est lié à l'invention du personnage. L'accidentalité du monde ne constitue jamais l'objet de Stendhal, mais elle est filtrée et voilée par les réactions qu'elle entraîne dans l'esprit des protagonistes.

b) Le Rouge et le noir

La modernité et, par conséquent, le réalisme des œuvres de Stendhal tiennent à sa façon de construire les personnages et d'organiser toute la matière du roman autour d'eux : c'est pourquoi on regarde généralement Stendhal comme un fin psychologue- ce qui est peut-être vrai, mais doit être surtout perçu comme la tonalité particulière de son réalisme, c'est-à-dire de son engagement esthétique. L'exemple du personnage de Julien Sorel peut permettre d'éclaircir ce point.

On peut recourir à des termes psychologiques pour caractériser Julien Sorel, en le déclarant par exemple passionné, hypocrite et ambitieux. Ces trois qualificatifs recouvrent cependant d'autres réalités que morales.

On dirait plutôt que Julien Sorel, proche en cela du type établi par Marivaux dans *Le Paysan parvenu*, est un homme de l'âge démocratique, qui se définit comme une réserve de virtualités qu'il veut déployer, en cherchant à se bâtir un destin, ou du moins un chemin, à sa mesure. Il aspire en conséquence à une forme d'aristocratie idéale, si l'on envisage l'aristocrate, alors comme l'être identique à lui-même, confondu avec son déploiement. Julien Sorel ne se tourne vers les hommes de sa classe que pour en évaluer la petitesse et la mesquinerie, identifiée pendant un temps à la vie de province ; et il ne considère, en revanche, les aristocrates réels que pour observer ce qui les sépare de son idéal héroïque.

La considération de ce qui l'entoure porte toujours Julien à mesurer sa singularité, sa distinction ; et corollairement, la représentation des laideurs du monde, qu'il commente directement en mêlant la voix narrative à celle des personnages, permet à Stendhal de dégager le sublime du caractère de Julien.

La carrière de Julien Sorel a donc une dimension incontestablement burlesque, quoique sérieuse, précisément du fait des références et des médiations qu'il multiplie, puisqu'il est toujours amené à mesurer l'écart qui le sépare de son modèle héroïque.

L'itinéraire de Julien Sorel le conduira enfin du dédoublement hystérique ou malin à la simplicité finale : le personnage atteint le point de sa coïncidence avec lui-même en prison, une fois pulvérisés les rêves d'ambitions et advenue l'ultime prise de conscience, celle de l'imminence de la mort qui délivre de tous les dédoublements et de toutes

les médiations. Ce chemin, par lequel le personnage est conduit à l'harmonie, permet au roman, ayant accompli sa révolution, de s'achever, et réduit les discordances : le coup de pistolet cesse enfin de résonner.

3- Balzac

Balzac, on le précisait, l'homme incriminé par Mécislas Colberg comme incarnation de ce dualisme romantique qui conduit, selon lui, à l'exclusive représentation de la réalité extérieure, au triomphe de Rastignac sur Louis Lambert.

La représentation balzacienne de la réalité n'est donc pas, manifestement, la fin dernière d'une œuvre conçue comme une somme universelle, puisque la réalité y est envisagée comme effet, ou comme forme sensible des causes. En d'autres termes, la réalité y est le langage de l'idée, qu'elle indique, et elle est elle-même stratifiée. Sa représentation, destinée à l'interprétation, est nécessairement organisée, elle ne vise pas à rendre l'apparent arbitraire des phénomènes, la suite accidentelle ou chaotique des événements, mais à en manifester l'ordre.

Il s'ensuit que le sens ne s'absente jamais de la représentation balzacienne de la réalité, et que le romancier raisonne toujours en termes de

continuité, ainsi que l'indiquait du reste la dédicace à Geoffroy Saint-Hilaire, qui soutenait contre Cuvier la théorie de l'unité de composition de la nature.

Le traitement des personnages balzaciens est subordonné à cette conception générale, comme on le voit de manière exemplaire dans un court texte intitulé *L'Illustre Gaudissart* (1833). La nouvelle s'ouvre en effet sur la description d'une figure contemporaine, celle du commis voyageur, et se poursuit par l'évocation du personnage éponyme.

a) La description

La description, on le sait, passe pour un genre où le langage est entièrement asservi à la fonction référentielle- ce qui produirait pour effet de suspendre ou d'arrêter le cours de la narration, d'y instaurer de la discontinuité. C'est pourquoi les ennemis des romantiques les regardaient comme des décadents soumis aux choses et incapables de transmuier le monde en objet esthétique.

Les descriptions balzaciennes, qui ont rebuté plus d'un lecteur, sont presque légendaires par leur longueur, et quelquefois la disproportion de la place qu'elles occupent par rapport au récit. Mais les tenir pour distinctes du récit, gratuites, est une pure aberration, car celles ont précisément pour fonction de lier celui-ci : elles instaurent une unité sur le plan horizontal, parce qu'elles mettent des objets en relation les uns avec les autres, et une unité sur le plan vertical, parce qu'elles sont toujours signifiantes.

Quant aux personnages, ils sont pareillement conçus comme des miroirs du sens, au point que quelquefois un front puisse être gravé de rides comme un parchemin qui raconterait toute une vie, et que des mains puissent laisser lire tout un récit.

La description des mains est le déchiffrement d'une histoire. Le monde visible s'organise en une immense toile d'araignée qui est le chiffre du monde invisible, le monde des causes, et les *Études*

de mœurs sont la version réaliste des Etudes philosophiques.

b) Gobseck

L'étude de Gobseck pourrait permettre de mettre en évidence ce double visage du réalisme balzacien.

Gobseck est un personnage retombé de l'épopée: après avoir couru le monde en aventurier, pour savoir enfin que « les plaines ennuient, les montagnes fatiguent », il s'est retiré, il est devenu l'un des « rois silencieux et inconnus » dont fourmille l'univers balzacien, et il peut résumer son existence en une formule : « Je possède le monde sans fatigue, et le monde n'a pas la moindre prise sur moi. ».

Il est essentiel que Gobseck ait connu les exercices et les fatigues du monde, qu'il soit capable, mieux qu'un autre, de tirer au pistolet, il est devenu le héros confiné d'une épopée muette et immobile, il est devenu un personnage romanesque.

Il est pure virtualité, symbole de ce que Baudelaire appela « l'abstraction de la vie moderne », et il permet dans un grand rêve de surpasser Napoléon lui-même.

Gobseck est donc poète, il est encore romancier ; ayant observé que « la fortune est le mobile des intrigues qui s'élaborent, des plans qui se forment, des trames qui s'ourdissent », il est « l'arbitre des destinées », dont il sonde toutes les ombres, jouissant de « pénétrer ainsi dans les plus secrets replis du cœur humain, d'épouser la vie des autres, et de la voir à nu », comme de mener le récit des « dangers de l'inconduite », ou de devenir, sur le visage de son séducteur, « l'avenir de la comtesse ».

Deuxième partie
Littérature du XXe siècle

Chapitre I

La poésie

1- La poésie avant 1914

Introduction

Avant 1914, Paul Valéry, s'imposant presque le silence, médite encore et commence à rédiger *La Jeune Parque*. Claudel, souvent éloigné de France, n'a ni l'audience ni l'action qui seront les siennes.

La poésie garde beaucoup de prestige ; il est presque de règle que le futur « homme de lettres » débute par un volume de poèmes : ainsi Jules Romains en 1904, Georges Duhamel en 1907, François Mauriac, Jean Cocteau...

Le titre de *Prince des Poètes* a tout son éclat. Les manifestations sont nombreuses : banquets, soirées, conférences et même un tumultueux *Congrès des Poètes*. La vogue des cafés littéraires demeure. Deux pointes hors du Quartier Latin, vers Montmartre puis vers Montparnasse, opèrent l'alliance de la poésie avec la peinture moderne.

a) Les débuts

* *Maeterlinck*

Dans la première partie de sa longue carrière, Maurice Maeterlinck a surtout fourni les seules vraies réussites du Théâtre symboliste dans *Pelléas et Mélisande*, universellement connue, qui illustre au plus haut point son aptitude à transformer toute chose par une vision poétique. Il continuera à le faire dans la série des essais en prose où il évoque, en images sensibles, les mystères de la Vie et de la Destinée.

Partout poète, il compte cependant peu au chapitre des genres poétiques, sauf à ses débuts, avec *Serres Chaudes*. Par la suite, pouvant l'unité de son œuvre, *Douze Chansons* peuvent apparaître comme des intermèdes lyriques de certains de ses drames.

*** *Henri de Régnier***

La facile et discrète existence d'Henri de Régnier n'a d'autre histoire que celle de son œuvre, partagée entre la poésie et le roman, chez lui toujours délicat et mélancolique, mais surtout paré

des grâces d'élégantes et voluptueuses du XVIIe siècle ou XVIIIe siècle. Après des débuts presque parnassiens et une longue imprégnation symbolistes, il exprime à la fin du siècle, un art poétique très personnel.

b) La poésie féministe

Le symbolisme, préférant l'effet médité au pur élan lyrique, n'avait guère suscité de participation féminine. Au contraire, dès 1900, plusieurs jeunes femmes contribuent à la revanche poétique de la vie et du sentiment. On a pu, en effet, parler de simple « romantisme » à propos de Gérard d'Houville, Anna de Noailles, René Vivien, Cécile Sauvage, tous revenants l'instinct à l'effusion directe et au commentaire personnel de l'existence.

*** *Anna de Noailles***

La plus significative de toutes es poétesses a été Anna Noailles, célèbre dès *Le Cour innombrable* (1901). Les honneurs auxquels on a songé pour elle, mais vainement (Académie

Française) et ceux, moins exclusifs, qu'elle a reçu (Académie Royale de Belgique) révèlent la place qu'elle a réellement occupé. Son lyrisme charnel n'a jamais fait que chanter dans *L'Ombre des jours* (1902), ou *Les Eblouissements* (1907), les jardins, les beaux paysages, l'appétit de toutes saveurs, et toujours elle-même. La conscience d'un deuil tragique et vain appel à la foi (*Les Vivants et les Morts*, 1913) ont ensuite rendu plus grave son lyrisme jusqu'en 1927 (*L'Homme de souffrir*).

c) Poésie du monde et de l'aventure

Quelques poètes font appel à l'exotisme traditionnel : J.-A. Nau (*Hier Bleus*, 1904), A. Droin (*La Jonque Victorieuse*, 1906 ; *Du Sang sur la Mosquée*, 1914) ou Victor Ségalen (*Stèles*, 1917) dont l'importance s'affirme.

Valéry enrichit le lyrisme moderne dans les *Poésies de A. O. Baranabooth* 1908 où il accorde au réalisme et au rythme de son temps le rite du dépaysement romantique et cosmopolite. A une

époque où les grands express sont les seuls moyens d'évasion, il donne à l'Europe qu'il parcourt passionnément une présence toute nouvelle.

* *Guillaume Apollinaire*

A partir d'avril 1913, il est le poète d'Alcools. Il participe à toutes les nouveautés, fait écho à Marinetti par L'Anti-tradition futuriste, aborde seulement alors la technique des « poèmes-conversations » qui figureront dans Calligrammes 1918.

Engagé volontaire en décembre 1914, il fait la guerre avec le courage d'une bonne race et à la fantaisie d'un poète apte à transfigurer les spectacles. Il est blessé à ce temps, le 17 mars 1916, et son « étoile de sang » le conduit jusqu'à la trépanation.

Après un temps de légende enthousiaste, de dénigrement et de confusions, le poète a trouvé progressivement, et surtout après 1945, sa place dans le demi-siècle. Rien ne le distingue donc

d'abord, pour l'essentiel, de la plupart des aspects reconnus de la poésie de son temps. Mais il demeure entièrement original par le jeu de son imagination et par les nuances de sa sensibilité ou de son incomparable modulation.

Au contraire, à partir de la publication d'*Alcools*, il est incontestable que « las d'un monde ancien », il aspire à toutes les innovations poétiques liées à la représentation des choses et de la vie modifié par la peinture improprement entendue comme « cubiste », sa technique du vers est, en même temps, bouleversée. Dès lors, se pose la question secondaire, il faut le souligner de la priorité qui peut lui revenir. Mieux vaut constater que, dans *Alcools* déjà, les hardiesses thématiques et syntaxiques de *La Chanson du Mal-aimé*.

Son art et son mérite confondus ont été, en fait, de n'avoir rien formulé dogmatiquement, ni rien choisi. Apte à s'émerveiller de tout, il a tantôt pressenti, tantôt capté les aspirations poétiques en

voie d'affirmation. Son importance est de les avoir, à leur date, fixées par quelques parfaites réussites. Son originalité réelle réside dans le caractère irréductible de sa vision du monde et dans la résonance unique de son chant.

2- La poésie après 1914

a) Dadaïsme

DADA. Dès 1918 va s'affirmer un mouvement qui se propose une révolte pure et totale, aboutissant à une complète désagrégation du langage et de la vie de l'esprit. Le nom de Dada choisi par ce mouvement illustre sa volonté de soumettre le contenu et la forme de la poésie à l'irruption complète de la violence. Et pour mieux affirmer la sincérité de son expérience, le dadaïsme veut que rien ne puisse lui échapper et s'attaque aux sources mêmes de la pensée et du langage.

Entreprise de type anarchiste, mais qui, à travers la violence anarchique, espère obtenir, pour ainsi dire sous forme de résidu, l'authentique brut, désormais matière et forme de la poésie ; c'est un peu comme si le poète se disait : Détruisons tout, et voyons ce qui reste ; telle sera la vraie réalité, celle qu'aucune organisation ne sera venue fausser. De cette entreprise à la fois héroïque et désespérée, qui prétend pourtant être positive par les révélations

qu'elle provoque, l'œuvre de Tristan Tzara reste le meilleur témoignage.

b) Le Manifeste du Surréalisme

Pendant la Grande Guerre, un jeune étudiant en médecine mobilisé en 1915 à dix-neuf ans, André Breton, est affecté à divers centres neuropsychiatriques et s'initie ainsi aux travaux de Sigmund Freud. Imprégné d'autre part de l'influence de Baudelaire et de Mallarmé, il découvre les possibilités offertes à l'art par une exploration systématique de l'inconscient. En 1919, le futur groupe surréaliste commence à se constituer lorsque Breton fonde avec Louis Aragon la revue *Littérature*, où paraît le premier texte proprement surréaliste, *Les Champs magnétiques*.

Voulant dépasser la négation dadaïste par une exploration du domaine de l'automatisme psychique, le groupe surréaliste où se rencontrent poètes et artistes peintres, affirme son unité

d'orientation, qui s'exprime dans le Manifeste du Surréalisme (1924).

*** *Louis Aragon***

Aragon porte en lui un tempérament d'homme d'action : il sera communiste, homme de parti et directeur de journal. Sa poésie admet la rhétorique : il se place volontiers sous le patronage d'Hugo et il redécouvre et renouvelle les pouvoirs rythmiques d'alexandrin. Surréaliste, il prend pour tremplin de son œuvre L'alchimie du verbe chère à Rimbaud ; mais, homme d'action et orateur, il est tourmenté d'un besoin d'humanité qui lui impose un virage poétique confirmé dans les poèmes de guerre et de résistance.

*** *Jean Cocteau***

Mais Cocteau redécouvre, tout aussi bien, la Grèce, ses mythes et sa tragédie, et surtout Orphée, dont il fera une pièce (1927). Orphée constitue d'ailleurs le thème central d'une œuvre infiniment diverse. Toute la poésie de Jean Cocteau est issue

en effet de l'exercice du pouvoir magique de la parole et de l'expérience de ses conséquences. Or toute magie est étonnante et tout étonnement est magique : la poésie est comme le courant qui passe entre ces deux pôles et qui circule dans l'un et l'autre sens.

La magie confond aussi l'apparence et la réalité, l'objet et son reflet dans le miroir, l'illusoire et le vrai. Jean Cocteau consacra sa vie et son œuvre à incarner dans son langage la présence de ces échanges nécessaires entre termes incompatibles. Aussi apparaît-il de prime d'abord comme le poète du paradoxe : mais la paradoxe est à la fois un masque et une révélation ; il est donc doublement étonnant.

3- La poésie depuis 1940

a) Après 1945

Assurer l'incarnation de cette sensibilité spirituelle dans des langages exactement adaptés à ses différentes zones, telle est la mission que semble s'être assignée la poésie contemporaine. Pour la remplir, elle s'appuie sur l'assimilation, désormais acquise, de l'héritage et des conquêtes techniques, psychologiques et esthétiques de la poésie antérieure, de Baudelaire au surréalisme ; assimilation qui, cependant, ne reste point passive, mais se concilie avec des réactions et des restaurations, pouvant aussi que le stade de la rupture ou de la pure révolte, est par la plupart, largement dépassé. C'est ainsi qu'au-delà de la libération formelle s'opère une restauration de l'ordre du langage.

b) Les grands courants

Il est sans doute difficile d'opérer une classification ; néanmoins des lignes de force se révèlent, dont les convergences et divergences

caractérisent la poésie aujourd'hui. L'ouverture de cet éventail apparaîtra d'autant plus large si l'on songe qu'il s'étend de l'attention au quotidien et du langage populiste de Prévert à cet exorcisme de l'hostilité du monde qu'est la poésie de Michaux.

Mais Guillevic et Francis Ponge affrontent eux aussi le monde des objets, tandis que René Char, venu du surréalisme, rejoint la communication avec l'homme et la nature. Des poètes aussi éloignés par le langage que Saint-John Perse et Joë Bousquet trouvent dans la liberté de leur lyrisme et dans l'originalité de leur vie intérieure les sources d'une inépuisable épopée. Ainsi, l'Homme, la Nature, Dieu, restent les pôles d'attraction d'une sensibilité spirituelle qui fait de l'invention du langage l'organe de la fidélité du poète à lui-même.

*** *Jacques Prévert***

Jacques Prévert fut quelque peu lié avec les surréalistes ; il en a surtout retenu, avec une sensibilité souvent anarchisante, une attention

systematique à tout ce qui, dans la réalité la plus quotidienne, recèle un ferment actif de liberté : les choses et les êtres parlent un langage à la fois proche et inattendu.

Jacques Prévert, qui fut aussi au cinéma un brillant scénariste, connut la popularité avec *Paroles* (1945), recueil suivi d'*Histoires* (1946), *Spectacle* (1951), *L'Opéra de la lune* (1953), *La pluie et le beau temps* (1955), *Choses et autres* (1973).

*** Yves Bonnefoy**

Ainsi, lorsque le poète le plus représentatif de ce suspens poétique, Yves Bonnefoy, prend rang parmi les poètes les plus importants de sa génération ; c'est, en 1953, avec un recueil intitulé : *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*. En 1958 est mise en avant l'obsession du désert : Hier régnant désert, et, en 1965.

Monde en effet pétrifié, ce monde qui fait dire au poète : Je suis venu au lieu de nul soleil, mais qui ne saurait tarir le désir de la Quête : dans cette

incompatibilité entre l'impossible désir et l'inéluctable désert réside la source de ce que Bonnefoy appelle une poésie de l'agonie interminable.

c) La poésie francophone

Dans le cadre du grand mouvement qui, s'appuyant sur l'originalité culturelle des pays de langue française à travers le monde, a donné naissance à ce qu'on nomme la francophonie, l'expression poétique a connu, semble-t-il, une particulière fécondité. Dans les zones francophones proches de la France, cette fécondité accrue de l'expression poétique n'a fait qu'accentuer une tradition déjà fort ancienne.

A l'époque symboliste, les poètes belges, Maeterlinck ou Verhaeren, avaient pris place au premier rang de la poésie française. Cette tradition est aujourd'hui continuée par de nombreux poètes, parmi lesquels nous citerons Marcel Thiry.

Du côté de la Suisse romande, il convient de rappeler que l'un des grands animateurs du renouvellement poétique au début du siècle, Blaise Cendrars. Mais surtout il existe au XXe siècle une poésie proprement romande capable d'accéder à l'universel sans s'enfermer dans un trop étroit provincialisme, et dont il faudrait marquer la continuité, de Pierre-Louis Mathey à Gilbert Troillet et à Philippe Jaccotte.

Cependant, c'est sans doute dans les pays africains et américains de la langue française que la poésie francophone a connu ses développements les plus originaux, et l'on devra souligner que le principe de ce développement, qui peut se définir comme une recherche de l'identité, est significativement commun à des cultures et à des sociétés.

d) La poésie québécoise

La tradition poétique moderne du Québec remonte au XIXe siècle, avec, en particulier,

Crémazie, dont l'exemple, malgré son exil en France, devait, influencer les générations suivantes ; on en trouve un autre témoignage dans l'œuvre d'Emile Nelligan. Le XXe siècle verra ce courant atteindre son apogée avec Saint-Denys Garneau, le maître de la poésie québécoise contemporaine.

e) La poésie de la négritude

Le mot de négritude a acquis droit de cité dans le vocabulaire littéraire contemporain et désigne l'originalité d'un mode d'expression qui, tout en utilisant le français comme « véhicule », se propose de révéler au monde la vocation poétique propre de l'âme noire. Pour éviter à ce propos tout malentendu, il convient de noter que ce mot suggère aussi une universalité, et ne saurait se limiter à la seule désignation d'une particulière ethnique.

**** Léopold Sedar Senghor***

Il est né en 1906 à Joal (Sénégal). Ancien élève du collège Libremann de Dakar puis au lycée Louis-le-Grand, agrégé, professeur, il a été député,

et enfin Président de la République du Sénégal depuis l'indépendance. Il fut, un des tout premiers pionniers de la « négritude » et de la « francophonie ».

La vocation de la poésie noire a une universalité humaine, qui intègre à la fois et exalte son originalité spirituelle, est sans doute le caractère dominant de son œuvre. Chez lui la conjonction des influences venues de France (Paul Claudel, Saint-John Perse, Teilhard de Chardin) avec la fidélité aux images africaines fonde et justifie l'invention poétique. Après son premier recueil *Chants d'Ombre* (1945), il a publié une *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (1948) ; parmi ses autres œuvres, signalons *Hosties noires* (1948), *Ethiopiennes* (1956), *Nocturnes* (1961), *Chake*, poème dramatique (1968), *Élégie des alizés* (1969).

Chapitre II

II- Le Théâtre

1- Le théâtre avant 1914

a) Le théâtre d'idées

La question sociale qui, au début du XX^e siècle, inspire tant d'œuvres littéraires, fournissait quelques-uns des principaux thèmes du théâtre naturaliste ; mais celui-ci ne prétendait pas transformer la scène en tribune. Néanmoins le glissement du naturalisme aux « idées » caractérise l'œuvre de certains dramaturges, qui font alors figure de maîtres à penser et dont l'influence, inégale en valeur, fut loin d'être négligeable. Le théâtre devient alors une simple et parfois sommaire illustration des thèses de l'auteur.

Mais le représentant sans doute le plus notable de cette tendance est François de Curel, il possède en effet l'art de convaincre des situations exceptionnelles et d'en tirer un drame psychologique qui sert de support solide au développement des idées, c'est par son art que Curel fait vivre sur la scène des personnages, qui cependant, incarnent des abstractions.

Nourrie d'expérience personnelle et animé par ses propres drames de conscience, l'une de ses premières pièces, *Le Repas du Lion* (1897), porte sur le problème des rapports entre patrons et ouvrières, *La Nouvelle Idole* (1899), qui est sans doute son chef-d'œuvre, soulève celui des limites morales du pouvoir scientifique.

b) Le théâtre d'amour

Séduit par la représentation de la réalité sociale ou par la mise en scène de grandes idées, le théâtre ne cesse pas pour autant d'être le lieu privilégié de la peinture des passions.

La psychologie amoureuse reste le thème de prédilection de nombreux auteurs à la mode ; ainsi se fixent quelques-unes des traditions qui alimentent, pendant de longues années encore, le théâtre du boulevard. C'est Henry Batailles qui représente le mieux le caractère déjà conventionnel de ce théâtre, où le conflit entre la passion et les obstacles qu'elle rencontre est le sujet de pièces de

succès (*Maman Colibri* 1904 ; *La Marche nuptiale*, 1905 ; *La Vierge folle* 1910 ; *L'Homme à la rose* 1920).

* ***Henry Bernstein***

Henry Bernstein resserre l'étude psychologique, transforme la scène en un champ clos où se heurtent passions, intérêts et valeurs morales. C'est un des maîtres de ce qu'on appellera plus tard le « suspens » dramatique, mais sa psychologie reste conventionnelle et n'échappe pas au risque de la vulgarité (*La Griffes*, 1906 ; *Le Voleur*, 1906 ; *Le Secret*, 1913 ; *Félix*, 1926 ; *Mélo*, 1929).

c) Le théâtre du Boulevard

Phénomène durable dont la tradition s'est perpétuée grâce à des auteurs comme Sacha Guitry, Edouard Bourdet, André Roussin, le « Théâtre du Boulevard » n'a jamais brillé d'un éclat aussi vif qu'avant 1914. Cependant, la presque totalité de cette production est aujourd'hui périmée dans sa

substance et négligeable du point de vue de la forme.

Ainsi se trouve confirmée, pour l'œuvre dramatique, la nécessité d'être autre chose que le reflet superficiel d'une époque et de rechercher un style qui la sauve du simple dialogue. On ne peut revenir au Théâtre du Boulevard qu'avec un plaisir nostalgique, un sentiment de vérité aimable et une réelle insatisfaction littéraire.

Ce théâtre ne peut être défini par sa seule distribution entre les salles qui jalonnent ou avoisinent les Boulevards parisiens puisque la jeune Comédie des Champs-Élysées et la Comédie Marigny l'accueillirent aussi bien, certains auteurs du Boulevard, sans modifier essentiellement leur ton ni leur manière, reçurent même la consécration de la Comédie-Française.

Parmi les nombreux auteurs du Boulevard se détachent quatre écrivains de talent qui ont rencontré le plus manifeste assentiment du public.

On peut à des titres divers, retenir de Maurice Donnay : Amants, La Douleureuse, Le Torrent, Le Retour de Jérusalem, Paraître, Les Eclaireuses ; d'Alfred Capus : Les Petites folles, La Veine, La Petite Fonctionnaire, Notre Jeunesse, Un Ange ; d'Henri Lavedan : Viveur, Le Marquis de Priola...

d) Les sujets de ce théâtre

L'amour est la première préoccupation de ces personnages soustraits aux servitudes de l'existence. Le titre d'Amants que porte la meilleure pièce de Maurice Donnay où tout est rencontré, amour menacé, rupture, retrouvailles, adieux mélancoliques mais délicieux pour des habitués de la passion, pourrait convenir à beaucoup d'autres.

Dans Le Marquis de Priola, la philosophie de la conquête est cyniquement professée avec moins de grandeur que le vrai chez Don Juan. Tous les personnages masculins ont un peu de cette prétention facile et égoïste.

Chez les femmes, le débat amoureux se complique des interdictions de la morale religieuse (*Le Duel*), des devoirs de mère et d'épouse (*Le Torrent*), et même de la nécessité de préserver une honorabilité toute mondaine pour les femmes (*La Belle Madame Hébert*).

Des scènes entières roulent sur les problèmes du mariage, du divorce, de l'inégalité des deux sexes devant la faute. *Les Petites Folles* considèrent ces sujets avec une ingénuité rouée ; *Les Eclaireuses*, avec le sérieux d'un féminisme militant.

e) Style, morale, esprit

Mais il manque à ce théâtre l'élévation de jugement, la transmutation souveraine et le style capable de dépasser les apparences de la vie. Des dialogues cursifs, hésitant sans cesse entre les pointes d'emphase de Lavedan et le charmant laisser-aller de Capus pour ne trouver leur juste irisation que chez Maurice Donnay, dressent en

définitive un constat de mœurs spirituel mais incomplet.

* **Jarry**

Né robuste mais mal équilibré, mort tuberculeux à l'hôpital. Alfred Jarry a vite usé son existence dans une extraordinaire dépense physique, l'abus de l'absinthe. Mais il a revêtu à partir de 1896 le personnage d'Ubu, il a été tout autre chose qu'un simple grotesque.

Il fut, avec une nuance agressive, un authentique poète symboliste (Les Minutes de Sable Mémorial, 1894 ; César Antéchrist, 1895), et un romancier d'une rare hardiesse dans les sujets et la technique (Les Jours et les Nuits, 1897 ; Le Surmâle, 1902). Il fut aussi le théoricien de la « Pataphysique », trop souvent invoquée à tort et qui est en réalité un système médité de désintégration totale et de reconstruction dans l'insolite.

2- Le théâtre de 1919 à 1939

a) Le théâtre de la violence

*** *Henry Bernstein***

Dans la longue carrière de Bernstein on peut distinguer plusieurs périodes. La première qui va de 1902 à 1913 est celle des pièces brutales, *La Rafale*, *Le Voleur*, dont les personnages se caractérisent par une sensualité effrénée et l'insatiable besoin d'argent.

Dans la suite l'auteur a eu la prétention de s'élever plus haut et de nous présenter des études de caractères, la méchante dans *Le Secret* (1913), l'anxieux dans *La Gloire des glaces* (1922). Le souci d'être à la mode lui a fait introduire dans cette dernière pièce une bonne dose de freudisme et un soupçon de pirandellisme. A partir de 1925 Bernstein s'est inspiré de la technique cinématographique en découpant ses pièces en une suite de tableaux plus ou moins dramatiques.

*** *Stève Passeur***

Par sa violence, le théâtre de Stève Passeur a subi également l'influence de Freud. L'héroïne de sa meilleure pièce *L'Acheteuse* (1930) est une vieille fille refoulée qui est parvenue à se libérer de ses complexes. Avec *Suzanne* (1929), nous assistons à la lutte de deux fauves, mais nous ne saurons jamais lequel des deux parviendra à dompter l'autre. Dans *Les Tricheurs* (1932), la violence est portée à son paroxysme.

b) Le théâtre intimiste

Dans ce théâtre intimiste, dont le chef est Charles Vildrac se traduit les remous profonds des âmes. Sa meilleure pièce, *Le Paquebot Tenacity*, est surtout remarquable par la discrétion dans l'expression des sentiments. Dans *Madame Béliard* et dans *La Bataille*, la peinture d'un milieu bourgeois apparaît beaucoup plus banale. La grisaille dans laquelle se complaît Vildrac tend à devenir une sorte de procédé.

La manière de Jean-Jacques Bernard est très voisine de celle de Vildrac. On a dit souvent qu'il avait voulu créer un « théâtre de silence ». En réalité, il s'agit plutôt d'un théâtre de « l'inexprimé ». De l'œuvre abondante de J.J. Bernard on retiendra surtout Martine (1922), et Nationale 6 (1935).

c) Le théâtre de divertissement

*** *Sacha Guitry***

A partir de 1910, et pendant plus de trente ans, Sacha Guitry fut le maître incontesté du théâtre de divertissement. Il a écrit plus de cent pièces, qui sont pour la plupart vouées à l'oubli. Cependant, de récentes reprises ont montré que des pièces comme Faisons un rêve, N'écoutez pas, Mesdames et Désiré continuaient à plaire. Sacha Guitry, nourri dans le théâtre, on connaît tous les détours et tous les trucs, et c'est avec des artifices de toutes sortes qu'il meuble ses pièces, dont l'intrigue est toujours très mince, car il a peu d'invention.

* *Marcel Achard*

La carrière de Marcel Achard s'étend sur près d'un demi-siècle. Durant cette longue période, depuis *Voulez-vous jouer avec moi* (1924) jusqu'à *La Débauche* (1973), l'auteur n'a guère changé : il reste fidèle à un type de personnage qui lui est cher, celui de l'amoureux pour qui seul compte l'amour, un amour qui n'est pas passion brutale, mais tendresse et dévouement.

d) La comédie satirique

* *Marcel Pagnol*

Du théâtre de Marcel Pagnol, il convient de retenir surtout *Topaze* et *Marius*. Dans *Topaze* (1928) Pagnol a rajeuni le vieux thème du pouvoir corrompateur de l'argent. La pièce nous intéresse par la peinture d'un certain milieu d'affaires où les élus du peuple trafiquent de leur mandat, mais plus encore par l'évolution du personnage principal.

Les caractères sont dessinés d'un trait un peu sommaire mais juste. L'action est bien conduite. Le dialogue est vigoureux et brillant. Le triomphe que Topaze connut à la création n'est pas dû à la mode ni à des circonstances particulières. La pièce souvent reprise devant des publics très divers a toujours obtenu le même succès.

Dans la trilogie que forment Marius, Fanny et César (1928-1931) le milieu marseillais est peint d'une façon pittoresque et savoureuse. Les personnages sont vivants et vrais. Pagnol veut en même temps qu'il nous amuse. Cette émotion, très discrète dans Marius, est malheureusement beaucoup plus appuyée dans Fanny et dans César.

* *Jean Cocteau*

Le talent de Cocteau se manifeste au théâtre sous les formes les plus diverses : Les Mariés de la tour Eiffel (1921) ne sont qu'une pochade, mais pleine de fantaisie et d'humeur. Dans Orphée (1926) nous voyons Cocteau, plusieurs années avant

Giraudoux, traiter les légendes antiques avec la plus grande familiarité. *La Machine infernale* (1934) est sans doute l'œuvre la plus importante de son théâtre. Cocteau nous y raconte l'histoire d'Œdipe depuis son arrivée à Thèbes jusqu'à la catastrophe finale. La pièce est bien loin d'être sans défauts : on y trouve beaucoup de bavardage et des jeux de langage. Mais Cocteau a su nous faire sentir le poids insupportable du destin qui accable Œdipe.

Cocteau est moins original lorsque dans le monologue de *La Voix humaine* (1938), il recherche l'émotion facile. Dans la suite, il s'est amusé à faire une incursion dans la comédie du Boulevard avec *Les Parents terribles* (1938), et dans le théâtre policier avec *La Machine à écrire* (1940). Il même tenté de ressusciter le drame romantique avec *L'Aigle à deux têtes* (1946) dont le succès à la création n'a pas été confirmé lors d'une récente reprise.

* *François Mauriac*

Grand romancier, François Mauriac n'a été que par accident auteur dramatique. Son coup d'essai a pourtant été un coup de maître. Asmodée (1938) est une des bonnes pièces du théâtre contemporain. Tout en se soumettant à toutes les exigences du théâtre.

Mauriac a su transporter sur la scène l'atmosphère et les personnages de ses romans. Il a créé, en la personne de M. Couture, avide de domination, inquiétant et mystérieux à souhait, une inoubliable figure. La réussite est moins complète dans Les Mal Aimés (1945). Après l'échec de Passage de malin (1947), et du Feu sur la Terre (1950), Mauriac renonça définitivement au théâtre.

e) Le surréalisme au théâtre

*** *Paul Claudel***

La carrière dramatique de Paul Claudel a quelque chose de singulier. A l'âge de 75 ans, il n'avait vu jouer que trois des quinze pièces qu'il avait écrites : L'Echange, L'Annonce faite à Marie

et L'Otage, et elles l'avaient été le plus souvent dans de très mauvaises conditions. Celui qui est généralement considéré aujourd'hui comme le plus grand auteur dramatique français de notre époque était ignoré du grand public et dédaigné par l'Académie française qui, en 1935, lui préféra Claude Farrère.

La véritable carrière dramatique de Claudel commence en 1943, date à laquelle J.L. Barrault joua Le Soulier de satin à la Comédie-Française. Douze ans plus tard Claudel mourait en pleine gloire. Il avait vu représenter avec le plus grand succès douze de ses pièces, les seules qu'il jugeait jouables et les autres le furent après sa mort. Tête d'Or est le drame de la possession du monde. Claudel l'a écrit en 1889. Ce drame épique a quelque chose de sublime. Chose curieuse, cette pièce que Claudel croyait injouable et qui fut jouée par Barrault en 1959, quatre ans après sa mort du poète, s'anime singulièrement à la scène.

* *Jean Giraudoux*

La première représentation de *Siegfried* en 1928 marque une date dans l'histoire de l'entre-deux-guerres. Le succès éclatant de cette soirée fut à l'origine d'un véritable renouvellement de la scène française. Les différentes tentatives pour établir un classement des œuvres théâtrales de Giraudoux nous paraissent assez vaines : on y distingue trois pièces grecques, *Amphitryon 38* (1929), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) et *Electre* (1937), deux pièces bibliques, *Judith* (1931) et *Sodome et Gomorrhe* (1943), une féerie, *Ondine* (1939) et une série de pièces modernes : *Siegfried* (1928), *Intermezzo* (1933), *Tessa* (1934).

Nous préférons grouper les pièces de Giraudoux d'après les sujets traités, Giraudoux, qui avait horreur des pièces à thèses, ne prend jamais que point de départ une idée, un problème. Ce sont les personnages qui l'intéressent et ce sont eux qui,

par leur comportement, posent les problèmes de la condition humaine.

Pour bien comprendre son théâtre et le but qu'il s'était proposé, il convient de se reporter à *L'Impromptu de Paris* (1937) ou comme Molière dans *L'Impromptu de Versailles*, il s'est expliqué sur son art, Giraudoux ne s'éloigne pas des classiques de Racine, qui cherchaient avant tout à plaire. Mais le plaisir que, selon Giraudoux, le théâtre doit apporter au spectateur a quelque chose du « divertissement » pascalien, il doit arracher le spectateur non pas à l'angoisse dont parle Pascal et que Giraudoux ignore, mais à la médiocrité et à la vulgarité du milieu dans lequel il vit ; il doit le purifier, le laver de tous ses soucis quotidiens.

3- Le théâtre depuis 1940

Introduction

La guerre de 1939-1945 ne marque pas dans l'histoire du théâtre en France une coupure aussi nette que celle de 1914. Sous l'occupation, l'activité théâtrale s'est poursuivie. Anouilh a continué à faire jouer ses pièces, Montherlant et Sartre ont débuté au théâtre et Claudel a été révélé au grand public. Pendant et après la guerre les animateurs de Cartel, Dullin, Bathy, Jouvet, continuent leur œuvre, mais le relève est déjà assuré par Jean-Louis Barrault et Jean Vilar.

a) Le théâtre dramatique

**** Albert Camus et Thierry Maulnier***

La tragédie profane est représentée dans le théâtre contemporain par deux écrivains de premier plan, Albert Camus et Thierry Maulnier.

Albert Camus a toujours est attiré vers le théâtre. S'il n'y a pas réussi aussi bien que dans l'essai et le roman, c'est qu'il a été plus soucieux

d'y exposer des idées que d'y faire vivre des personnages. Le Malentendu (1943) est une tragédie moderne sur un thème qui a toujours hanté Camus et qu'on trouvait déjà dans L'Etranger. La prise est conduite avec beaucoup de rigueur, mais les personnages manquent de vie. Dans Caligula (1945), Camus nous présente un héros absurde, épris de l'absolu. Cette pièce difficile exerce sur le spectateur une action profonde et elle a connu le succès aussi bien à la création que lors des reprises de 1958 et de 1987.

Albert Camus nous a présenté dans Les Justes un drame de conscience sur ce thème très simple : a-t-on, même pour une cause juste, le droit de tuer ? Il n'a pas caché sa sympathie pour les personnages qu'il met en scène et qu'il oppose aux révolutionnaires d'aujourd'hui.

Des quatre pièces de Thierry Maulnier (1909) on peut négliger les deux premières, La Course des rois (1947) et Jeanne et ses juges (1949). Ce n'est

qu'avec Le Profanateur (1950) qu'il affirma vraiment auteur dramatique. Thierry Maulnier avec La Maison de la nuit (1953) a eu la prétention d'écrire une tragédie moderne.

b) Le théâtre poétique

*** *Jacques Audiberti***

Poète et romancier, Audiberti n'aborda le théâtre qu'assez tard. Le public fut d'abord déconcerté par tout ce qu'Audiberti lui apportait de nouveau. Sa première pièce, Quoat-Quoat, n'eut en 1946 que quelques représentations. Elle devait obtenir vingt ans plus tard un éclatant succès. Le Mal court (1947), une œuvre qui, elle aussi, ne connut le succès que lors d'une reprise en 1956, est une sorte de conte philosophique.

Dès ses premières pièces Audiberti s'affirme comme un des maîtres du langage, comme un des plus extraordinaires inventeurs de mots et d'images de toute notre littérature. Pendant vingt ans, Audiberti a exercé sa verve dans les domaines les

plus divers, le vaudeville philosophique avec L'Effet Glapion (1958), la comédie avec La Logeuse (1960), la farce satirique avec Pucelle (1950), L'Ampélour (1951), Pomme, Pomme, Pomme (1962).

c) Le théâtre satirique

*** *Marcel Aymé***

On retrouve dans le théâtre de Marcel Aymé cet humour narquois, ce mélange de réalisme et de fantaisie et aussi cet anticonformisme foncier qui font le charme de ses nouvelles et de ses romans. Clérambard (1950) est sans doute la meilleure pièce de Marcel Aymé. L'auteur, comme dans beaucoup de ses nouvelles, s'y moque de la vraisemblance. Dans La Tête des autres, l'étude des mœurs prend la forme d'une satire féroce de la justice.

Dans Les Oiseaux de lune (1955), Marcel Aymé mêle intimement le fantastique et le familier, comme il l'avait déjà fait dans Le Passé Muraille ; il ne nous transporte pas dans le monde irréel des

contes de fée, il introduit le féerique dans la réalité quotidienne. La réussite est incontestable, mais on peut regretter que sur le thème féerique qu'il avait choisi Marcel Aymé ait cru devoir écrire une vaudeville plutôt qu'une comédie.

d) Le théâtre de divertissement

*** *André Roussin***

Depuis la Libération, André Roussin est le maître incontesté du théâtre du Boulevard. *La Petite Hutte* (1947), *Nina*, *Bobosse*, lorsque l'enfant paraît (1952) se sont jouées pendant plusieurs saisons. Il y a dans de pareilles pièces une gaieté de bon aloi, de la finesse, quelques traits d'observation, des mots drôles.

Mais en multipliant les jeux de théâtre, l'auteur flatte un peu trop les goûts d'un public peu exigeant auquel il apporte exactement le genre de divertissement qu'il souhaite. Pourtant Roussin a montré à plusieurs reprises qu'il était capable de s'élever bien au-dessus de la banale comédie du

Boulevard et de son éternel trio. On trouve dans Les Œufs de l'autruche (1948) un tableau de mœurs âprement satirique et une solide étude psychologique.

On trouve aussi une intéressante étude de caractère dans On ne sait jamais (1969). Roussin a fait d'autres tentatives plus ou moins réussies pour s'écarter du cadre traditionnel de la comédie du Boulevard, avec Le Mari, la femme et la mort (1954), Les Glorieuses (1960), Un Amour qui ne finit pas (1962) et La Voyante (1963).

*** *Françoise Sagan***

Dès sa première pièce, Château en Suède (1960), Françoise Sagan. La réussite est moindre dans Les Violons parfois, La Rose mauve de Valentine et Bonheur impair et passe, mais, avec Le Cheval évanoui (1966), Françoise Sagan a renoué avec le succès. Cette pièce où l'on retrouve un mélange habilement dosé de fantaisie et d'observation, d'humour et d'émotion, d'artifice et

de vérité peut être considérée comme un des chefs-d'œuvre de la comédie du Boulevard.

e) Le théâtre nouveau

A partir de 1950 s'opère au théâtre un renouvellement que certains considèrent comme une révolution.

*** *Eugène Ionesco***

La Cantatrice chauve, jouée en 1950 pouvait apparaître comme une farce d'étudiant, mais cette farce devait avoir une influence plus grande peut-être encore qu'*Ubu* de Jarry. Ionesco a connu lui-même que la première idée de sa pièce lui avait été suggéré par l'absurdité des exemples de conversation courante qu'on trouve dans certains manuels linguistique. Mais il n'y a aucune commune mesure entre ce point de départ et la signification profonde de la pièce puisque c'est en définitive le langage en général et les rapports sociaux que Ionesco met en cause en les tournant en dérision.

Dans l'univers de Ionesco, qui se précise dans les pièces suivantes : *La Leçon*, *Victimes du devoir*, *Les Chaises*, l'absurde se glisse au milieu du banal, la réalité se mêle au rêve et nous nous apercevons bien vite que ces pantins qui nous font rire par leur comportement absurde « nous ressemblent qu'ils nous ont volé nos paroles et aussi nos arrières-pensées, qu'ils sont nous ».

C'est ainsi que dans *Les Chaises* (1952), la meilleure de ses pièces est un acte de Ionesco, la conversation de ce vieux ménage de concierge qui évoquent leurs souvenirs en attendant les amis qui doivent leur rendre visite appartient à la réalité la plus banale, mais le fantastique, ou si l'on veut l'absurde, fait son apparition lorsqu'au lieu d'amis ce sont des chaises qui envahissent la scène. La pièce est émouvante, car ces deux vieux s'aiment et ils tentent de se le dire, mais ils n'y parviennent pas car il y a entre eux le monde vide des chaises.

Les artifices de rhétorique, le grossissement poussé à l'extrême qu'on a justement dénoncés dans les premières pièces de Ionesco sont peut-être admissibles dans de courtes farces, mais deviennent lassants quand la pièce dure toute une soirée. Le deuxième acte de Comment s'en débarrasser (1954) est difficilement insupportable.

La manière de Ionesco se modifie sensiblement à partir de Tueur sans gages (1959). On y voit apparaître le personnage de Bérenger qui, dans un monde où règne le mal, va se faire le défenseur de la liberté et de la morale.

Bérenger est également le héros de Rhinocéros (1960), violente satire de l'instinct grégaire où l'art de Ionesco s'apparente à celui de Marcel Aymé. Dans Le Roi se meurt (1961) il exprime d'une façon plus directe et plus pathétique que dans le reste de son œuvre son angoisse devant la mort, et dans La Soif et la faim (1966), le désarroi de l'homme qu'un bonheur simplement humain ne peut satisfaire.

Les mêmes thèmes sont repris dans Jeux de massacre, Ce formidable bordel et L'Homme aux valises (1975), mais Ionesco a su chaque fois renouveler son sujet et l'on n'a jamais l'impression qu'il se répète. On voit quel chemin il a parcouru depuis la courte farce de La Cantatrice chauve jusqu'à l'épopée de La Soif et la faim.

*** Samuel Beckett**

La création au théâtre de Babylone en 1953 de En attendant Godot de l'Irlandais Samuel Beckett est un événement important dans l'histoire du théâtre contemporain. La pièce nous présente deux clochards, Vladimir et Estragon, attendant comme le salut un certain Godot qui ne viendra pas. Il y a dans le désespoir de ces deux pauvres héros abandonnés de Dieu un accent d'authenticité auquel on ne peut rester indifférent, et cette pièce aride, qui exige du spectateur un effort d'attention parfois pénible, finit par exercer sur lui une sorte d'envoûtement.

Il n'en est pas de même de *Fin de partie*, où l'auteur abuse de la patience du public. La bavarde agonie des quatre larves qu'il met en scène nous paraît proprement insupportables. Par contre, le monologue de *La Dernière Bande* est profondément dramatique : le vieux Knapp, en écoutant une bande enregistrée trente ans plus tôt ; aboutit à un lugubre constat de faillite en comparant l'homme qu'il rêvait d'être à celui qu'il est devenu. Ce monologue ne dépasse pas une demi-heure ; celui de Winnie dans *Oh les beaux jours* (1963) dure une heure et demie et, malgré de grandes beautés, impose au spectateur une dure épreuve. L'agonie de cette femme qui se raccroche désespérément à la vie à quelque chose de bouleversement, mais une pareille pièce nous semble être la négation même du théâtre.

*** J. Genêt, Arrabal, Boris Vian**

Après Ionesco et Beckett, la personnalité la plus importante du théâtre nouveau est sans doute Jean Genêt. C'est à cause de sa valeur poétique que

son œuvre théâtrale, si déplaisante à tant d'égards, mérite d'être reconnue. Sa première pièce, Les Bonnes est de beaucoup la plus réussie : deux bonnes qui symbolisent l'esclavage dans lequel vit la société d'aujourd'hui jouent à tuer leur maîtresse, comme dans Les Nègres (1959) des Noirs jouent à faire le procès des Blancs. On ne saurait dénier à de pareilles pièces un certain pouvoir d'envoûtement. Dans les premières scènes du Balcon (1960), Genêt a fait montrer d'incontestables qualités dramatiques. Dans Les Paravents (1966), les qualités et les défauts de Genêt sont poussés à leur paroxysme. L'œuvre a une incontestable résonance poétique mais la provocation y est par moments tout à fait insupportable.

A ce théâtre de provocation et de dérision on peut rattacher l'œuvre d'Arrabal et celle de Boris Vian. Les premières pièces d'Arrabal, Fando et Lis, Le Labyrinthe, Le grand Cérémonial, nous transportent dans un monde de fantasmes à peu près inaccessible aux non-initiés. L'Architecte et

l'Empereur d'Assyrie (1967) nous touche davantage parce que le personnage central n'est pas dépourvu d'une certaine épaisseur humaine.

Le théâtre de Boris Vian (*Les Bâtisseurs d'Empire*, 1959, *Le Goûter des généraux*, 1965) n'est pas moins violent que celui d'Arrabal, mais il a son originalité propre qui se manifeste en particulier dans l'invention d'un certain « Schmûrz », personnage aussi mystérieux qu'inquiétant.

*** *Henry de Montherlant***

A ceux qui ignorent *L'Exil* (1914) et *Pasiphaé* (1936), les années 40 révélèrent le génie dramatique d'Henry de Montherlant. Personnalité extrêmement riche et complexe. Montherlant refuse de sacrifier aucune de ses composantes. Cette complexité le disposait au dialogue, au conflit des idées et des êtres : son théâtre révèle une aptitude exceptionnelle à faire parler chacun selon ses sentiments et ses intérêts.

Les pièces profanes de Montherlant, surtout les drames sont par les personnages et leurs nuances psychologiques, comme des résurgences (La Petite Infante de Castille, Les Jeunes Filles). Quant à la veine chrétienne représentée jusque-là par La Relève du Matin, La Rose de sable, Service inutile, elle a donné des chefs-d'œuvre chez cet écrivain de formation catholique, mais qui se déclare volontiers incroyant.

Son théâtre s'apparente au drame par le rôle de la surprise, le lyrisme spontané. Il faudrait distinguer des drames « en pourpoint » : La Reine Morte (1942), Malatesta (1946), pièce touffue mais attachante où l'auteur reconstitue avec éclat le climat mi-païen ,mi-chrétien de la Renaissance italienne ; Don Juan (1958), La Guerre civile (1965) ; et des drames « en veston » ; celles qu'on prend dans ses bras (1950) ; Brocéliande (1956), la pièce la plus gaie et la plus triste de Montherlant.

Chapitre III

III- Le Roman

1- Le roman avant 1914

a) Anatole France

Anatole Thibault, qui prendra le pseudonyme d'Anatole France, dès l'enfance, il a le culte des livres et des documents ; il deviendra un fervent de l'antiquité classique. Il est d'abord chargé de travaux d'érudition aux éditions Lemerre et publie des vers parnassiens (*Poèmes dorés*, 1873), puis un poème dramatique (*Les Noces Corinthiennes*, 1876).

Il découvre avec *Le Crime de Sylvestre Bonnard* (1881), sa vraie voie, celle du roman ironique, teinté d'humanisme et de philosophie sceptique. Il évoque ensuite ses souvenirs d'enfance dans *Le Livre de mon ami* (1885), et d'abord le roman historique dans *Thaïs* (1889) ; puis il revient au conte philosophique avec *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* (1892) ; et *Les Opinions de Jérôme Coignard* (1893).

A la même époque, ses tendances classiques s'affirment dans les fines chroniques de *La Vie*

Littéraire, au journal *Le Temps*. Après un roman d'amour assez désabusé, inspiré par sa liaison avec Mme de Caillavet (*Le Lys Rouge*, 1894), puis un recueil de réflexions et de maximes sceptiques (*Le Jardin d'Epicure*, 1894), il retourne à son inspiration favorite : *L'Orme du Mail* (1897) et *Le Mannequin d'Osier* (1897), qui forment les deux premiers volumes de l'Histoire Contemporaine, sont une satire amusée, mais implacable, des intrigues religieuses et des ridicules d'une petite ville provinciale.

L'année 1897 marque un tournant décisif dans sa carrière. Depuis quelque temps, son scepticisme aimable cédait le pas à la critique acerbe des abus et des préjugés. Les événements contemporains vont précipiter cette évolution. Le scepticisme souriant d'Anatole France nous le présente, surtout dans la première moitié de sa vie, sous les traits d'un dilettante qui se plaît à border sur ses lectures, à jongler avec les idées.

Pourtant, de son œuvre comme celle de Voltaire à qui il ressemble par bien des traits, se dégagent les grandes lignes d'une doctrine cohérente. S'il éprouve un plaisir d'artiste à évoquer les mythes et les croyances, il se montre particulièrement sceptique en matière religieuse. A l'austérité chrétienne, il oppose les jouissances d'un épicurien délicat. Il s'attaque souvent à l'Eglise, coupable à ses yeux de fanatisme et d'hostilité à la démocratie.

Le penseur a été discuté, mais l'écrivain rallie les suffrages. Fidèle au goût classique, épris de pureté et de clarté, il réagit contre la vulgarité des naturalistes et l'obscurité des symbolistes. Son style limpide, aisé et élégant, est le plus merveilleux instrument dont ait disposé une intelligence pour exprimer, sans vaine subtilité, les nuances les plus fines.

b) Paul Bourget

Paul Bourget avait reçu de son père, professeur à la Faculté de Clermont, le sens de la logique et de la précision scientifique. Lui-même professeur dans une institution privée, il s'imposa d'abord comme critique par ses Essais de Psychologie Contemporaine. Ses premiers romans sont consacrés à l'analyse psychologique : Cruelle Enigme (1885), André Cornelis (1887). Mais estimant qu'après avoir étudié les maladies de l'âme, il a le devoir d'en indiquer le remède, il entre dans la voie du roman moral avec Le Disciple (1889) et Cosmopolis (1893). Après 1901, date de son retour au catholicisme qu'il avait abandonné, cette tendance va s'accroître dans L'Etape (1902), Un Divorce (1904), L'Emigré (1907), Le Démon de Midi (1914), Le Sens de la Mort (1916), Nos actes nous suivent (1927). Il était devenu le romancier des milieux catholiques et traditionnalistes.

2- Le roman de 1919 à 1939

a) Georges Duhamel

Georges Duhamel appartient comme Roger Martin du Gard et Jules Romains, à cette génération, celle aussi de Giraudoux, de Mauriac, de Maurois et de Chardonne, dont on a pu dire qu'elle avait fait, des années (1920-1940), un âge d'or du roman.

Le roman de Duhamel va donc tenter de concilier réalisme et idéalisme : la rigueur même du réalisme sera comme la caution des idées et des thèses qu'il développe, implicitement ou explicitement, avec une chaleur où survit l'unanimité de 1906.

Son œuvre prend donc vrai départ avec des souvenirs de guerre qui sont aussi des réquisitoires contre les violences meurtrières d'une nouvelle barbarie et des plaidoyers pour le salut de l'homme : *Vie et Martyrs* (1917) et *Civilisation* (1918) qui restent parmi les témoignages les plus bouleversants inspirés par la guerre de 1914 ; et

comme tout se tient, le réalisme de la description et la chaleur de la dénonciation s'attaqueront aussi bien aux abattoirs de Chicago qu'aux charniers de la Grande Guerre (Scènes de la Vie future). Avec *La Possession du Monde* (1919), ces œuvres forment un ensemble complet de la littérature d'action et proposent les thèmes d'un moderne humanisme spirituel : pacifisme raisonnable et vigilant, domination sur la civilisation mécanique, défense et promotion de la culture, sous le signe d'une générosité, qui peut parfois s'égarer dans l'utopie ou l'incompréhension.

b) Jules Romains

C'est Paris qui lui apporte dès 1903, la révélation de l'unanimisme, et il amorce, avant d'avoir vingt ans, une carrière de poète. Agrégé en 1909, il enseignera la philosophie dans divers lycées jusqu'en 1919. Cependant sa vocation littéraire l'absorbe de plus en plus.

Dès 1906, son service militaire lui a inspiré un récit Le Bourg régénéré, dont le sujet préfigure le roman de Donogoo Tonka et la farce satirique Donogoo (1930) : c'est déjà la mystification créatrice, l'influence des fantaisies de l'imagination sur la vie collective. Nouvelles mystifications dans Les Copains (1913). Dans l'intervalle, Mort de quelqu'un (1911). La vie collective y prend beaucoup plus de réalité que la vie individuelle. Sur les Quais de la Vilette (1914) rassemble des récits également unanimistes, moins significatifs mais plus détendus, Le Vin blanc de la Vilette.

3- Le roman depuis 1940

a) L'existentialisme

Les années qui ont suivi la libération ont vu une philosophie, l'existentialisme, dominer la pensée française, régner sur le roman et le théâtre, et tendre à jouer un rôle politique, soit en accord, soit en apposition avec le marxisme.

L'existentialisme met l'accent sur l'existence, opposée à l'essence qui serait illusoire, problématique, ou du moins aboutissement et non point de départ de la spéculation philosophique. La donnée immédiate, perçue d'ailleurs dans l'angoisse, est l'existence ; l'absolue, s'il n'est pas simplement l'irréversible, serait à construire, à conquérir indéfiniment. Selon la formule de Sartre « l'Existence possède l'Essence ».

L'originalité de Sartre, écrit Simone de Beauvoir, c'est que, prêtant à la conscience une glorieuse indépendance, il accordait tout son poids à la réalité.

b) La philosophie de Sartre

Si ses ouvrages abstraits sont d'un d'abord difficile, J.-P. Sartre a pourtant assuré à l'existentialisme une large diffusion, car il a le don des formules frappantes, il a illustré sa philosophie par ses romans, son théâtre, ses essais, enfin il la traduit par son engagement politique. L'existentialisme de Sartre repose sur un postulat qui lui apparaîtrait comme une évidence : l'existence de l'homme exclut l'existence de Dieu.

c) L'existentialisme et littérature

La forte personnalité de Sartre et la fécondité de son talent ont marqué puissamment notre littérature pendant une dizaine d'années. Dans l'œuvre littéraire et dramatique de Sartre ; il n'est pas toujours facile de distinguer ce qui tient à sa philosophie et qui révèle de telle influence ou de son propre tempérament.

En revanche, la pensée philosophique de Sartre, parfaitement assimilée et rendue parfaitement assimilable, anime ses romans et lui a permis, sans révolution technique mais grâce à un sens très sûr de l'action dramatique, de renouveler le théâtre d'idées.

Enfin, dans la revue *Les Temps modernes*, J.-P. Sartre a contribué à répondre le goût pour les documents, témoignages, reportages à tendances sociales. Abordant directement les problèmes de l'heure, la littérature resserre ses liens avec la vie, mais il arrive que ce soit au détriment de l'élaboration esthétique.

Dès 1938, il avait apporté, avec *La Nausée*, une innovation considérable dans le domaine du roman. L'année suivante, un recueil de récits, *Le Mur*, pouvait scandaliser, mais il reste d'une force et d'une hardiesse peu communes. En 1945, il publie les deux premiers tomes de *Chemins de la liberté* : *L'âge de raison* et *Le sursis* ; un troisième

tome suivra en 1949 : *La mort dans l'âme* ; mais le dernier volume de cette œuvre, plus critique que constructive, sera posthume.

Bibliographie

- 1- **BANCQUART**, Marie-Claire et **CAHNE** Pierre, *Littérature française du XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Premier Cycle », 1992.
- 2- **CALLE-GRUBER**, Mireille, *Histoire de la littérature française du XXe siècle, ou les repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, 2001.
- 3- **PHILIPPE**, Gilles et **PIAT**, Julien, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- 4- **TADIE** Jean-Yves, *La Littérature française : dynamique et histoire*, t. II, Paris, Gallimard, 2007.
- 5- **THUMEREL** Fabrice, *Le Champs littéraire français au XXe siècle. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2002.

6- **TOURET** Michèle, *Histoire de la littérature française du XXe siècle*, 2 vol., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

7- **WINOCK** Michel, *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997.