



Université du sud de la vallée



Faculté de la pédagogie de Quena

Université du sud de la vallée

Faculté de la pédagogie de Quéna

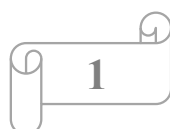
Section de français.

Littérature des XIX^e et XX^e siècles

Dr/ Mohamad Fekry

Quatrième Année

Deuxième semestre – 2023 - 2024



Université du sud de la vallée.

Faculté de la pédagogie de Quéna.

Section de français.

**Matière : Littérature des XIX^e et XX^e
siècles.**

Année : Quatrième année.

Semestre : Deuxième semestre.

Année : 2023 – 2024.

TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

	<u>Pages</u>
Table Analytique des Matières :	3 - 4
○ <u>Chapitre “I” : Le XIX^e siècle</u>	5
1- Les conséquences littéraires de la révolution.....	6 – 7
- Ruine de la société polie.....	8
- Un nouveau public.....	9
- Un nouveau guide du public : Le journal.....	9 – 10
- Élargissement de la matière littéraire.....	10
- Apparition de l'éloquence politique.....	11
- Les grandes divisions du XIXe siècle littéraire.....	12
- II- LA PRÉPARATION DU ROMANTISME	13
MADAME DE STAËL.....	13 – 26
- III- LA PRÉPARATION DU ROMANTISME (Suite).	27
CHATEAUBRIAND.....	27 – 53
- IV- LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE, POLITIQUE,	54
RELIGIEUX APRÈS LA RÉVOLUTION	
DE MAISTRE, COURIER, LAMENNAIS.....	54 – 62
○ <u>Chapitre “II”</u>	63
- V- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE	64
LE MOUVEMENT ROMANTIQUE.....	64 – 76
- VI- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE (Suite).	77
LA POÉSIE.....	77 – 82
- LAMARTINE.....	83 – 93
- ALFRED DE VIGNY.....	94 – 98
- VICTOR HUGO.....	99 – 116
- ALFRED DE MUSSET.....	117–121
○ <u>Chapitre “III”</u>	122
- VI- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE (Suite).	123
LE THÉÂTRE.....	123
I- LA DOCTRINE.....	124–129
II- LES ŒUVRES.....	130
- Alexandre Dumas.....	131–133

VIII- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE (Suite).	134
LE ROMAN.....	134–136
- Le roman au début du XIXe siècle.....	137
- LE ROMAN HISTORIQUE :	138
- VICTOR HUGO.....	138–139
- LE ROMAN LYRIQUE : GEORGE SAND...	140–145
- DU ROMANTISME AU RÉALISME.....	146
HONORÉ DE BALZAC.....	146–149
- LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE :.....	150
- STENDHAL.....	150
- LA NOUVELLE ARTISTIQUE :	151
MÉRIMÉE.....	151–155
○ <u>Chapitre “IV” Le XXe SIÈCLE.....</u>	156
- Le XX ^e siècle à vol d'oiseau.....	157–163
- L'âge d'homme 1918-1939.....	164–165
- 1- Le temps des révélations.....	166
- Le mouvement Dada, Précurseur du surréalisme....	167
- La révolution surréaliste.....	168–172
- André Breton 1896-1966.....	173–180
- Louis Aragon 1897-1982.....	181–185
- Le théâtre après 1918.....	186–187
- Antonin Artaud 1896-1948.....	188–190
- Jean Cocteau 1889-1963.....	191–193
- Colette 1873-1954.....	194–196
2- L'Existentialisme.....	197
- Jean-Paul Sartre 1905-1980.....	198–202
<u>Bibliographie :</u>	203–206

CHAPITRE “I”

Le XIX^e siècle

Le XIX^e siècle

1- Les conséquences littéraires de la révolution.

La révolution rompit les attaches de la littérature avec le passé :

- 1- En fermant les salons ;
- 2- En suspendant les études classiques ;
- 3- En accroissant prodigieusement les nombres des lecteurs.

Les écrivains libérés du contrôle de la société polie, de la tutelle des règles, de la tyrannie exercée par le gout étroit d'une élite, ne prirent plus conseil que d'eux-mêmes.

Un pouvoir nouveau apparut : la presse, qui fournit des opinions toutes faites aux lecteurs inexpérimentés.

L'information quotidienne déshabituait des lectures sérieuses ; elle donna le goût des émotions brutales.

Le champ de la littérature s'élargit démesurément ; les questions jusqu'alors réservées dans l'ordre politique, social, religieux, furent librement débattues. Un genre nouveau apparut avec les régimes de liberté : l'éloquence politique, qui produisit pour son début un orateur de génie : Mirabeau (1749 – 1791).

Le XIXe siècle peut se diviser en trois périodes :

- 1- **1800 – 1820**, époque pré-romantique : Mme de Staël et Chateaubriand, et **1820 – 1850**, période romantique ;
- 2- **1850 – 1880**, époque naturaliste ;
- 3- **1880 – 1900**, époque symboliste.

Le bouleversement profond opéré par la révolution et l'Empire libéra la littérature des entraves du passé. Voici comment cette libération s'accomplit.

Ruine de la société polie.

La révolution ferma les salons,- ces salons qui depuis deux siècles exerçaient sur la littérature un pouvoir souverain et indiscuté. Pendant dix à douze ans, cette influence fut abolie. Quand les salons se rouvrirent, ils purent plus la ressaisir. Les écrivains ne firent plus effort pour s'adapter au goût d'une élite qu'on ne reconnaissait plus comme telle, et ils puisèrent désormais leur inspiration dans leurs tempéraments propres. La société polie, c'est-à-dire les femmes, cessèrent d'agir sur la littérature.

Avec le monde, la révolution emporta les études classiques. Les collèges furent fermés. Quand ils se rouvrirent, ils ne retrouvèrent plus leur clientèle,- cette aristocratie de privilégiés si bien dispensés des spécialisations et des actions professionnelles qu'elle en regardait la marque comme une tare et s'attachait uniquement à orner son esprit. Et les études classiques furent débordées par les études utilitaires qui s'adressaient à un public beaucoup plus vaste, beaucoup plus mêlé, soucieux avant tout de réalités matérielles comme il est naturel dans une société où chacun devait maintenant gagner sa vie.

Un nouveau public.

Cet accroissement prodigieux du nombre des lecteurs (petits bourgeois qui se cultivent par eux-mêmes, plus tard ouvriers autodidactes*) acheva de rendre aux écrivains leur liberté. Jadis ils écrivaient pour une élite dont le goût leur était connu ; il leur était relativement aisé de s'y conformer ; mais aujourd'hui comment connaître le goût ou plutôt les goûts forcément hétérogènes* de ce public infiniment divers, dispersé sur tous les points du territoire ? Comme l'a justement remarqué M. Faguet, il ne restait plus à chacun qu'à "parler pour lui-même,... à penser tout haut,... à suivre la pente naturelle de son esprit."

Un nouveau guide du public : Le journal.

Cependant un nouveau pouvoir s'affirma très vite, qui entreprit de diriger l'opinion, en matière littéraire comme en matière politique : le journalisme.

Le journal se révéla le véritable héritier de la puissance des salons. Il trouva le public d'autant plus docile qu'il était composé de gens moins avertis, et il devint très facile de persuader à ces lecteurs de bonne volonté mais sans

compétence technique, qu'il leur fallait lire tel livre, y prendre du plaisir, sous peine de passer pour des imbéciles. La mode, dictée à chacun par son journal, devint un des éléments du jugement esthétique.

Cet étonnant développement de la presse devait affecter la littérature de bien des façons. L'information quotidienne sollicitant sans cesse la curiosité, a déshabitué des longues méditations et des lectures sérieuses. En revanche elle a répandu le goût des sensations brutales et des émotions fortes, et poussé les écrivains à user d'effets violents par crainte de paraître insipides.

Élargissement de la matière littéraire.

Le champ de la littérature est maintenant démesurément élargi. Le XVII^e siècle, assuré de posséder la vérité politique et religieuse, s'était restreint à l'étude des problèmes moraux ; le XVIII^e siècle avait soulevé toutes sortes de polémiques politiques, sociales, religieuses ; mais ces débats qui n'avaient d'abord été institués qu'en vue d'une action pratique immédiate prirent toute leur ampleur seulement au XIX^e siècle, sous des régimes de liberté.

Apparition de l'éloquence politique.

Il y a même un genre littéraire qui doit à la Révolution une extension nouvelle : l'éloquence, à laquelle la matière politique avait jusqu'alors été interdite. Sous l'ancien régime, les institutions ne faisaient point de place à l'éloquence politique. Maintenant au contraire, elles favorisent son développement. Et pour son début, elle produit un orateur de génie : Mirabeau.

Le comte de Mirabeau (1749-1791) était né avec une intelligence prompte et une nature fougueuse. Mais il eut affaire à un père autoritaire et rude qui entreprit de le briser et qui usa contre lui de tous les moyens coercitifs, prison, lettres de cachet, interdictions. Il n'arriva qu'à le diffamer, non à le réduire, et quand vint la Révolution, Mirabeau, âgé de quarante ans, se vit repoussé par la noblesse de Provence, alors il se tourna vers le Tiers qui l'élut et le prit pour guide. C'était un prodigieux orateur, à la laideur puissante, au port altier, à la voix forte et souple. Il savait conduire un raisonnement serré avec cette ampleur, ce mouvement impérieux qui enlèvent les foules. Mais lui restait toujours de sang-froid : l'intelligence était sa qualité dominante, et malgré ses apparences de spontanéité, tout en lui était d'un politique qui observe et calcule.

Les grandes divisions du XIX^e siècle littéraire.

Le XIX^e siècle littéraire commence vraiment avec **Chateaubriand** et **Mme de Staël**. Toutefois ces deux génies demeurèrent isolés jusqu'en 1820, où éclate le romantisme.

De 1820 à 1850 environ, c'est la période romantique. Chaque écrivain, complètement affranchi des règles traditionnelles, s'attache seulement à exprimer, dans la forme qui lui convient, son tempérament propre.

De 1850 à 1880, une réaction se produit. La littérature redevient impersonnelle ; c'est le réalisme. Elle affecte même l'impassibilité de la science : c'est le naturalisme.

A partir de 1880, une nouvelle réaction se produit contre les brutalités et les trivialités du naturalisme, et remet en honneur certains éléments du romantisme : c'est le symbolisme. A vrai dire, le romantisme dans sa vaste indétermination, contenait tous les éléments des écoles qui prétendirent le combattre ou le remplacer : toutes lui sont redevables, et nous-mêmes.

II- LA FRÉPARATION DU ROMANTISME

MADAME DE STAËL

Mme de Staël (1766 -1817) fut la théoricienne de l'esprit nouveau. Elle était d'origine suisse. Elle rêvait de fonder à Paris un salon littéraire et politique ; à trois reprises ses efforts échouèrent et Napoléon, qui l'avait prise en haine, finit par la reléguer et l'isoler à Coppet. Elle s'en évada, et vécut en pays ennemi jusqu'à la fin de l'Empire. Cœur très ardent, elle se rattache à Rousseau, mais elle a le culte de la raison autant que Voltaire. Elle représente donc le XVIII^e siècle tout entier.

Ses trois grandes ouvrages sont : un roman cosmopolite et féministe, **Corinne** (1807), et deux études **De La Littérature** (1800) et **De L'Allemagne** (1810). **La première** montre comment pour bien juger une œuvre d'art, il faut d'abord la rattacher au caractère national et au développement historique du peuple qui

l'a produite : les formes de la beauté peuvent être extrêmement dissemblables sans cesser d'être légitimes. **La seconde** révèle aux Français une race inconnue et une littérature nouvelle dite "romantique" née du christianisme et de la chevalerie, et à laquelle l'avenir semble appartenir.

Le style de Mme de Staël vaut surtout par ses qualités intellectuelles et par le mouvement passionné qui l'entraîne.

Mme de Staël et Chateaubriand ont cru n'avoir pas grand-chose en commun. En réalité, malgré l'opposition de leurs tempéraments et de leurs principes, ils ont poussé tous les deux la littérature dans le même sens.

Mme de Staël a fourni aux romantiques des idées, des théories, une critique ; de Chateaubriand, ils ont reçu un idéal, des jouissances et des besoins. Elle a défini, il a réalisé.

Vie de Mme de Staël.

Son caractère.

Germaine Necker naquit en 1766. Elle était fille d'un célèbre banquier genevois qui fut premier ministre sous Louis XVI. L'exemple de ses parents lui apprit de bonne heure à aimer l'intimité de la vie familiale et le charme éblouissant de la vie mondaine : "le bonheur dans le mariage fut l'utopie, et une royauté de salon, l'ambition de son existence." (Sorel).

La littérature ne fut en effet pour elle qu'un pis-aller, une diversion quand elle souffrait, une détente quand elle était seule, privée de cette conversation qui était "son inspiration et sa muse."

A cette fille de vingt ans, qui rêvait d'amour dans le mariage, on donna un époux beaucoup plus âgé qu'elle, le baron de Staël Holstein, un Suédois. Elle devint ambassadrice de Suède et put ouvrir un salon mondain que bientôt la Révolution convertit en salon politique : chez elle, se réunissaient les amis de la constitution anglaise. Compromise par ces relations, elle passa la frontière juste à temps en septembre 1792, et se réfugia sur les bords du lac

de Genève, à Coppet, où vivait son père. Ce fut son premier exil.

Après Thermidor, elle revint à Paris. Une des premières, elle rouvrit son salon, où elle tenta de rapprocher les aristocrates et les Jacobins. On l'accusa de jouer double jeu. Sentant que le terrain était encore peu sûr, elle regagna Coppet (1795).

Elle n'en revint qu'en 1797. Elle vit d'abord en paix, même en coquetterie avec Bonaparte ; elle ne rompt pas encore après le 18 Brumaire, mais c'est chez elle que B. Constant prépare en janvier 1800 le discours où il dénonce au Tribunat "l'aurore de la tyrannie." Dès lors la rupture est certaine, quoique dans son livre *De la littérature* (1800), elle semble encore mêler les avances aux allusions malignes. Son salon est devenu le premier de Paris. Mais on y fait à Bonaparte une guerre d'épigrammes* ; on cabale avec les généreux hostiles ou envieux ; on souhaite la chute du tyran, même au prix de la défaite aisée des armées françaises. Bonaparte finit par éclater : en 1803, Mme de Staël reçoit l'ordre de s'éloigner à quarante lieues de la capitale. C'était son troisième exil, - et l'anéantissement des

efforts qu'elle avait faits en 1789, en 1795, en 1800 pour se constituer un salon qui fut le centre du goût littéraire et de l'action politique.

Elle voyagea. Elle visita l'Allemagne, l'Italie, et publia en 1807 **Corinne** un roman quasi-autobiographique*, au moment où elle rentrait définitivement à Coppet. Le succès en fut immense. Aux yeux de tous ceux que Napoléon ne domine pas, Coppet rayonne à l'égal de Ferney jadis. Les visites affluent ; on cause, on joue la comédie. Cependant un drame poignant se jouait dans l'intimité : Mme de Staël essayait vainement de retenir l'amour de Benjamin Constant, auquel elle s'était passionnément attachée. Il la quitta. Abandonnée, elle renonça à chercher le bonheur ici-bas : elle se convertit. C'est alors qu'elle écrivit son livre : **De Allemagne**, où elle rappelait à la "pauvre et noble Allemagne" ravagée par la guerre son patrimoine intellectuel, fondement indestructible de son existence nationale. Par une inspiration singulière, elle envoya le livre à l'empereur ; peut-être, par l'effet de quelque illusion généreuse née de sa récente conversion, espérait-elle le toucher. Il répondit en donnant L'ordre de détruire l'édition et

en reléguant l'auteur à Coppet, autour duquel sa police sut faire le vide (1810).

Tout semblait perdu. C'est alors que le bonheur survint. Un jeune officier de vingt-trois ans, blessé de guerre, s'éprit d'elle qui avait pourtant le double de son âge ; elle était veuve ; elle accepta de l'épouser secrètement. Elle trembla dès lors qu'un ordre ne le rappelât à l'armée. Ils s'évadèrent donc de Coppet, gagnèrent la Russie, la Suède, l'Angleterre où elle put enfin publier ***De L'Allemagne***. La Restauration l'attrista par le tour qu'elle prit. Elle mourut en 1817, ayant achevé ses ***Considérations sur la Révolution française***, que ses enfants publièrent.

Cœur ardent, d'où la passion jaillissait inépuisablement, elle a voulu jouir de la vie sans contrainte ; elle a voulu être aimée. Faute d'un amour file, elle s'est rabattue sur la gloire ; mais elle l'a dit elle-même : "La gloire n'est pour une femme que le deuil éclatant du bonheur." Pour les autres elle a rêvé d'une liberté, d'une félicité semblables : de là sa pitié, son appel infatigable à la justice, sa haine du despotisme. **Par le cœur**, elle est fille de Rousseau.

Mais par l'esprit, elle est fille de Voltaire, fille de XVIII^e siècle raisonnable et mondain. Jamais elle n'a douté de la raison ni ne l'a répudiée, comme Rousseau : et toute sa vie a été un exercice assidu de la raison. Elle n'a rien conçu de plus beau que la faculté de former et de formuler des idées claires ; il n'y avait pas de supériorité dont elle fût plus fière et qu'elle admirât plus en autrui. Par là elle déconcerta les grands Allemands méditatifs, Goethe⁽¹⁾, Fichte⁽²⁾, Schiller⁽³⁾ qui écrivait d'elle : "Elle veut tout expliquer, pénétrer, mesurer ; elle n'admet rien d'obscur, rien d'inaccessible, et, dans les régions qu'elle ne peut éclairer de son flambeau, il n'existe rien pour elle." Mais par là même, elle était admirablement faite pour diriger un salon ; ses conversations étaient un jaillissement perpétuel de pensées saisissantes et fortes. Unissant Rousseau à Voltaire, elle est le XVIII^e siècle vivant, le XVIII^e siècle tout entier.

Le rôle de Mme de Staël en littérature fut de comprendre et de faire comprendre. Elle épandit des idées neuves ; elle formula les principes d'un goût nouveau. Ainsi, en légitimant par de fines considérations les aspirations nouvelles qui tourmentaient les âmes, elle les délivra.

Les œuvres capitales de Mme de Staël sont : un roman, **Corinne** (1807), et deux études. L'une sur **La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales** (1800), l'autre sur **L'Allemagne** (1810).

Corinne :

Féminisme et cosmopolitisme.

Ce roman présente pour la première fois les revendications "féministes." Corinne a quitté l'Angleterre pour fuir la société médiocre au milieu de laquelle sa naissance la condamnait à vivre : cette société l'a condamnée et rejetée. En Italie, elle a refusé de se soumettre aux bienséances, aux conventions sociales : elle a vécu librement, elle n'a point caché son amour pour Oswald : enfin elle a suivi sa nature, elle a chanté la beauté du monde en poétesse inspirée. "Il fallait juger Corinne en poète, en artiste, pour lui pardonner le sacrifice de son rang, de sa famille, de son nom, à l'enthousiasme du talent et des beaux-arts. Mais Lord Nelvil

croyait que les relations de la vie sociale devaient l'emporter sur tout, et que la première destination des femmes, et même des hommes, n'était pas l'exercice des facultés intellectuelles, mais l'accomplissement des devoirs particuliers de chacun." (liv. XIII, ch. III.) Il n'épouse donc point Corinne. Et la malheureuse est victime à la fois de sa supériorité et de sa franchise.

Corinne est en même temps le premier roman international qui ait paru en France. Mme de Staël est foncièrement cosmopolite*. Le XVIII^e siècle français l'avait été d'idée, de désir, en théorie ; en fait il s'était montré incapable de sortir de lui-même ; son cosmopolitisme déguisait la prétention de réduire toute l'humanité à son type propre. Mais Mme de Staël est d'origine suisse, et comme telle apte à comprendre simultanément la France, l'Italie, l'Allemagne où sa destinée devait au surplus la conduire. Elle a su peindre avec impartialité et intelligence les différents types nationaux dont on avait jusque-là dessiné seulement des caricatures : l'Anglais, l'Italien et le Français.

La relativité du beau :

De la littérature.

Cet ouvrage a accompli dans le domaine esthétique une révolution analogue à celle opérée par ***L'Esprit des Lois*** dans le domaine juridique. Montesquieu avait enseigné que la raison humaine, dont la plus haute expression est la loi, peut prendre bien des formes, également légitimes, sous l'influence de causes physiques et morales ; de même Mme de Staël enseignait que la beauté était susceptible de bien des aspects, également légitimes, sous l'influence de ces mêmes causes, la diversité des esthétiques était donc aussi fondée que la diversité des codes. - Le principe ainsi posé était large et fécond : Il renouvelait la critique. Désormais on ne jugera plus en fonction d'un idéal absolu comme au temps de Boileau ; on essaiera de comprendre le caractère propre de chaque œuvre d'art en la rattachant au caractère national et au développement historique qui l'a produite.

Mais à travers ces idées excellentes courait une thèse malheureusement erronée qui a faussé toute la deuxième

partie. Mme de Staël croyait au progrès continu de l'humanité. Or le progrès pour elle était le triomphe de la philosophie telle que le XVIII^e siècle l'a conçue ; elle annonça donc l'avènement d'une littérature toute idéologique*. Elle ne prévoyait pas que tous les sentiments obscurs et profonds que le XVIII^e siècle avait refoulés et pensait avoir détruits allaient faire irruption dans la littérature et l'envahir.

Les principes du romantisme :

De l'Allemagne.

Le livre De l'Allemagne est un grand et beau livre, fortement pensé. Il est assez faiblement composé. Il comprend quatre parties ; mais les deux dernières tiennent moins étroitement au sujet que les deux premières.

Mme de Staël remarque d'abord qu'il est nécessaire "pour remédier à la stérilité dont notre littérature est menacée" de lui infuser "une sève plus vigoureuse." Et elle conseille l'étude des écrivains allemands, "ces hommes les plus instruits et les plus méditatifs de toute l'Europe."

- Premier partie. De l'Allemagne et des mœurs des Allemands.

Mme de Staël s'applique à définir l'Allemand de ce temps-là, sentimental, loyal, fidèle, sans énergie, sans patriotisme, impropre à l'action, tourné uniquement vers le rêve. Et elle insiste beaucoup sur un caractère qui est de premier ordre pour la littérature : en France la vie de société absorbe tout l'homme ; l'Allemand au contraire n'est pas homme du monde, pense plus qu'il ne cause et préserve son originalité. Ces mœurs différentes ont produit des littératures dissemblables.

- Deuxième partie. Littérature et Art. Traits essentiels : le dédain de toute règle, l'expansion puissante de l'individu, un certain goût de profondeur. C'est dans cette partie que Mme de Staël, reprenant son idée sur l'opposition du Nord et du Midi, la caractérise par les mots qui ont fait fortune : "le Nord est romantique, le Midi classique." Et la poésie romantique n'est pas importée comme l'autre : elle met en œuvre nos émotions personnelles et nos traditions nationales.

- Troisième partie. Philosophie et moralité.

A la philosophie matérialiste* du XVIII^e siècle, Mme de Staël oppose la philosophie allemande, qui tire la loi morale de notre âme même.

- Quatrième partie. Religion et enthousiasme. Nécessité de posséder le sens religieux et l'enthousiasme, pour pénétrer en tout l'essence des choses.

Dans cet ouvrage, Mme de Staël condamne la littérature telle que l'influence des salons l'a faite chez nous, élégante et vide. Elle exalte l'émotion, le sens individuel*, les caractères originaux. Elle retrouve les sources de la poésie. Elle montre la fécondité d'une littérature qui puiserait son inspiration dans le sentiment, se soutiendrait par l'enthousiasme et nous retracerait notre religion et notre histoire. Elle esquisse même à grands traits les conditions du drame nouveau : le lyrisme devra s'y mêler au dramatique. « Le but de l'art n'est pas uniquement de nous apprendre si le héros est tué ou s'il se marie. » - Les théories essentielles du romantisme sont déjà formulées dans ce livre.

Le style de Mme de Staël.

Mme de Staël n'est pas artiste ; elle ne sait pas peindre.

Ses créations romanesques manquent de relief, **ses descriptions** sont froides et ternes ; **le verbe** est souvent inexpressif, **l'épithète** incolore. (Comparez la description de la campagne romaine dans **Corinne** et dans la lettre de Chateaubriand à Fontanes.)

Sensations et sentiments, elle convertit tout en notions intelligibles : par là elle reste dans la pure tradition du XVIII^e siècle.

- **Sa phrase** vaut surtout par les qualités intellectuelles : la netteté, la fermeté. Il faut y ajouter une ampleur souvent oratoire ; causeuse admirable, elle transporte dans le style les qualités de sa conversation, qui était passionnée, volontiers enthousiaste ; elle a le mouvement, à défaut de la couleur ; et elle émeut souvent, quand elle est émue. **Alors sa phrase**, sans cesser d'être abstraite, s'anime, s'échauffe, et acquiert un rayonnement singulier.

* * *

III- LA PRÉPARATION DU ROMANTISME (Suite).

CHATEAUBRIAND

Chateaubriand (1768-1848) eut une existence mouvementée : enfance vagabonde en Bretagne, - voyage en Amérique, puis existence de misère à Londres pendant la Révolution, - succès littéraires et opposition politique en France pendant l'Empire, - activité politique sous la Restauration qui le fait ambassadeur et ministre, - retraite hautaine après la révolution de 1830, qui avait renversé la légitimité. - Un orgueil démesuré, une imagination éternellement inassouvie, une mélancolie sans cesse renaissante faisaient le fond de son caractère et se combinaient avec un sens aigu de la beauté. Son œuvre centrale est *le Génie du Christianisme* (1802). Écrit pour détruire le préjugé antireligieux et réveiller par des tableaux pittoresques ou pathétiques la religiosité endormie au fond des cœurs, ce livre capital rétablit du même coup la poésie et l'art dans la littérature et renouvela l'inspiration des écrivains, - Les autres œuvres de Chateaubriand s'y

rattachent ou en dérivent : **Atala** (1801) **René** (1802), fragments d'une épopée américaine qui furent insérés dans **le Génie**, s'y rattachent ; **les Martyrs** (1809), écrits pour démontrer la supériorité de merveilleux chrétien, en dérivent, ainsi que l'itinéraire de Paris à Jérusalem, récit du voyage qui servit à préparer **les Martyrs**. - Seuls, les Mémoires d'Outre-Tombe (1848-1850) sont indépendants.

Ses contemporains avaient surnommée Chateaubriand "**l'enchanteur**". Il les enchantait en effet par la vigueur et la poésie de son imagination, - par l'harmonie et le relief de son style très varié, le plus souvent magnifique, parfois rapide et nerveux.

L'influence de Chateaubriand fut considérable. "Il a, disait Gautier, restauré la cathédrale gothique, rouvert la grande nature fermée et inventé la mélancolie moderne." Ajoutons à cela qu'il a contribué à renouveler la critique, à faire connaître les littératures étrangères et qu'il a proposé pour but à la littérature l'expression de la beauté. Tous les romantiques, et plus généralement tous les écrivains du XIX^e siècle, ont subi son influence.

Vie de Chateaubriand.

En 1768, naissait à Saint-Malo, dans la sombre rue des Juifs, le vicomte François- René de Chateaubriand, dixième enfant d'une vieille famille bretonne. Il grandit comme il plut à Dieu sur le pavé de Saint-Malo, au bord des grèves, plus rudoyé que surveillé. Il fit des études décousues à Dol, à Rennes, à Dinan. Puis il vint habiter le château paternel, Combourg, perdu au milieu de grands bois et de marais mélancoliques ; il y passait le jour dans la lande où il errait sans but, la soirée dans la vaste salle obscure où, entre ses parents silencieux il écoutait tinter les heures, la nuit dans une tourelle isolée où se répercutaient les rumeurs des souterrains. Sa seule compagnie, c'était sa sœur Lucile, enfant exaltée et nerveuse, qui devait mourir jeune. Ainsi se forma, dans l'effroi inspiré par ce père farouche, dans l'ennui de cette existence vide, dans l'amitié de cette sœur mal équilibrée, le Chateaubriand mélancolique, plein d'aspirations et de rêves, qui allait séduire le monde.

Cependant il avait vingt ans, il ne savait pas grand-chose, il faisait des projets de voyages lointains. Son père, sensément, substitua à ces vagues élans un brevet de sous-lieutenant au régiment de Navarre. Et voici le chevalier menant la vie de garnison, tâtant de Paris, présenté à la cour, suivant, effaré, la chasse du roi, versifiant dans l'Almanach des Muses. La Révolution éclate ; son père était mort, son régiment est dissous : rien ne l'empêche de céder à son besoin d'aventures. Il annonce qu'il va chercher le passage du Nord-Ouest qui conduit de l'Atlantique dans le Pacifique, et s'embarque pour l'Amérique, sans études préalables, sans renseignements, sans préparatifs, en touriste. Il y passe plusieurs mois, parcourt les côtes, pénètre dans l'intérieur. Il était dans l'enchantement de cette nature sauvage et grandiose, quand la nouvelle de la mort de Louis XVI lui parvient fortuitement. Il quitte tout, rentre en Europe, va rejoindre l'armée des princes.

Blessé au siège de Thionville, malade, il se traîne jusqu'à Bruxelles et passe en Angleterre où il connaît la

misère affreuse, la faim aiguë (1793). Il vit chichement de leçons, de traductions ; en même temps, courageusement, il recommence son éducation incomplète. La mort de sa mère, celle d'une sœur le refont chrétien : "J'ai pleuré et j'ai cru," dit-il ; il n'a pas besoin de raisons pour croire, il lui suffit que la religion lui apparaisse comme un rêve doux et consolant : elle participera au privilège que tous les rêves de Chateaubriand possèdent, d'être à ses yeux des réalités.

Dès qu'il croit, il se prépare à combattre l'irréligion ; il entreprend *le Génie du Christianisme*. Cependant la Révolution s'apaisait : il rentre en France, détache du volumineux manuscrit où étaient entassées ses impressions américaines l'épisode d'*Atala* (1801) dont le succès est très vif, et publie en 1802 son *Génie*, qui semble donner à la fois un chef- d'œuvre à la langue et une direction à la pensée contemporaine. C'était justement la direction que Bonaparte, ayant négocié le Concordat, désirait lui voir prendre. Il nomma l'écrivain premier secrétaire à l'ambassade de Rome, puis ministre dans le Valais.

Mais la mort du duc d'Enghien, comme jadis celle de Louis XVI, vint bouleverser la vie de Chateaubriand : il envoie sur-le-champ sa démission. Et bientôt, ayant formé le dessein des **Martyrs**, il part pour l'Orient ; il visite la Grèce, Jérusalem, il revient par Carthage et Grenade. A peine rentré, il se rappelle à Napoléon par un article du **Mercure** (sur le rôle de l'historien), qui fait supprimer le journal. Il imprime ses **Martyrs** (1809) et ***l'Itinéraire de Paris à Jérusalem*** (1811). La mort de son cousin, Armand de Chateaubriand, fusillé comme agent royaliste malgré ses efforts pour le sauver, le rend irréconciliable à l'Empire ; quand l'Académie l'a élu, il écrit un discours que Napoléon ne consent pas à laisser prononcer. Il se refuse à changer aucun des passages biffés ou notés par le despote ; et il attend la persécution, qui ne vient pas.

À cette date (1811) la vie littéraire de Chateaubriand est finie : sa vie politique va commencer. Ambassadeur, ministre, polémiste, il servira à sa mode la Restauration, sans complaisance pour la royauté, méprisant pour les courtisans, gênant pour les ministres, dédaignant d'allonger

la main pour saisir le pouvoir, voulant mal de mort à ceux qui le saisissent. Après 1830, il s'estima lié à la dynastie légitime par un devoir d'honneur. Il méprisait la branche cadette, où il ne voyait qu'égoïsme et matérialisme*. Il se plut à prédire l'essor de la démocratie qui vengerait la légitimité. Il acheva sa vie dans une noble attitude, en grand homme désabusé ; il écrivait ses **Mémoires d'Outre-Tombe**, qui ne devaient paraître qu'après sa mort ; sa fidèle amie, Mme Récamier, réunissait autour de lui pour lui, dans son appartement d'Abbaye-au-Bois, les gens les plus distingués ; il recevait de ce monde choisi par les soins d'une adroite femme le culte discret et fervent qui convient aux grandeurs désolées. Il mourut en 1848 : il avait pris ses dispositions pour être enterré près de Saint-Malo, sur la pointe du rocher du Grand-Bé, face à la mer ; il voulait dormir du sommeil éternel au bruit des mêmes flots qui avaient bercé son premier somme, séparé même dans la mort de la commune humanité, et visible, en son isolement superbe, à l'univers entier.

Son caractère :

Orgueil et imagination.

Chateaubriand est une âme solitaire. Il l'est par nature, - par l'effet de l'isolement et de la contrainte au milieu desquels il a grandi, - et enfin de propos délibéré. Or dans une âme solitaire il y a presque toujours une personnalité féroce. Et Chateaubriand en effet ne peut s'arracher à lui-même : dans l'amitié, dans l'amour, c'est sa propre personne qu'il aime : son attachement aux Bourbons est fait avant tout du sentiment très vif qu'il a de son honneur.

L'orgueil est le fond de son être. Peu porté et peu exercé à observer, il n'a connu des autres, pendant longtemps, que les silhouettes, tandis qu'il plongeait directement en lui-même et saisissait immédiatement ses émotions et ses désirs ; il a pris l'habitude de s'intéresser à un seul homme, qui est M. de Chateaubriand. Comme il ne constate qu'en lui-même les passions humaines, il s'estime différent, unique, donc supérieur : il n'y a que lui qui ait ces joies, ces douleurs, ces désirs, ces dégoûts. Personne n'aura plus que lui ce que M. Faguet a appelé "le grain de sottise nécessaire

au lyrisme moderne", la persuasion que tout ce qui se passe en lui intéresse l'univers, et que rien d'analogue ne s'est jamais passé ailleurs. Son pessimisme a même source : il croit pleurer des larmes que nul homme n'a pleurées, pour des plaies dont nul homme n'a saigné. Le mal qui est dans la création, il ne le sent que dans son éphémère personne, et se croit la victime élue entre les créatures pour la souffrance.

L'orgueil le prémunit contre l'ambition. Il voulait être au pouvoir : il ne voulait pas le demander, ni descendre aux moyens de l'obtenir. Il ne voulait rien devoir qu'à l'ascendant de son nom et de son génie. Il attendait dans son coin qu'on lui offrit le monde ; il enrageait d'attendre, mais il n'eût pas allongé la main pour le saisir. L'orgueil guérit les mécomptes de sa vie politique : quand on ne lui donnait rien : "si je voulais," disait-il ; et quand on lui avait retiré : "si j'avais voulu...." La certitude qu'il aurait pu tout prendre, tout garder, et qu'il avait tout méprisé, le consolait. - L'orgueil enfin le dispensait d'agir et de vouloir ; mais il n'est pas sûr qu'il ait pu vouloir et agir ; des élans, des impulsions, des

sursauts de passion, c'est tout ce qu'on saisit dans sa vie ; jamais un acte volontaire.

Nul n'a plus vécu par l'imagination. Son orgueil et son inertie y trouvaient également leur compte : la réalité ne se laisse pas pétrir à notre gré, il faut une rude main, une âpre volonté, pour lui imposer l'apparence qui nous flatte ; tandis que le rêve offre d'immédiates et absolues jouissances. Chateaubriand les savoura avec délices ; il se fit un monde en idées et se sentit maître de ce monde. Il se donna toutes les joies, toutes les grandeurs, sans avoir besoin de personne ; et il se crut au-dessus de l'humanité. Son orgueil et son imagination l'emportèrent dans l'infini.

Que pouvait-il résulter de tout cela ? Une poignante sensation de vide, un ennui sans mesure. Chateaubriand demandait la jouissance à la sensation et au rêve : il dédaignait l'action et la réalité. Mais la sensation s'émousse ; il faut la renouveler sans cesse. Le rêve, atteint en un moment, épuise aussitôt la jouissance. Or, comme il renonçait à réaliser ses rêves, Chateaubriand retombait dans son néant, l'âme vide et désoccupée. L'éternelle adoration de son *moi* grandiose l'accablait à la longue. Il

passa dans la vie «chargé d'ennui, » éternellement mélancolique, ne trouvant nulle part à remplir le vide de son cœur. Cette disposition devint une attitude. Il la reporte, dans ses **Mémoires**, à l'instant même de sa naissance : « Je n'avais vécu que quelques heures et la pesanteur de la vie était déjà marquée sur mon front. »

Une seule chose le distrayait : les innombrables spectacles de beauté qu'offrent la nature et les civilisations humaines. À cette époque où le goût était universellement mesquin et rétréci, il ouvre largement son âme aux formes les plus diverses de la beauté, quelles que soient leurs origines : âme antique, toute naïve, âme moderne, complexe et troublée, paganisme, christianisme, paysages d'Italie, de Bretagne ou d'Amérique, tout lui paraît posséder une beauté qu'il excelle à dégager.

Cet orgueil, cette imagination éternellement inassouvie, cette mélancolie sans cesse renaissante se combinèrent avec ce sens aigu de la beauté. Et ces quatre éléments composèrent une des plus puissantes et des plus originales natures d'artiste qui aient jamais été.

L'œuvre centrale de Chateaubriand :

Le Génie du Christianisme.

Le Génie du Christianisme est l'œuvre centrale de Chateaubriand : **Atala** et **René** n'en étaient primitivement que des épisodes ; Les **Martyrs**, auxquels on peut rattacher **l'Itinéraire de Paris à Jérusalem**, ont été écrits pour illustrer par un exemple une thèse soutenue dans le **Génie**.

- Seuls des grandes œuvres, **les Mémoires d'Outre-Tombe** sont indépendants du **Génie**.

Le Génie du Christianisme parut le 14 avril 1802. Quatre jours plus tard le cardinal Caprara entonnait à Notre Dame, en présence du premier Consul, le *Te Deum* qui célébrait la conclusion du *Concordat*. Bonaparte et Chateaubriand semblaient s'unir pour relever la religion. L'effet, à distance, est beau. - Mais à vrai dire les cérémonies catholiques étaient publiquement célébrées dans toute la France depuis sept ans ; dès 1796, 25 000, curés desservaient 36 000 paroisses. Partout le peuple s'était porté avec empressement vers ses églises. Bonaparte ne fut donc pas

le restaurateur du culte, et Chateaubriand ne fut pas davantage le restaurateur de la foi. Le succès du **Génie** tient même à ce qu'il trouva l'opinion toute préparée.

Néanmoins Chateaubriand a eu raison de dire de son livre : « Il est venu juste et à son moment. » Il est très certain que le christianisme avait besoin d'être réhabilité. Le XIII^e siècle l'avait couvert de ridicule, affirmant qu'il n'y avait que les imbéciles pour y croire. Il fallait créer le préjugé contraire, rassurer l'amour-propre du Français, foncièrement catholique par son hérédité, par ses souvenirs de jeunesse, par toutes les habitudes de sa vie, affranchir les classes éclairées de la peur du ridicule attaché à la pratique de la religion, la leur représenter respectable, décente et belle. Pour cela, il y avait à ranimer plutôt qu'à démontrer la foi ; il suffisait « d'appeler tous les enchantements de l'imagination et tous les intérêts du cœur au secours de cette même religion contre laquelle on les avait armés » (I, I, 1) ; autrement dit, il suffisait de réveiller par des tableaux pittoresques et pathétiques la religiosité endormie au fond des âmes. Ce fut justement le dessein de Chateaubriand.

Le premier titre qu'il avait d'abord donné à son livre était significatif : **Beautés morales et poétiques du Christianisme**. - Cette apologétique* fut très efficace ; mais elle n'eut qu'un succès momentané. On s'aperçut vite qu'elle reposait sur des bases spécieuses et éminemment profanes : des sensations d'artiste et de poète.

C'est du reste ce qui fit l'intérêt durable du livre. - Au point de vue logique et philosophique, **Le Génie du Christianisme** est très faible. On y trouve des bévues, des arguments baroques ou incroyablement candides. Que les nids des oiseaux sont Bien faits ! **Donc Dieu existe**. Le crocodile pond un œuf comme une poule. **Donc Dieu existe**. J'ai vu une belle nuit en Amérique. **Donc Dieu existe**. L'homme a le respect des tombeaux. **Donc l'âme est immortelle**. Cette démonstration puérile est tout juste de la force de Bernardin de Saint-Pierre. - Mais tous ces chapitres d'une misérable argumentation sont les impressions d'un grand artiste ; et ils renferment toute une poésie nouvelle.

Chateaubriand montre qu'à l'art moderne il faut une inspiration moderne. - Il propose le christianisme comme source d'inspiration. - Il rétablit le moyen âge, l'art gothique, l'histoire de France. - Il révèle les beautés des littératures italiennes, anglaise, allemande. - Il ouvre toutes les sources du lyrisme* en proposant comme thèmes poétiques le sentiment de la nature et l'incertitude de la destinée. - Il rejette tout ce qui est mécanisme comme les règles, convention comme la mythologie. - Il ramène le travail littéraire à la manifestation de la beauté. - Voilà quelques-unes des divinations supérieures qui placent ce livre à côté de l'étude de Mme de Staël sur l'Allemagne. C'était véritablement la poésie et l'art que Chateaubriand rétablissait à la place de la rhétorique* et de l'idéologie *. - Toutefois ses idées restent un peu confuses. C'est qu'il les sent plus qu'il ne les pense, c'est qu'il est artiste plus qu'il n'est théoricien. Aussi fit-il des œuvres plus claires, plus complètes, plus expressives que ses théories.

Les œuvres rattachées au Génie du Christianisme : *Atala*, *René*.

Atala et *René* ont été écrits pour figurer dans une vaste épopée américaine, ***Les Natchez***, que Chateaubriand avait composée pendant son séjour en Angleterre. Mais lorsqu'il quitta Londres en 1800, il y laissa ce volumineux manuscrit, emportant seulement ces deux épisodes. Quand il composa *Le Génie du Christianisme*, il s'avisait que tous deux s'y inséreraient à merveille : *Atala* servirait à montrer « les harmonies de la religion chrétienne avec les scènes de la nature et les passions du cœur humain ; » *René* illustrerait le chapitre sur le « vague des passions. » Les deux épisodes furent donc publiés dans le *Génie*, *René* formant le quatrième livre de la deuxième partie, *Atala* le sixième livre de la troisième partie. Toutefois *Atala* était déjà connue du public : quelques épreuves s'étant égarées, Chateaubriand avait craint un vol et publié isolément en 1801 cet épisode qui avait eu un succès considérable. « C'est de la publication d'*Atala*, a-t-il écrit, que date le bruit que j'ai fait dans le monde. » Le succès de *René* fut également si vif qu'il le réimprima à part, avec *Atala*.

Par ces graves et belles paroles, Chateaubriand condamnait donc René. Mais elles frappèrent moins les contemporains que les confidences du héros. On ne retint que celles-ci. Elles donnaient l'exacte et complète formule du mal qui rongeaient la société depuis Jean-Jacques Rousseau et le *Werther de Goethe*. Loin de réagir contre ce mal, on s'y adonna avec délices. Toute une littérature naquit de ce petit livre, au grand mécontentement de Chateaubriand : le héros romantique, orgueilleux, solitaire et fatal, est le fils de René.

Les œuvres dérivées du Génie du Christianisme :

Les Martyrs. L'Itinéraire de Paris à Jérusalem.

Les Martyrs (1809) sont nés du Génie du Christianisme. Chateaubriand avait avancé dans *Le Génie* que « la religion chrétienne lui paraissait plus favorable que le paganisme au développement des caractères et au jeu des passions » et que « le *merveilleux* de cette religion pouvait peut-être lutter contre le *merveilleux* emprunté de la mythologie. » Il voulut

illustrer cette thèse par un exemple décisif. Aussitôt *Le Génie* publié, il se mit à cette nouvelle tâche. Il eut vite fait de bâtir son sujet qu'il plaça au troisième siècle après Jésus-Christ, afin que les deux civilisations païenne et chrétienne puissent s'offrir simultanément « au lecteur juge impartial. » - Mais il entreprit alors de lire tous les textes qui pouvaient l'aider à reconstituer ce passé de façon exacte et vivante : c'est ainsi qu'il dépouilla les patients travaux des Bénédictins sur la Gaule du III^e siècle, et sut l'évoquer avec une puissance telle qu'il éveilla des vocations d'historien (A. Thierry). Et il voulut visiter tous les paysages de sa future épopée. (En 1811, il publia le récit de son voyage sous le titre : *Itinéraire de Paris à Jérusalem*.) C'était la première fois que l'on décrivait d'après nature le décor où se déroulèrent les civilisations antiques.

Le livre abonde en beaux paysages et en magnifiques tableaux d'histoire : les plus notables sont le récit de la campagne de Batavie (VI) et l'épisode de Velléda (IX), dans lesquels Chateaubriand a transporté ses souvenirs de guerre et d'enfance. - Mais il a échoué dans son dessein essentiel : il n'a pas su donner couleur et vie à son

merveilleux chrétien qui demeure glacé. Il n'a pas su non plus faire jouer les caractères et les passions ; au fond, Chateaubriand était incapable de créer une âme qui ne fût pas semblable à la sienne. Tous ses personnages secondaires sont conventionnels. Son héroïne même, Cymodocée, comme sa sœur indienne Atala, est l'incarnation passagère de ce « fantôme d'amour » insubstantiel et charmant, que Chateaubriand avait jadis créé dans les landes de Combourg avec ses désirs et ses rêves, et dont il demeura toujours épris. - De même Eudore, c'est René, c'est Chactas ; tous ces héros ne sont qu'un seul type : c'est toujours Chateaubriand, vu par lui-même. Nulle psychologie, beaucoup de rhétorique, et à travers tout cela, par moments, une vérité profonde, une mélancolie poignante. Car c'est sa souffrance qu'il leur prête, en l'amplifiant et la poussant au tragique.

L'Itinéraire de Paris à Jérusalem (1811) n'est autre, nous l'avons vu, que le récit du voyage fait par Chateaubriand autour de la Méditerranée, afin de se documenter en vue des *Martyrs*. Toutefois Chateaubriand « respectait trop le public » pour lui livrer ses notes de voyage

sans les avoir refondues et rédigées. *L'Itinéraire* a été aussi travaillé que les autres œuvres.

Par l'éclat des descriptions, par la simplicité du récit, par la variété du ton, il égale les meilleures.

L'*Itinéraire* est divisé en sept parties : I. La Grèce. - II. L'Archipel, l'Anatolie et Constantinople.- III. La Palestine. IV-V. Jérusalem.- VI. L'Égypte. VII. Tunis.

Les trois premières renferment d'admirables paysages. Mais, chose inattendue et qui permet quelque doute sur la qualité du christianisme de Chateaubriand, - les parties consacrées à Jérusalem sont les plus sèches et les plus ternes du livre. À partir de là, du reste, Chateaubriand prodigue les dissertations historiques ; peu de descriptions ; un certain désenchantement apparaît dans cette fin du voyage ; les pays visités n'en sont pas responsables, mais plutôt le tour d'esprit chimérique du voyageur qui tourne en amertume toute jouissance réalisée. Chateaubriand rentra en France par l'Espagne. (Avec ses impressions d'Espagne, qu'il ne donne pas ici et qui n'eurent point de place dans les *Martyrs*, il composa un petit roman : les *Aventures du Dernier Abencérage*, qui parut en 1826).

L'Itinéraire mit l'Orient et la Grèce à la mode. Il détermina pour une part le courant d'orientalisme qui entraîna le romantisme à ses débuts. Enfin il donna le premier modèle d'un genre nouveau : le récit de voyage.

Analyse des "Mémoires d'Outre-Tombe."

Chateaubriand avait quarante-trois ans quand il commença à rédiger ses mémoires (1811) ; il en avait soixante-treize quand il les arrêta (1841). Pendant ces trente ans, ce fut son travail de prédilection. Cependant, pressé de dettes, il avait dû consentir à en vendre la propriété à une société par actions constituée par ses admirateurs, sous la réserve expresse que cette œuvre ne paraîtrait qu'après sa mort (d'où le titre). Les *Mémoires* sont considérés comme le chef-d'œuvre de Chateaubriand, et l'un des chefs-d'œuvre les plus variés et les plus puissants de notre littérature. Toutefois ils sont plus une œuvre d'art qu'un témoignage véridique : de propos délibéré, Chateaubriand a choisi les éléments dont il voulait composer le magnifique poème de son existence, et il a souvent embelli ceux qui le concernaient.

Les Mémoires comprennent quatre parties divisées en livres. Chaque livre est en général encadré entre un prologue et un finale qui sont, soit des élévations poétiques, soit des méditations à tour oratoire sur les événements que Chateaubriand raconte : il forme donc un tout.

La première partie va de 1768 à 1800 ; elle concerne la carrière de Chateaubriand voyageur et soldat. La deuxième va de 1800 à 1814 ; elle concerne sa carrière littéraire. La troisième va de 1814 à 1830, elle concerne sa carrière politique. La quatrième va de 1830 à 1841 elle montre Chateaubriand au service de la monarchie déchue, mais sans illusion et sans espoir.- Dès la fin de la troisième partie, Chateaubriand signale les progrès incessants de la démocratie, qui lui paraît une parodie des principes évangéliques, vidés de l'esprit religieux qui les rendait efficaces. De cette société nouvelle, il n'attend rien de bon ; elle a porté très haut le développement intellectuel et matériel, mais aucun élément moral ne la soutient, sauf une idolâtrie redoutable : « l'idolâtrie de l'homme envers soi. » Ce ton désenchanté domine dans la quatrième partie.

La première partie tout entière (l'enfance, Combourg, les événements de 1789, le voyage en Amérique, le siège de Thionville), les livres **I** à **VI** de la troisième partie (Napoléon), les livres **V** à **VIII** de la quatrième partie (voyages en Allemagne, en Italie et en Bohême) sont célèbres entre tous.

L'art de Chateaubriand.

Chateaubriand est un incomparable artiste Ses contemporains l'avaient surnommé « **l'enchanteur.** »

Il les enchantait en effet, et nous enchante encore, par la poésie de son imagination et le lyrisme de son style. On a démonté qu'il n'avait pas pu, faute de temps, voir en Amérique les rives du Meschacébé et les Florides (qu'il prétendait avoir vues) et qu'il avait puisé dans des livres les éléments de ses descriptions ; mais il les a composés, illuminés, transfigurés de telle sorte que les descriptions de ses informateurs, rapprochées des siennes, paraissent sans couleur et sans vie.- Et il avait le mystérieux pouvoir d'insinuer une émotion dans tout ce qu'il disait ; ses moindres phrases prêtent au rêve ; nous les écoutons longtemps retentir en nous. Ce frémissement lyrique qui gonfle les mots et en prolonge le sens de toutes parts, c'est de la poésie toute pure qui n'a pas encore trouvé la forme du vers.

Il faut noter toutefois qu'il ne s'est dégagé qu'assez tard de la rhétorique* pseudo-classique en honneur au XVIII^e siècle. De cette rhétorique relèvent toutes les fioritures, périphrases*, épithètes, inversions, accumulations qui affadissent trop souvent *Les Martyrs*. Il est curieux de comparer *Les Martyrs* à *l'Itinéraire* : les notes de voyage sont en général bien supérieures aux passages qui les utilisent, parce qu'elles sont simples et directes. Les *Mémoires d'Outre-Tombe* mirent enfin en pleine lumière cette aptitude à transposer la sensation immédiate sans rien perdre de sa couleur, de son relief, parfois même de sa brutalité.

Le style de Chateaubriand, affranchi de la rhétorique surannée qui l'encombre trop souvent, présente quatre caractères essentiels : la magnificence, la vivacité, l'harmonie et le relief.

Il est naturellement magnifique. Il exprime l'aspect noble et grandiose de toute chose, et pour l'exprimer trouve l'image sublime ou la formule foudroyante. La rançon de

cette qualité est l'emphase.- Il sait au besoin être vif, prompt, nerveux : certaines narrations de *l'Itinéraire*, les anecdotes et les portraits des *Mémoires* en sont la preuve.- Il est naturellement musical, sans jamais verser dans la monotonie : **le rythme et l'harmonie** demeurent toujours en étroite liaison avec le sens. Ce prolongement mystérieux du sens que nous signalions plus haut tient pour une bonne part à l'agencement subtil des sonorités des mots qui le composent.- Enfin ce style excelle à rendre la beauté plastique* ; il la reproduit sans l'altérer, avec une espèce d'ivresse qui fait la peinture chaude. **Les plus belles pages** de Chateaubriand sont des pages descriptives. **Le Génie du Christianisme** et **Atala** valent surtout par là. **L'Itinéraire** est une galerie de tableaux d'Orient et du Midi. **Les Martyrs** sont une transposition de ces paysages directs en paysages historiques, selon le goût qui prévalait alors en peinture. Et les **Mémoires d'Outre-Tombe** présentent pour principal intérêt un certain nombre de tableaux où le vieux maître s'est retrouvé tout entier. Tout ce qui est sensation pittoresque n'a pas vieilli d'un jour dans toute son œuvre.

L'influence de Chateaubriand.

Théophile Gautier résumait ainsi son L'influence : « Il a restauré la cathédrale gothique, rouvert la grande nature fermée. Et inventé la mélancolie moderne. »

Il a restauré la cathédrale gothique. Il a en effet dissipé le préjugé antireligieux et suscité un mouvement de renaissance religieuse qui dure toujours.- Et il a rendu justice à notre architecture médiévale ; il a révélé notamment à Hugo le moyen âge et le gothique ; il lui a enseigné à chercher dans les vieux textes le détail caractéristique qui contient l'âme et la vie du passé. Par là il a du reste tracé sa voie à l'histoire moderne, à celle du moins qui est évocation, résurrection. Thierry est devenu historien en lisant le livre **VI** des ***Martyrs***. Et qui sait si, sans Chateaubriand, on eût eu Michelet ?

Il a rouvert la grande nature fermée. A vrai dire, Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre avaient déjà commencé. Mais c'est lui que tous ceux qui se sont attachés depuis à peindre la nature, de **Sand** à **Loti** et de **Gautier** à **Renan**, ont unanimement reconnu pour leur maître.

Il a inventé la mélancolie moderne. En effet son ennui de vivre, ses éternelles aspirations sans cesse brisées sont la source de la poésie de **Lamartine**. Sa tristesse

pessimiste a largement inspiré **Vigny**. Il a pour ainsi dire imprégné de son âme les créateurs qui l'ont suivi.- Et nous avons noté que le vrai fils de René, c'est le héros romantique, Hernani, Ruy Blas, Otbert, fatal et solitaire, qui traîne à travers la vie une incurable douleur dont nul ne peut pénétrer le secret. Il y a même dans René un dilettante de la révolte et du crime qui se fait une volupté d'être seul contre toute la société : « Se sentir innocent et être condamné par la loi était dans la nature des idées de René une espèce de triomphe sur l'ordre social. »

Le jugement de **Gautier** est donc exact. Mais il est incomplet. Chateaubriand a contribué à renouveler la critique en montrant (dans *Le Génie*) qu'une œuvre s'explique par l'époque où elle a été créée. Il a élargi le goût des Français en leur révélant les littératures étrangères.- Enfin, avec les motifs d'inspiration, Chateaubriand a révélé la forme : il a assigné à l'œuvre littéraire comme objet essentiel la recherche de la beauté. Il a donné l'exemple d'une phrase ample, harmonieuse, tantôt nerveuse, tantôt large et calme, toujours expressive. C'est le véritable créateur du style « artiste » qui s'épanouira avec la seconde génération du siècle, et notamment avec **Flaubert**.

* * *

IV- LE MOUVEMENT PHILOSOPHIQUE, POLITIQUE, RELIGIEUX APRÈS LA RÉVOLUTION

DE MAISTRE, COURIER, LAMENNAIS

Une grande question domine toutes les polémiques au début du XIX^e siècle qui va l'emporter, de l'absolutisme ou de la Révolution ? Trois philosophes ou polémistes se distinguèrent par des dons originaux d'écrivain : J. de Maistre, P.-L. Courier, Lamennais.

J. de Maistre (1753-1821), qui fut pendant quatorze ans ministre du roi de Sardaigne auprès de la cour de Russie, combattait à fond L'esprit nouveau. Il ne reconnaissait que deux pouvoirs : **le roi**, maître absolu dans le domaine temporel, **le pape**, maître absolu dans le domaine spirituel,- tous deux responsables devant Dieu seul. C'est un penseur profond et un écrivain vigoureux. (Du Pape ; Soirées de Saint-Pétersbourg).

P.-L. Courier (1772-1825), ancien officier puis vigneron tourangeau, était au contraire libéral et voltairien. Il combattit le trône et l'autel dans ses fameux Pamphlets. C'est un

esprit de bien moins grande envergure que de *Maistre*. Mais par son culte pour les grands écrivains grecs, latins et français, par la pureté, l'élégance et l'atticisme de son style, il mérite d'être considéré comme notre dernier classique.

Lamennais (1782-1854) fut au contraire romantique Il voyait dans le mouvement démocratique l'épanouissement normal de l'Évangile ; à l'en croire, le pape devait prendre la tête du mouvement. Mais le pape s'y refusa. Lamennais engagea alors le peuple à ne plus compter que sur lui-même et sur Dieu (Paroles d'un Croyant). Son action fut grande, aussi bien dans le domaine social (il contribua à créer le mouvement humanitaire* qui aboutit à 1848) que dans le domaine littéraire (Vigny, G. Sand, Hugo l'ont subie). Son style est d'un poète et d'un musicien.

Une grande question divise les esprits au commencement du XIX^e siècle : qui va l'emporter, de la Révolution ou de l'absolutisme ? Les partisans des deux thèses s'affrontent dans tous les domaines de la pensée : philosophie, politique, religion. Mais certains, qui furent des intelligences de premier ordre et exercèrent une vaste influence (A. Comte, Saint Simon, par exemple) ne possédèrent pas un talent littéraire égal à la force de leur

pensée : nous ne les étudierons pas ici. Nous retiendrons seulement ceux que distinguèrent des dons originaux d'écrivains : Joseph de Maistre, Paul-Louis Courier, Lamennais.

J. de Maistre.

Les Soirées de Saint-Pétersbourg.

Joseph de Maistre (1754-1821) appartenait à une vieille famille de magistrats de Savoie. Magistrat lui-même, il fut jeté hors de chez lui par la Révolution française qui annexa son pays. Il s'en alla à l'autre bout de l'Europe, en Russie, représenter son maître le roi de Sardaigne : il passa quatorze ans de sa vie dans cet exil de Saint- Pétersbourg, vivant pauvrement, stoïquement, jugeant de haut les événements et les hommes et composant dans son loisir ses principaux ouvrages. Avec plus de netteté, de logique et de vigueur que Chateaubriand, il nie tout ce que le XVIII^e siècle avait cru et d'où la Révolution était sortie. Il balaye pêle-mêle Montesquieu, Voltaire, Rousseau. Il veut la royauté absolue, sans limite, sans contrôle : la limite est dans la conscience du roi, le contrôle dans la justice de Dieu. Pareillement dans la religion, un seul pouvoir : le pape souverain et infaillible. Le roi, au temporel, le pape, au

spirituel, sont les vicaires de Dieu, commis au gouvernement des hommes par la Providence qui dirige visiblement les affaires du monde. La passion de l'unité anime de Maistre ; mais il ne la conçoit pas comme harmonie d'éléments multiples ; pour lui il y a unité quand il y a volonté unique, et elle se réalise seulement dans l'absolu despotisme. Les livres où il expose cette âpre doctrine sont : les *Soirées de Saint-Pétersbourg et Du Pape*.

Ce dur logicien était pourtant un très bon homme, qui écrivait à ses enfants des lettres charmantes, pleines de fine raison et de sensibilité délicate. Il n'y avait en lui de féroce que ses principes. Il avait l'esprit abstrait* et raisonneur du XVIII^e siècle : il n'a été qu'un philosophe ennemi des philosophes, retranchant de la réalité, comme ils faisaient, tout ce qui ne s'accordait pas avec ses idées a priori.

Le style des *Soirées* est un excellent style classique, ample et vigoureux, parfois illuminé par de grandes images bibliques, toujours soutenu par une conviction qu'on sent inébranlable et qui lui communique une impressionnante grandeur.

P.-L. Courier.

Les Pamphlets.

P.-L. Courier est un esprit de bien moins grande envergure que J. de Maistre. Il naquit à Paris en 1772. Sous la Révolution et l'Empire, il fut officier, et assez mauvais officier : de son métier, il ne voit que les servitudes et non les grandeurs. Sous la Restauration, il se retire dans son domaine de la Chavonnière, près de Tours, où il mène une vie de gentilhomme campagnard. C'est le type achevé du bourgeois de 1820. Libéral* et voltairien, il a en abomination *le trône et l'autel*, et leurs défenseurs, émigrés, curés, magistrats, gendarmes : il est propriétaire, et représente éminemment toutes les passions, toutes les défiances des propriétaires acquéreurs de biens nationaux. Un jour, on trouva dans un bois son cadavre percé de plusieurs balles : il avait été assassiné par son garde-chasse (1825).

Ses œuvres consistent surtout en courts pamphlets*, qui seraient depuis longtemps oubliés, comme toutes les passions de ce temps-là, si ce bourgeois n'était un fin écrivain, nourri de nos meilleurs classiques et des

classiques grecs dont la grâce, la netteté lumineuse ont pour ainsi dire passé en lui. Par là il se rattache au mouvement gréco-romain qui a produit Chénier et a le droit d'être nommé après lui : c'est notre dernier classique. Il écrit dans un style charmant, extrêmement pur, tout en finesse et, sous les apparences de la naïveté, tout en malice. Il travaillait extrêmement ses moindres phrases : il y paraît quelquefois, mais le plus souvent l'expression, chez lui, semble spontanée.

Lamennais. Paroles d'un Croyant.

Joseph de Maistre et P.-L. Courier sont diversement, mais également classiques. Le breton Lamennais est un romantique, fils de Rousseau et de Chateaubriand ; le baron de Vitrolles disait de lui que son génie était (*enfant de la tempête*. - *Félicité Robert de Lamennais (par abréviation familière monsieur Féli)*) naquit à Saint-Malo en 1782 ; il fut élevé dans les bois à la Chesnaie, près de Dinan. Il était profondément chrétien, mais ne voulait pas être prêtre ; pourtant il se fit ordonner sous la pression de son directeur

et de son frère, dans une angoisse profonde. Il avait conçu l'idée hardie et féconde d'un catholicisme démocratique : il voyait dans les idées libérales et égalitaires l'épanouissement ultime et nécessaire de l'esprit évangélique ; le pape devait donc, à l'en croire, prendre la tête du mouvement qui entraînaient les peuples et établir définitivement le règne de l'Évangile sur la terre. Mais le pape ne le crut pas ; l'Église continua à bouder la société moderne ; et Lamennais s'aperçut que le pape, au lieu d'imposer à tous indistinctement la justice de Dieu, agissait en souverain temporel et liait sa cause à celle des rois. Désavoué à plusieurs reprises. Lamennais se retira dans sa solitude de la Chesnaie ; et il écrivit en quelques jours **les Paroles d'un Croyant** qui exhortaient les hommes à ne plus compter, pour s'affranchir, que sur Dieu et sur eux-mêmes (1833). La bulle **Singulari nos** condamna ce livre « petit par son volume, immense par sa perversité. » Désormais hors de l'Église, Lamennais continua à combattre pour la démocratie. En 1848, il fut élu député de Paris. Mais le coup d'État de 1851 brisa ses forces en

ruinant ses plus chères espérances ; il mourut en 1854. C'était une âme sincère et passionnée, dont l'ardeur a puissamment agi sur les contemporains, même les plus grands, comme Vigny, Hugo, George Sand.

Les Paroles d'un Croyant sont un livre apocalyptique, où tout rappelle l'Évangile : la division en versets, l'usage des paraboles*, le ton simple et direct. Une raison profonde justifiait ce pastiche : Lamennais entendait montrer que l'Évangile est la source même de la démocratie ; en adoptant le ton même de l'Évangile, il espérait rendre plus sensible cette grande vérité. Il pensait également que ce ton, si facilement assimilable par les masses populaires, les toucherait davantage ; et il ne se trompait pas : le peuple adopta le livre dès qu'il parut. Les typographes qui travaillaient à la composer étaient « soulevés et comme transportés. » (Sainte-Beuve.) *Les Paroles d'un Croyant* enrayèrent les progrès de l'athéisme chez les républicains et contribuèrent largement à créer le mouvement humanitaire* qui aboutit à la révolution de 1848.

Le livre est dédié "au peuple," pour "le ranimer et le consoler" au milieu de ses souffrances. Qu'il espère et qu'il aime : " l'espérance adoucit tout, et l'amour rend tout facile." Il ne faut pas chercher ici de doctrine positive, mais seulement l'expression de deux sentiments qui obsèdent l'écrivain : il hait la société contemporaine, qui lui paraît fondée sur la force et l'iniquité ; il espère qu'une société juste et fraternelle se fondera un jour. Il ne faut pas non plus chercher un ordre logique dans la disposition des 42 paragraphes qui constituent la matière même du livre : Lamennais recherche uniquement les contrastes susceptibles de donner plus de relief à sa pensée. C'est qu'il vise moins les intelligences que les cœurs.

Lamennais est un grand poète. Il est peintre et prophète. Avant Hugo, il a été un étonnant *visionnaire*, un grandiose créateur de symboles, de formes tantôt pathétiques et tantôt fantastiques, qui donnent une force incroyable de pénétration à l'idée abstraite qu'elles revêtent (par. VII, parabole des voyageurs s'unissant pour déplacer un rocher qui leur barre la route ; par. XVIII, parabole des oiseaux ; par. 11, vision apocalyptique des révolutions qui libéreront le monde, etc.)

* * *

CHAPITRE “II”

V- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

LE MOUVEMENT ROMANTIQUE

Le romantisme est essentiellement une littérature lyrique, c'est-à-dire une littérature où la personnalité de chaque écrivain s'exprime librement. Or la personnalité de chacun se marque surtout dans ses " sentiments et dans ses sensations, très peu dans ses idées. Il s'ensuit que le romantisme est une littérature sentimentale et descriptive, qui se soucie médiocrement de la vérité, pourvu qu'elle produise l'émotion.

Le romantisme trouvait devant lui la tradition classique, ses règles, son culte de l'antiquité. Il rejeta les règles ; il rejeta le culte de l'antiquité ; et pour mieux rompre avec la tradition, on, il se réclama du Moyen Age et des littératures étrangères.

Les origines du romantisme sont multiples : **littéraires, artistiques, sociales.**

a) littéraires : l'importance de la sensibilité et de l'imagination allait s'accroissant depuis un demi-siècle, et les influences étrangères l'accroissent encore.

b) artistiques : les écrivains se mêlent aux artistes. Or la peinture, avec Gros, Géricault, Delacroix, retrouve le mouvement, la couleur, la passion.

c) sociales : tous les obstacles (influence des salons, des collèges) ont été balayés par la Révolution, L'Empire a surexcité les imaginations que sa chute laisse désœuvrées.

Le manifeste de la nouvelle école est **la Préface du Cromwell** d'Hugo (1827). Pour Hugo, la forme littéraire qui convient aux temps modernes est **le drame**. Le drame est caractérisé par l'union du grotesque et du sublime. Il doit se développer en toute indépendance, en dehors de toute règle, et copier la réalité totale : toutefois, il doit se garder de toute platitude et de tout prosaïsme en restant rigoureusement artistique. L'emploi du vers sera particulièrement efficace.

Définition du romantisme.

Qu'est-ce que le romantisme ? On répond communément : **c'est une littérature où domine le lyrisme**. Mais alors, qu'est-ce que le lyrisme ?

a) INDIVIDUALISME ET LYRISME. - Le lyrisme est avant tout l'expression du tempérament individuel. Or quels sont les éléments constitutifs de l'individualité ? Ce ne sont point les idées de notre intelligence, puisque l'intelligence constitue justement le lien entre les hommes, mais bien plutôt les phénomènes* de notre sensibilité.

Ces phénomènes sont de deux sortes : ou des sentiments, **amour et espérance, haine et désespoir, enthousiasme et mélancolie** ; ou bien **des sensations**. Parmi nos sensations, les unes nous apportent les images avec lesquelles nous construisons l'univers, les autres, par exemple les sensations d'odorat et de goût, ne sont en général pas représentatives ; les romantiques ont abandonné l'expression de ces dernières à leurs successeurs et ils se sont contentés des premières. Ils se sont donc attachés à rendre leurs affections intimes et leurs

impressions de la nature : leur lyrisme a été sentimental et pittoresque.

D'où vient que nous nous intéressons à ces émotions qui ne sont pas les nôtres ? C'est que les romantiques ont pris soin de ne pas insister sur leur originalité au point de se séparer du reste des hommes et ne n'être plus intelligibles qu'à eux-mêmes ; tout au contraire, ils n'ont retenu pour les exprimer que les émotions largement humaines que chacun de nous a éprouvées. En sorte que la qualité, l'intensité, la forme accidentelle et la cause occasionnelle de telle émotion appartiennent bien au seul poète ; mais dans une région plus profonde, celle où l'émotion naît, le lecteur sympathise pleinement avec lui. « Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » Dira Hugo à un lecteur supposé réfractaire.

A travers l'émotion du poète transparaît en effet toujours quelque problème universel. Partout, au fond de ses tristesses et de ses désirs, à travers les formes multiples de la nature il découvre les problèmes de l'être et de la destinée. Que sommes-nous ? Où allons-nous ? Sous le perpétuel écoulement de notre vie, qu'est-ce que ce *moi* qui se dérobe ? Et la mort, qui arrête cet écoulement, est-ce

une fin ou un commencement ? Qu'y a-t-il au-delà ? Quelle est la cause de cet univers que je reflète en moi ? Le romantisme (et c'est sa grandeur) est tout traversé de frissons métaphysiques : de là vient que l'expansion sentimentale et les tableaux pittoresques tournent si souvent en méditations ou symboles de l'universel ou de l'inconnaissable. L'époque classique, que les explications de la religion révélée satisfaisaient, n'a point connu ces tragiques inquiétudes.

Entre ces émotions particulières de l'individu et ces méditations sur la condition humaine qui, réunies, forment l'objet du lyrisme romantique, l'intelligence, les facultés discursives*, les vérités universelles d'ordre rationnel n'ont point de place : le romantisme les laisse de côté. Psychologie et science, art de penser et art de raisonner, méthode exacte et logique serrée, c'est ce dont il ne s'inquiète guère, et c'est précisément tout ce qui faisait l'intérêt, la valeur, l'originalité du XVIII^e siècle et, en partie, du XVII^e siècle.

b) ABOLITION DES GENRES, DES RÈGLES, DU GOUT. -

Nécessairement le romantisme s'est déterminé par rapport au classicisme. Pour être lui, il a dû se distinguer de ce qui

était avant lui. Il s'est différencié, d'abord par négation, puis par antithèse.

Par négation, en supprimant les règles qui régissaient le travail littéraire. Ces règles étaient de trois sortes : les genres étaient nettement séparés les uns des autres et sans communication ; chaque genre était étroitement réglementé ; l'artiste était limité dans le choix des objets d'imitation et des procédés d'expression par les préceptes du goût. Le romantisme brisa toutes ces formes fixées qui ne se laissaient plus manier par la pensée de l'artiste, ces habitudes tyranniques qui éliminaient automatiquement l'originalité ; et il libéra la poésie de l'abstraction qui l'étouffait.

Par antithèse, en faisant le contraire de ce qu'avaient fait les classiques. La littérature du XVIII^e siècle prenait pour modèles les anciens et le XVII^e siècle français : le romantisme leur substitua le moyen âge et les étrangers.

Ainsi le communisme fut, dans son principe, un renouvellement des sources de l'inspiration ; et dans son application, une refonte des formes littéraires, chaos d'abord, mais chaos d'où sortit vite une organisation nouvelle.

Origines et influences déterminantes.

a) **ORIGINES LITTÉRAIRES.** - Les origines du romantisme nous sont déjà partiellement connues. Nous avons vu, à travers le XVIII^e siècle français, croître l'individualisme*, sous la double forme d'expansion sentimentale et d'amour de la nature. Nous avons noté, dans la société du temps, des indices d'exaltation passionnelle et de dépression mélancolique ; et nous avons vu les âmes établir des rapports sentimentaux entre leurs dispositions intimes et les images du monde extérieur. Nous avons vu, en deux maîtres de la langue, en Rousseau et en Chateaubriand, ces deux grandes des tendances se préciser, et de l'un à l'autre, les facultés discursives*, le raisonnement, les *idées* s'atténuer, l'émotion et la puissance poétique grandir. Nous avons noté, sous la superstition des règles et la routine du goût, des curiosités, des tentatives insolites ; et Mme de Staël, avec un style tout classique, nous a fait la théorie d'une littérature romantique.

Aux origines françaises se joignent les origines étrangères. Des œuvres considérables ont pénétré chez nous de toutes parts, apportant une force nouvelle aux

instincts romantiques. Ce sont des œuvres de contemporains, Byron, Walter Scott, les *lakists* anglais, Schiller, Goethe, les romantiques allemands, ou de grandes œuvres du passé, *La Divine Comédie*, le *romancero* espagnol, la Bible. Ce sont des recueils de chants populaires, des études d'histoire littéraire, des voyages : toute l'Europe, pour ainsi dire, de la Grèce à l'Écosse, et toutes les œuvres modernes, des troubadours à Byron, investissent l'idéal classique et le dépossèdent.

b) ORIGINES ARTISTIQUES.

Il nous faut aussi regarder hors de la littérature. La barrière qui séparait écrivains et artistes a été abattue par **Diderot**. Écrivains et artistes ont conscience d'être un même monde, de poursuivre les mêmes fins par des moyens divers ; et les écrivains gagnent, à ce commerce avec les artistes, de retrouver le sens de l'art : eux aussi ne sont-ils pas des créateurs de formes et des producteurs de beauté ? Or la peinture s'est résolument engagée dans des voies nouvelles avec **Gros**, **Géricault**, **Delacroix**. ***Le Radeau de la Méduse*** (1819), ***La Barque de Dante*** (1822)

précèdent, comme on voit la ***Préface de Cromwell*** et ***Les Orientales***. Pour le romantisme historique et pittoresque, les peintres ont donné des modèles aux poètes. Aussi ne faut-il pas s'étonner si ce sont les ateliers qui fournissent la claque de *Henri III* et de *Hernani*.

c) CIRCONSTANCES FAVORABLES.

Certaines circonstances déjà signalées favorisaient la révolution littéraire : les salons, fermés par la Révolution, n'avaient pu ressaisir la direction du goût ; l'enseignement des collèges, momentanément suspendu, n'avait pu transmettre la tradition classique à la génération qui commença à écrire vers 1820 : elle s'était formée librement, plus attentive au présent qu'au passé. Ainsi, grâce aux événements, nos poètes furent soustraits à l'influence du monde et des études classiques : ils se trouvèrent affranchis de cette crainte du ridicule qui, dans la vie mondaine, paralyse les originalités : et l'instruction dé cousue que quelques-uns, et non les moins grands (**Hugo, Lamartine, Vigny**), reçurent, leur laissa certaines ignorances favorables à la spontanéité de l'expression. Il fallait avoir vécu loin des

salons et n'avoir pas subi le joug du discours latin pour demander simplement aux mots d'être l'expression sincère et directe de l'émotion ou de la sensation.

Il faut enfin considérer comme circonstance favorable la chute de l'Empire qui ferma brusquement les carrières actives aux jeunes ambitions et les rejeta vers le rêve. Les enfants élevés entre 1804 et 1814, au milieu du rayonnement des victoires impériales, gardèrent sous la paix des Bourbons des exaltations qui cherchèrent à se satisfaire par les passions lyriques et les aventures romanesques des livres.

Le romantisme à ses débuts fut tout monarchique et chrétien ; il le fut parce qu'il subissait l'influence de Chateaubriand, et aussi parce qu'il prenait le contre-pied des classiques, lesquels, attachés au goût et aux idées du XVIII^e siècle, étaient en général libéraux. En réalité ce classement résultait d'un malentendu. **Le romantisme en son fond était révolutionnaire** : on ne tarda pas à s'en apercevoir. Et nous verrons Hugo et Lamartine évoluer de la royauté vers la République.

Le manifeste du romantisme :

La préface de Cromwell.

L'école romantique se forma vers 1823, autour de Ch. Nodier, directeur de la bibliothèque de l'Arsenal. Les jeunes écrivains qui se réunissaient dans son salon constituèrent le premier Cénacle (Il y en eut plus tard, vers 1829, un second où les artistes se mêlaient aux poètes et qui se montra beaucoup plus révolutionnaire). V. Hugo venait souvent chez Nodier, mais il évitait au début de prendre parti ; c'est assez tardivement, en 1827, qu'il se déclara chef du mouvement romantique et mit à son drame *Cromwell* une *préface* qui passe à bon droit pour le manifeste de la nouvelle école. Beaucoup des idées que l'on y trouve avaient déjà été formulées par d'autres, mais Hugo les groupa, les systématisa, les para de formules hautaines et de métaphores* ambitieuses : on ne vit plus qu'elles. "*La Préface de Cromwell*, écrit Gautier, rayonna comme les tables de la loi sur le Sinaï."

Le genre humain, déclare Hugo, a passé par trois états : l'enfance, l'âge mûr, la vieillesse. A chacun de ces trois états correspond une forme de la poésie : à l'enfance correspond la poésie lyrique ; à l'âge mûr, l'épopée ; à la vieillesse, le drame. Qu'est-ce que le drame ? C'est la mise en œuvre, à côté du sublime, d'un élément jusqu'alors négligé dans l'art : le grotesque. Révélation due au christianisme, qui a signalé, à côté de nos sentiments élevés, la persistance de nos instincts animaux. Le drame doit être la copie de la réalité totale : tout ce qui est dans la nature est dans l'art. Donc, à bas la division des genres ! À bas les règles du goût ! Cependant, dans ce bouleversement de toutes les traditions, Hugo comprenait la nécessité d'une interprétation artistique, d'un choix, d'une concentration enfin, qui sont les moyens de l'art, et sans lesquels l'art ne saurait subsister. L'art ne peut donner la réalité absolue, "la chose même." Il ne doit pas se borner à en être le reflet fidèle et terne ; il doit être " un miroir de concentration qui fait d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. " Pour y parvenir, le poète doit *choisir* dans les choses non le beau, mais le caractéristique ; s'attacher à la couleur locale ; ramener chaque figure " à son trait le plus saillant, le plus individuel, le

plus précis. " L'emploi du vers enfin sera souverainement efficace pour empêcher la platitude d'envahir le drame sous prétexte de vérité ; toutefois le vers devra s'assouplir le plus possible, pour " se cacher toujours derrière le personnage. "

Beaucoup de ces vues sont fausses ; beaucoup sont justes et fécondes. Sont fausses : la théorie des trois âges, les idées de Hugo sur les règles qui, d'après lui, auraient paralysé les grands écrivains du XVII^e siècle, alors qu'elles ont été créées par eux, pour assurer à leur génie sa meilleure expression. - Sont justes : ses vues sur le christianisme, qui a révélé la complexité de l'âme humaine (Chateaubriand l'avait déjà montré) ; ses vues sur l'art. C'est grâce à son respect de l'art que le romantisme a pu enrayer un naturalisme* prématuré qui, n'étant point alors soutenu par la science, eût été prosaïsme pur.

* * *

VI- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE (Suite).

LA POÉSIE

L'œuvre commune des poètes romantiques a été de rendre le vers pittoresque, musical et souple.

Lamartine (1790-1869) a été une nature idéaliste, tendre et noble. Il eut une jeunesse rêveuse, occupa différents postes dans la diplomatie, puis devint sous la monarchie de Juillet un des inspirateurs du mouvement démocratique et, en 1848, le chef de l'Etat. Il usa le reste de sa vie à travailler pour payer ses dettes. Ses œuvres principales, d'inspiration sans cesse plus large, sont : **les Méditations** (1820-23). **Les Harmonies** (1830), **Jocelyn** (1836). Le trait caractéristique en est le vaporeux, l'indétermination, grâce à quoi s'expriment plus librement les mouvements de l'âme.

Vigny (1797-1863), officier démissionnaire, participa pendant quelque temps au mouvement romantique, puis se retira en province. C'est une intelligence pénétrante et désenchantée qui a médité sur l'isolement de l'homme et

sur sa souffrance ; il lui conseille la résignation et l'amour de ses frères de misère. Vigny a créé le poème symbolique, forme impersonnelle où frémit une sensibilité très personnelle. Son œuvre poétique comprend : **les Poèmes antiques et modernes** (1826) et **Les Destinées** (1864).

V. Hugo (1802-1885) est le chef du romantisme. Il s'imposa comme tel par la *Préface de Cromwell* (1827). Il remplit toute la période romantique de sa production prodigieusement diverse (Recueils poétiques : **Les Orientales** (1829), **Les Feuilles d'Automne** (1831), **Les Chants du Crépuscule** (1835), **Les Voix intérieures** (1837), **Les Rayons et les Ombres** (1840) ; et quand le romantisme déclina autour de lui, il le prolongea dans son œuvre jusqu'à sa mort (Recueils poétiques : **Les Châtiments** (1853), **Les Contemplations** (1856), **La Légende des Siècles** (1859). Cette deuxième partie de son œuvre est même la plus originale et la plus puissante. **Dans la première partie**, il cherchait les thèmes* susceptibles de soutenir son inspiration. **Dans la seconde**, il les a trouvés : exilé par Napoléon III, il devint la voix de la démocratie. Sa

sensibilité est limitée (affections familiales, amour des humbles), - son intelligence trouble, mais hantée par les grands problèmes, - son imagination incroyablement riche et puissante : c'est sa faculté maîtresse. **L'antithèse***, **la métaphore*** caractérisent son style poétique, qui utilise avec une science consommée toutes les ressources de la langue et de la prosodie*.

Musset (1810-1857), esprit vif, fantasque et charmant, ne resta que peu de temps engagé dans le romantisme (**Contes d'Espagne et d'Italie**, 1830). A la suite d'un grand chagrin d'amour, il écrivit d'admirables élégies (**Nuit de Mai**, 1835 ; **Nuit d'Octobre**, 1837, etc.). Sa seule loi était la sincérité et le naturel ; il dédaignait l'art, ou plutôt L'artifice.

Par contre, **Th. Gautier** (1811-1872), venu d'un atelier de peintre à la littérature, est avant tout un artiste. Il triompha dans "**les transpositions d'art**" (España, 1845 : Émaux et Camées, 1852).

Lyrique médiocre mais virtuose de la description, il vida le romantisme de sa substance lyrique et prépara ainsi le naturalisme.

Réforme de la langue et du vers.

L'œuvre commune des poètes romantiques fut de recréer la langue, instrument littéraire, et le vers, instrument poétique.

La langue était philosophique et académique,- et comme telle tout juste propre à la transmission des idées. Pour la rendre apte à exprimer les sentiments et les sensations, ils la reforgèrent en y versant la foule des mots colorés et pittoresques que l'ancien régime avait proscrits. Tous les mots redevinrent égaux. Du coup, la périphrase* disparut : même, les mots techniques que l'esprit classique, éminemment généralisateur, rejetait par principe, prirent leur revanche, comme il était naturel en un temps qui s'attachait à peindre, avec toute la précision possible, l'objet dans ce qu'il présente de plus particulier. Cette réintroduction du vocabulaire pittoresque dans la langue fut surtout l'œuvre des deux tempéraments les plus livrés à la sensation : Hugo et Gautier.

En matière grammaticale, les romantiques s'abstiennent de toute innovation :

Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe !

a écrit **Hugo**.

Parallèlement à la restauration de la beauté formelle* de la langue se poursuit celle de la versification. Le vers mécanique, combinaison souvent laborieuse de mots qui ne s'adressaient qu'à l'esprit, fait place au vers musical : les mots sont désormais choisis non seulement pour leur signification, mais aussi pour leur son ; autant que possible, la sonorité doit souligner le sens. La rime est choisie avec un soin particulier : elle surtout, que sa place met naturellement en vedette, doit être éclatante à la fois par le sens et par le son du mot qui la porte.

Enfin les romantiques ont assoupli l'alexandrin, qui fut leur mètre préféré. A l'alexandrin classique, séparé en deux

hémistiches* égaux qui eux-mêmes, théoriquement, se divisaient en deux éléments encore égaux :

C'est Vénus | tout entière || à sa proie | attachée

Ils ont substitué un vers ternaire où le deuxième élément est lié au troisième par-dessus la césure*, médiane qui subsiste encore, mais considérablement affaiblie :

Sabrez la foi, || sabrez | l'honneur, || sabrez la loi.

A la vérité, ils n'abusèrent jamais de ce vers, en raison même des effets qu'ils en pouvaient tirer. Mais, en multipliant les déplacements de césure*, les enjambements*, surtout en évitant le distique* et le quatrain, moules tout préparés où l'alexandrin classique se coulait de lui-même, ils ont donné à leurs alexandrins une puissance de rythme qui en a décuplé la puissance expressive.

* * *

LAMARTINE

Vie de Lamartine. Son caractère.

Alphonse de Lamartine naquit à Macon en 1790, dans une famille de petite noblesse. Son père, emprisonné par la Terreur, délivré par Thermidor, se retira, pour plus de sûreté, avec toute sa famille à Milly, humble hameau de la campagne mâconnaise où il possédait une maison. L'existence à Milly était toute patriarcale. Ces belles années d'innocence et de bonheur, où ses cinq sœurs et lui se partageaient la tendresse attentive de leur mère, laissèrent à l'enfant des souvenirs enchantés. C'est là que, ses études terminées, il revient ; il a dix-sept ans ; il est désœuvré ; pour rien au monde il ne consentirait à servir « l'usurpateur. » Il reste donc dans sa terre ; il fait de grandes courses à cheval avec ses lévriers ; il rêve, il lit : les anciens, les Romains surtout, ne l'attirent guère : il y a trop de raison et de raisonnement chez eux ; il y a trop de réalité chez nos classiques ; et La Fontaine lui renvoie une trop laide image

de la vie et de l'homme. Il aime les ardents, les tendres, les indisciplinés, et les tristes qui voient tout en beau en pleurant sur tout. Il s'exalte dans la Bible et s'attendrit dans *Paul* et *Virginie*. Un voyage en Italie lui révèle la magnificence de la lumière, le charme des eaux vives. Une cure aux eaux d'Aix, en 1816, le met en rapport avec Mme Charles, la jeune femme d'un vieux physicien, phtisique charmante " avec ses bandeaux noirs et ses beaux yeux battus ; " elle mourut en 1817, chrétienne, le crucifix aux mains. Voilà celle qui fut *Elvire*, la figure de rêve autour de laquelle se ramassèrent les plus profondes impressions, les plus fiévreuses aspirations, les plus languissantes mélancolies de Lamartine. De cette passion éphémère, si vite rompue par la mort, sortit le recueil des *Premières Méditations* (1820), que l'admiration universelle salua comme l'aurore du renouveau.

Mais Lamartine ne songeait point à faire métier de ses dons littéraires : non par dédain d'aristocrate, mais par respect de son âme. Il entre dans la diplomatie, et de 1820

à 1830, il occupe divers postes auprès des cours italiennes. A la révolution de Juillet, il reprend sa liberté et fait un long voyage en Orient qui achève de dégager en lui le sentiment de la grandeur, en un temps où tout tendait vers la platitude. Il revient en France, assombri par la mort de sa petite fille qu'il avait perdue à Beyrouth, mais décidé à se vouer à une difficile tâche : **travailler au bien du peuple par « l'application progressive de la raison, de la justice et de la charité... dans toutes les institutions politiques et sociales.»** Député, il ne s'affilie à aucun parti. Il siège, comme il dit, « au plafond. » La passivité du gouvernement l'incline bientôt vers la démocratie, qui au surplus lui apparaît comme une forme de la justice. Il écrit alors cette romanesque ***Histoire des Girondins***, qui agit comme un appel au peuple et enflamme tous les esprits (1847). La Révolution éclate et fait de lui le chef de l'État.

Il parle à l'Europe sur le ton qui convient, improvise des discours superbes sous la menace des fusils de l'émeute, entreprend d'organiser la République. Mais, alors que la

Révolution sociale gronde à son tour, il refuse de rompre avec les hommes de gauche, que sans doute il se flattait de modérer. Il est abandonné, et voit sa popularité décroître et s'éteindre.

Dès lors il commence une longue et pénible vieillesse, toute entière employée à payer, au prix d'un travail acharné et de spéculations agricoles souvent hasardeuses, les cinq millions de dettes qu'avec une insouciance princière il a laissé s'accumuler. Il n'avait jamais délaissé la littérature, même au fort de ses occupations politiques : *les Harmonies* (1830), *Jocelyn* (1836), *La Chute d'un Ange* (1838), en sont la preuve. Mais désormais il dut en faire son gagne-pain et vécut en véritable galérien de la copie, sans amertume, sans envie. « On tordrait aujourd'hui mon cœur comme une éponge, sans qu'une goutte de haine ou même de fiel en tombât sur aucun nom vivant. » Il mourut exténué, à soixante-dix-neuf ans (1869). Deux ans auparavant, le gouvernement, prenant en pitié sa grande misère, lui avait alloué une rente de 25 000 francs.

Nature idéaliste et noble, ferme et viril sous son apparence nonchalante - mais souverainement dédaigneux des petits arrangements par quoi les habiles se poussent dans le monde, il fut incapable de sentiments bas (voir sa pièce *A Némésis*) et vécut pour le beau et le bien que son âme généreuse projetait sans effort sur la nature et l'humanité : il fut véritablement « la poésie même. » (Th. Gautier.)

Le trait dominant de ses poèmes est l'indétermination, le vaporeux. Cela tient à ce qu'il rend surtout le sentiment, autant que possible épuré des idées, des sensations, des faits qui le produisent ou l'accompagnent chez tous les hommes. Et cette épuration se fait spontanément en lui : ni penseur, ni peintre, ni historien, il est seulement attentif aux mouvements profonds de son âme.

Cette disposition fondamentale apparut dès les premières *Méditations*.

Analyse des Méditations poétiques.

Les premières Méditations poétiques (1820) sont au nombre de vingt-quatre et constituent un mince recueil de cent seize pages. Certaines sont des poèmes philosophiques où l'on retrouve souvent le goût du XVIII^e siècle. Mais les plus originales sont des effusions du cœur ; le souvenir mélancolique d'*Elvire*, discrètement voilé mais partout saisissable, s'y mêle au sentiment de l'infini, au sentiment de la nature, au besoin de foi et d'amour pur (l'Isolement, Le Soir. Le Vallon, Le Lac, L'Automne.) *Les Nouvelles Méditations* (1823) contiennent deux pièces célèbres : *Ischia*, *Le Crucifix*.

Les premières Méditations furent accueillies avec un enthousiasme délirant. Elles sont un événement aussi considérable que ***Le Cid*** ou le ***Discours de la Méthode*** ; elles inauguraient l'ère romantique. Cependant elles n'apportaient rien de bien nouveau ni dans la langue, ni dans le vers, ni dans les thèmes. Ce

qui était nouveau, c'était cette spontanéité ingénue, cette sincérité qui découvrait l'intimité même d'une âme. Où l'on attendait un écrivain, on trouvait un homme.

«Quelques-unes de ces poésies, disait *l'Avertissement*, ne sont pour ainsi dire que des soupirs de l'âme. » C'est justement par où elles plurent. On lisait, dans ces vers délicats, nonchalants et mélancoliques, les impressions, comme les vibrations et colorations successives d'une âme tendre et noble. Pas un paysage arrêté ; pas un fait précis. Parcourons *l'Isolement* : une montagne, un vieux chêne, un fleuve, un lac, des bois, une église gothique, un crépuscule, un angélus, où situer tout cela dans l'univers ? Dans la suite,

Un seul être vous manque et tout est dépeuplé.

Quel est cet être ? Par quel lien tenait-il l'âme du poète ?

Ni hors de lui, ni en lui, il ne nous montre rien que sa profonde désespérance et ses aspirations vagues vers un lieu qui n'a pas de nom. Dans Le **Lac**, une barque, un couple : où ? Qui ? On n'apprend rien que le sentiment du poète : « Que nos amours durent peu ! Que nous durons peu nous-mêmes ! Aimons donc, aimons vite. » Et ainsi de toutes les pièces : ont-elles un sujet ? Il s'enfonce dans une brume légère et brillante, qui noie tout. Tout ce qui est circonstance, réalité, forme visible de l'être s'efface : chaque *Méditation* n'est guère qu'un soupir, et Lamartine gagne cette gageure impossible d'établir *par des mots* entre son lecteur inconnu et lui ces intimes communications qui se forment dans la vie réelle *par le silence* entre deux âmes- sœurs. De là, la pénétration singulière de cette pensée presque immatérielle.

L'idéalisme de Lamartine.

Il est évident que l'optimisme de Lamartine ne pouvait se maintenir qu'en se détachant du réel ou en s'abstenant de l'analyser de trop près. Lamartine ne s'en est point détaché ; mais en effet il a atténué la réalité en l'idéalisant ; il n'a mis la beauté partout qu'en émoussant le caractère.

Là est la cause de l'impression que produisent les paysages de Lamartine. A la rigueur, l'extrême simplification des *médiations* peut se justifier par le désir de mieux dégager le sentiment pur. Mais dans *Jocelyn*, dans *La Chute d'un Ange*, Lamartine a voulu peindre : il a prodigué les couleurs, et ses descriptions pourtant ne sortent pas. Elles ne s'organisent pas en tableaux. Dans l'ample écoulement de la poésie, on ne démêle qu'une confusion fatigante de formes, de teintes, de mouvements, de bruits ; les objets fuient sans que la vision de l'ensemble se construise.

Mais on entend la voix d'une âme qui chante à l'occasion de ces objets : elle ne nous les montre pas,

elle se montre par eux à nous, et le paysage est un hymne. La *Neuvième Époque de Jocelyn* - qui est à elle seule un des plus beaux poèmes de notre langue - contient un exemple caractéristique : l'épisode des *Laboureurs* ; ce tableau de la vie champêtre est proprement une ode* magnifique au travail. Les descriptions pittoresques, qui devaient par définition détacher Lamartine de lui-même, tournent inmanquablement en méditation ou prière.

Nul n'était mieux fait que ce grand idéaliste pour chanter l'espérance ; et l'on ne peut s'étonner des accents que firent entendre son éloquence et sa poésie lorsqu'il éleva jusqu'à lui nos misères sociales et nos inquiétudes politiques. Il célébra, avec plus de force et de fougue qu'on n'aurait cru, les grandes idées démocratiques, la fraternité des peuples, le cosmopolitisme* humanitaire (*La Marseillaise de la Paix*), et c'est ainsi qu'aux premiers jours de 1848, il fut maître de la France : il en exprimait toutes les illusions naïvement généreuses.

Lamartine écrivain.

Jamais la poésie ne fut pour Lamartine exercice professionnel, Jamais même un pur un jeu d'artiste : mais bien l'épanchement nécessaire de son cœur, dès qu'il était ému. Voilà pourquoi cette poésie est si peu travaillée. Il se soulageait en créant son œuvre ; et il se trouvait doué par malheur d'une facilité qui le dispensait de l'effort. Il improvisait trop brillamment pour revenir sur ses improvisations ; elles satisfaisaient pleinement à son besoin.

De là vient l'aisance et l'ampleur souveraines avec lesquelles se développe la poésie de Lamartine tant que l'inspiration la soutient, - mais aussi les fâcheux fléchissements qu'elle présente dans la composition, dans l'expression, dans la rime, même dans la simple correction grammaticale, dès que l'inspiration se retire. Lamartine a toujours dédaigné l'art qui lui aurait permis d'être égal. Ses beaux vers sont réellement créés de génie. La seule qualité formelle* qui soit rarement en défaut chez lui est l'harmonie, enlaçante, caressante, « enchanteresse, » disaient **les contemporains**.

ALFRED DE VIGNY

Vie de Vigny. Son caractère.

Alfred de Vigny descendait d'une ancienne famille de Beauce. Il naquit à Loches (Indre-et-Loire) en 1797. Il grandit dans une atmosphère de victoire et, comme tous ses camarades, rêva de gloire militaire. Mais au moment où il obtenait enfin d'entrer dans l'armée (il avait seize ans et demi), l'Empire s'écroulait. La Restauration, qui enrôlait des enfants à défaut d'hommes, lui accorda un brevet de sous-lieutenant dans les escadrons des gendarmes rouges. C'est en cette qualité qu'il dut bientôt après chevaucher sur les routes de Gand, derrière la berline de Louis XVIII qui fuyait. Au retour, humiliation nouvelle : les gendarmes rouges sont licenciés et leurs officiers répartis dans les régiments de la garde à pied. Et la monotone vie de garnison commence. Au lieu de la grandeur rêvée, la servitude.

Pendant treize ans, Vigny s'y plia. Il obtint tout juste de passer capitaine à l'ancienneté. Découragé, il

démissionna (1827). Il était déjà célèbre grâce à un petit volume de vers, *les Poèmes antiques et modernes* (1826), et à un roman, *Cinq-Mars* (1826). Il se mêla quelque temps au cénacle romantique, composa en rêvant sur sa vie de soldat un recueil d'admirables nouvelles, *Grandeur et Servitude militaires* (1835), et remporta au théâtre un éclatant succès avec *Chatterton* (1835). Puis, profondément blessé par la trahison d'une actrice célèbre qu'il aimait, la Dorval, il se retira peu à peu de toute cette agitation et se renferma dans une réserve de plus en plus hautaine. La santé de sa femme exigeait le grand air. Il quitta Paris. Il alla vivre avec elle au fond des Charentes, dans sa terre du Maine-Giraud, au milieu des bois, des rochers et des sources. Beaucoup crurent à une abdication, et le silence dont il ne se départit plus désormais semblait leur donner raison. Pourtant jamais sa pensée n'a été plus active et plus pénétrante, son génie plus puissant que dans cette vie solitaire ; et ce sont des écrits rédigés alors, publiés

après sa mort qui survint en 1863, - *Les Destinées* (1864), mince recueil de vers, le *Journal d'un Poète* (1867), choix de ses notes intimes, fondèrent qui véritable- ment sa gloire.

Vie toute de désillusions, en somme. Cependant le pire contresens que l'on pourrait faire serait d'expliquer son caractère par sa vie. Il vécut désenchanté, mais son désenchantement a une source plus profonde : il aimait l'idéal avec trop de passion pour y renoncer et trop de clairvoyance pour y croire. « Il lui était également impossible et de ne pas aimer la gloire, l'amour, le bonheur, la religion, et de croire à la gloire, à l'amour, au bonheur et à Dieu.» (Faguet.) Cette contradiction le vouait aux affres du désespoir : il s'y déroba par l'acceptation silencieuse.

L'œuvre poétique de Vigny comprend deux recueils : *Les Poèmes antiques et modernes* et *Les Destinées*.

Analyse des Poèmes antiques et modernes.

C'est seulement en 1837 que Vigny arrêta définitivement le nombre et l'ordre des pièces de ce recueil dont la première édition est de 1826. L'ordre n'était autre que l'ordre chronologique des sujets : livre mystique, livre antique (antiquité biblique, antiquité homérique), livre moderne. Il y a là l'ébauche d'une *Légende des Siècles*. Pièces principales : **Moïse**, **Le Cor**, **Eloa** ou **la sœur des Anges** (« mystère » divisé en trois chants. D'une larme du Christ, une créature céleste est née : Eloa. Elle apprend que le plus beau de ses frères, Lucifer, gémit loin du ciel, sans compagnon et sans amour. Pleine de piété, elle descend vers le réprouvé qui la saisit et l'entraîne en enfer. Ainsi la fille du Christ s'est sacrifiée sans hésiter, par pitié, malgré la loi du ciel).

Vigny écrivain.

Pour exprimer ces pensées, Vigny créa une forme poétique nouvelle : **le poème symbolique**.

Chaque poème est né d'une image : un livre qu'on publie, c'est *une bouteille jetée à la mer*. L'image se

développe, se complète, s'organise, devient une réalité vivante et reste néanmoins le symbole d'une pensée profonde. La composition est sévère, de proportions très calculées, de coupe et de structure soigneusement étudiées ; le développement est sobre ; les images, choisies et fortes, sortent en pleine lumière. Vigny, médiocre coloriste, possède un sentiment très juste de la ligne : il excelle à rendre la grâce du mouvement vivant ou la tranquille majesté des étendues.

Il n'avait pas précisément le génie de l'écrivain. Partout où la pensée et le sentiment ne sont pas de premier ordre, l'expression fléchit, devient terne ou fâcheusement élégante. Mais que la pensée soit haute, le sentiment puissant, l'expression s'enlève, acquiert une plénitude, une beauté incomparables. On peut dire que chez Vigny le penseur crée à chaque instant l'écrivain.

VICTOR HUGO

Moins sensible que Lamartine, moins penseur que Vigny, Victor Hugo eut la fécondité, le labeur acharné, la création incessante qui écrasait à la fois le public et les vanités rivales. De plus il avait l'orgueil adroit, l'art d'imposer son génie, de le présenter en beau jour. Lamartine ne daignait, Vigny ne pouvait faire un chef d'école. Hugo avait, pour ce rôle, puissance et volonté. Il fut le chef incontesté du romantisme.

Vie de Victor Hugo. Son caractère.

Victor Hugo naquit à Besançon, en 1802, «d'un sang breton et lorrain à la fois. » Son père, général de l'Empire, l'emmena avec lui en Italie, en Espagne, et il garda de ces contrées ensoleillées un souvenir confus et ébloui. Quand il eut dix ans, on le ramena à Paris, et il vint habiter, rue des Feuillantines, une maison calme au bord d'un jardin profond. De bonne heure il se prépara, par des lectures, des essais poétiques, des articles, à remplir son rêve : « être Chateaubriand ou rien. » Il débuta par des poésies à forme

traditionnelle, d'inspiration légitimiste, et peu à peu vint au romantisme. La *Préface de Cromwell* (1827) le sacra chef de la nouvelle école. Sa prodigieuse fécondité s'exerce alors dans tous les genres en seize ans, de 1827 à 1843, il publie des romans, dont le plus important est *Notre-Dame de Paris* ; des essais et des récits de voyage, dont *Le Rhin* ; cinq recueils de poésies, *Les Orientales*, *Les Feuilles d'Automne*, *Les Chants du Crépuscule*, *Les Voix intérieures*, *Les Rayons et les Ombres* ; huit pièces de théâtre dont *Hernani*, *Ruy Blas*, *Les Burgraves*. L'échec de cette dernière pièce (en 1843) l'avertit que le beau temps du romantisme était déjà révolu ; en même temps il perdit sa fille, noyée à Villequier pendant son voyage de noces. Il s'arrêta d'écrire, et certes son œuvre, à cette date, eût suffi à la gloire d'un autre.

Il avait été légitimiste sous la Restauration ; il s'était rallié à la monarchie orléaniste sous Louis-Philippe ; il devint démocrate après 1848 et fut élu député à la Constituante. Ces changements d'opinion, désintéressés en leur principe, sont parfaitement licites : Victor Hugo a simplement eu le tort de vouloir les dissimuler et de recourir à toutes sortes de

falsifications de ses propres écrits pour mettre de l'unité dans sa vie et dans ses convictions. Du moins, il resta dorénavant ferme dans ses convictions républicaines ; il combattit énergiquement la politique du prince président et, après le coup d'État, fut exilé. De Bruxelles à Jersey, puis à Guernesey, il chercha un gîte.

Alors, sous le coup de fouet des événements, sa force parut décuplée. Il écrivit les trois grands recueils qui sont, en poésie, ses œuvres maîtresses : **Les Châtiments** (1853). **Les Contemplations** (1856). La **Légende des Siècles** (1859) ; il écrivit des essais, des romans, dont les dix volumes des **Misérables**. Le coup d'état de septembre 1870 lui rouvrit la France ; il vint s'enfermer dans Paris, y subit le siège, fut élu député, protesta contre la cession de l'Alsace-Lorraine, prêcha la réconciliation après la Commune. Il vécut quinze ans encore, écrivant de nouvelles poésies, **L'Année terrible**, **L'Art d'être Grand-père**, un deuxième, un troisième recueil pour **La Légende des Siècles**, et des romans : Quatre-vingt-treize. La vénération d'un peuple entier l'entourait : on admirait le créateur infatigable, on chérissait le vieux lutteur républicain. Il finit, comme Voltaire,

dans une apothéose : son corps fut exposé toute une nuit sous l'Arc de Triomphe, à la lueur des torches, et le lendemain tout Paris suivit le cercueil jusqu'au Panthéon (1885).

Disons-le tout de suite : il avait un défaut capital, - la vanité. Il affirme son *moi* avec une outrance qui stupéfie et révèle du même coup une certaine épaisseur de tempérament. Ce grand artiste avait en effet une âme très bourgeoise. Mais il avait aussi les vertus bourgeoises, l'amour des siens, le goût du travail et de l'ordre. Et de plus il aimait les petits, les humbles, les opprimés : ce vif sentiment de pitié sociale est antérieur chez lui à sa conversion politique et certainement l'a préparée. Il avait foi dans la mission civilisatrice de la France, dans l'ennoblissement progressif de l'âme humaine. Il croyait profondément aux grands lieux communs de clémence et de bonté dont il s'était fait l'apôtre. L'étalage intempérant de sa personnalité, et souvent aussi trop de formules emphatiques ou gauches ne doivent pas faire méconnaître la générosité foncière de sa nature.

L'œuvre poétique de Victor Hugo.

L'œuvre poétique de Victor Hugo se divise naturellement en deux parties. **Avant 1850**, Hugo a déjà produit assez pour être un maître. Mais pour nous qui embrassons la totalité de son œuvre, nous nous apercevons qu'en réalité il cherchait sa voie. Il la découvrit **après 1850**, précisément à l'heure où le naturalisme recueillait la succession du romantisme. Telle était la force de son génie qu'il « maintint » le romantisme pendant un quart de siècle au milieu d'une société qui n'était plus romantique. C'est même alors, comme nous l'avons indiqué, qu'il produisit ses grandes œuvres.

Les principaux recueils poétiques de Hugo sont : Avant 1850 : ***Les Orientales*** (1829), ***Les Feuilles d'Automne*** (1831), ***Les Chants du Crépuscule*** (1835), ***Les Voix intérieures*** (1837), ***Les Rayons et les Ombres*** (1840).

Après 1850 : ***Les Châtiments*** (1853), ***Les Contemplations*** (1856), ***La Légende des Siècles*** (1859).

1. LES RECUEILS POÉTIQUES ANTÉRIEURS A 1850

Dès qu'il fut décidé à être romantique, Hugo fit éclater dans ses vers, entre l'élégie* de Lamartine et la philosophie de Vigny, le caractère propre du romantisme français : c'était de faire de la poésie une forme, et la peinture des formes. Il emplît ses vers de sensations, et ses vers mêmes, colorés et sonores, furent des sensations. Ce don des sensations originales et précises et celui, qu'il implique, de la virtuosité nécessaire pour les rendre, sont fondamentaux chez lui.

Analyse des Orientales.

Les Orientales (1829) sont l'éclatante manifestation de ces deux dons. L'insurrection victorieuse des Grecs contre les Turcs avait mis l'Orient à la mode ; les peintres, les écrivains lui demandaient des motifs d'inspiration. Victor Hugo céda au courant. Il n'avait jamais visité la Grèce ni la Turquie ; mais tout enfant, il avait habité pendant un an l'Espagne, où la civilisation arabe a laissé tant de traces. Avec ses souvenirs ajustés, complétés, agrandis par son imagination, il construisit « un beau rêve d'Orient » voluptueux, héroïque et sauvage. (Ainsi la

prétention, annoncée à grand fracas, de rétablir la vérité dans l'art ne tint point contre la force de sa fantaisie créatrice.) L'intensité des images, la puissance des rythmes firent, avec raison, le succès de ces étincelantes poésies. On y chercherait vainement une idée originale, un sentiment profond c'est de l'art pur.

2. LES RECUEILS POÉTIQUES POSTÉRIEURS A 1850

En 1850, Victor Hugo découvre enfin l'inspiration qu'il lui faut pour soutenir son imagination et pour être par surcroît l'idole d'un peuple pendant trente ans : il sera la voix de la démocratie. - Vers le même temps, la douleur, l'exil, la solitude, la mer élargissent son intelligence, sa sensibilité, exaltent ses puissances de vie. Coup sur coup, il publie *Les Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Légende des Siècles*.

Victor Hugo est tout entier dans ces trois recueils. Toute son œuvre antérieure s'y ramasse et s'y termine ; toute son œuvre postérieure en est, sauf exception, la répétition et le déchet.

Analyse des Contemplations.

Les Contemplations (1856) comprennent deux volumes ; **le tome I**, Autrefois, est l'espérance ; **le tome II**, Aujourd'hui, est le deuil. « Quel deuil ? Le vrai, l'unique, la mort ; la perte des êtres chers » (En 1843, la fille du poète, Léopoldine, mariée depuis peu, s'était noyée dans la Seine, à Villequier). V. Hugo a donc écrit là les mémoires de son âme, Pour Jalonner les étapes de cette évolution, il a choisi six titres significatifs : *Aurore*. - *L'Ame en fleur*. - *Les Luttes et les Rêves*, *Pauca mae*. - *En marche*. - *Au bord de l'Infini*. Nous n'avons donc pas ici affaire à un simple recueil où les pièces se suivent dans un ordre indifférent, mais à un livre construit pour tracer la courbe de toute existence humaine, qui sort de « l'énigme du berceau » pour aboutir à « l'énigme du cercueil. »

Le premier volume, en raison même des sujets qu'il traite, ne diffère guère des *Chants du Crépuscule* ou des *Voix intérieures* : les effets sont toujours demandés à la netteté du dessin et au relief de la forme. Mais le deuxième volume, qui aborde avec une profondeur toute

nouvelle les grands problèmes de la destinée, voit apparaître un nouveau procédé, analogue à celui de Rembrandt en peinture : « il consiste à faire sur toute chose une ombre plus épaisse, plus consistante, plus opaque, pour en dégager brusquement la lumière et comme pour illuminer d'un trait de feu tout un monde à demi fantastique sur lequel, aussitôt qu'entrevu, la lumière se referme. » (Brunetière).

Les recueils postérieurs de Hugo (notamment *Les Chansons des Rues et des Bois*, *L'Année terrible*, *L'Art d'être Grand-père*, *Les Quatre Vents de l'Esprit*) contiennent encore d'admirables poésies, mais aucun n'a la richesse des recueils que nous venons d'étudier. L'inspiration reste la même, avec prédominance croissante de l'inspiration philosophique.

LE LYRISME DE VICTOR HUGO

Examinons maintenant les éléments qui composent le lyrisme de Victor Hugo.

a) **SA SENSIBILITÉ.** - Les deux sentiments les plus profonds chez lui sont l'amour des siens et l'amour des humbles.

L'amour des siens d'abord : son affection de père ou grand-père est ce qu'il y a de meilleur en lui. Il a dit avec un accent pénétrant la douceur intime du foyer, la séduction ingénue des petits. Il faut voir, dans les *Feuilles d'Automne* et les premiers recueils, avec quelle simplicité charmante il parle des enfants. Surtout, lorsqu'il eut perdu en 1843 sa fille et son gendre, nouveaux mariés, dans le tragique accident de Villequier, il a su trouver, pour dire son désespoir, ses souvenirs douloureux, ses appels au Dieu juste, au Dieu bon en qui il a cru toujours, des accents poignants dont la sincérité n'est point altérée par la perfection du travail artistique.

Et l'amour collectif de l'humanité, des humbles, des misérables fut, nous l'avons dit, très réel chez Victor Hugo.

Sa sensibilité, bornée à ces deux sentiments, est donc relativement limitée. En revanche, il a une puissance illimitée de sensation, une acuité rare des sens, et particulièrement du sens de la vue. Sa vision est une des plus nettes qui se soient jamais rencontrées chez un poète. Il voit moins les couleurs que les reliefs ; il est sensible surtout aux oppositions de l'ombre et de la lumière, qui lui fournissent l'antithèse fondamentale de sa poésie. Mais son œil saisit à la fois le détail et l'ensemble des choses. La nature lui est ainsi un prodigieux répertoire d'images où il puise toujours à coup sûr.

b) SON INTELLIGENCE. - L'intelligence analytique* n'est pas le fort de Hugo : il est incapable de définir et de déduire, et ses idées abstraites* demeurent vagues et troubles. Pourtant il a le respect, la religion de la pensée, et il a l'ambition d'être un penseur. Et il l'est en vérité, mais sa pensée demeure incluse dans les images et les symboles qui sont sa forme naturelle. Elle n'y perd rien, elle y gagne peut-être en efficacité. Car elle ébranle tout notre être, notre sensibilité en même temps que notre intelligence, et elle fait

mieux que nous poser des problèmes, elle agite en nous certaines angoisses sociales et métaphysiques : Dieu, l'inconnaissable, l'humanité, le mal dans le monde, la misère et le vice, le devoir, le progrès, l'instruction et la pitié comme moyens du progrès, voilà quelques idées centrales que Victor Hugo ne définit pas, ne démontre pas (et c'est mieux ainsi, car il évite la sécheresse de la poésie didactique") mais qui sont comme des noyaux autour desquels s'agrègent toutes ses sensations. Ces idées hantent son cerveau : il ne les critique pas, il s'en grise. Elles lui dictent des hymnes admirables de mouvement et d'ampleur : *Ibo*, *Les Mages*, *Ce que dit la bouche d'ombre*. C'est là qu'il faut chercher l'expression littéraire de l'âme confuse et généreuse de la démocratie française dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

c) SON IMAGINATION. - Impropre à la dialectique* et à la logique, il a philosophé avec sa faculté dominante, à grands coups d'imagination. La pensée chez lui procède par association d'images et devient rapidement hallucination. Hugo philosophe fait toujours figure de visionnaire. C'est

qu'en réalité, il a les gaucheries, les spontanéités, les intuitions de l'humanité primitive. Les grands problèmes abstraits* qui hantent sa raison obscure prennent d'eux-mêmes à ses yeux la figure d'images matérielles et deviennent des mythes*. Inversement sa volonté candide de penser découvre dans chaque phénomène de la nature la transcription imagée de quelque redoutable énigme ou de quelque auguste vérité. Dans les deux cas, l'idée première ou l'objet particulier reculent et se dérobent : un mythe est créé, c'est-à-dire un symbole vivant comme une réalité. Hugo voit, et nous fait voir, comme aux temps légendaires, *le pâtre promontoire gardant les moutons sinistres de la mer*. Ce que les races lointaines ont fait dans les temps qui précèdent l'histoire, il le répète spontanément au siècle de Comte¹ et de Darwin² le mythe est la forme matérielle de son imagination.

d) UN LYRISME COLLECTIF. - Ce tour d'esprit fait que Victor Hugo, pourtant le plus lyrique de nos romantiques, en est aussi le plus objectif*. De toutes les facultés lyriques, l'imagination est à coup sûr la plus impersonnelle, surtout

lorsqu'elle s'exerce sur des aspirations au progrès, des élans de bontés, de pitié, de foi et de colère démocratiques : ces sentiments peuvent en effet ébranler fortement la sensibilité du poète, mais ils s'appliquent à d'autres objets que son *moi*. Alors la poésie s'élargit, elle exprime les émotions des milliers d'hommes qui sentent leur cœur battre pour ces mêmes objets ; le lyrisme, toujours individuel en son principe, devient l'expression de l'âme collective. Cela donne à l'œuvre de Hugo un air de grandeur et de noblesse qu'il serait injuste de méconnaître.

Au service de ces idées collectives, Hugo met un souffle, un mouvement, une fougue dont personne n'a jamais égalé l'énergie, la diversité ni l'ampleur. Telle pièce des *Châtiments* retentit comme la clameur d'un Isaïe ou d'un Ezéchiel ; il n'y a rien de si proche de Pindare¹ que certaines odes* des Contemplations (*Ibo*, *Pleurs dans la nuit*, *Les Mages*) ; et d'innombrables développements de *La Légende des Siècles* sont conduits avec une force qui semble souvent préexister aux idées et aux images.

L'ART DE VICTOR HUGO

Victor Hugo a manqué évidemment de mesure : visant toujours au grand, il a pris l'énorme pour le sublime. Mais du moins son exécution n'a jamais trahi sa conception. C'est un prodigieux ouvrier.

L'emploi constant de deux procédés* caractérise sa " manière* " : l'antithèse* et la métaphore*. A vrai dire, ce sont moins des procédés que des tours naturels de son esprit.

a) L'ANTITHÈSE. - Il use perpétuellement de l'antithèse, aussi bien dans la composition d'un recueil ou d'un poème que dans le détail du style. Dans la composition d'un recueil, il l'emploie pour prévenir la fatigue du lecteur : il suffit de feuilleter Les *Châtiments* pour remarquer avec quelle adresse il a su mélanger les formes lyriques et les formes narratives, les apostrophes directes et les symboles, les tons et les rythmes. -

Pareillement, à l'intérieur d'une pièce, il aime à dresser l'une contre l'autre deux parties symétriques contraires de sens et de couleur. Une scène réaliste se termine en hallucination fantastique ; un fait familier, trivial, s'élargit en symbole de l'infini ou de l'incompréhensible ; un tableau de meurtre, de persécution et de servitude se termine par une large évocation de nature, reposante après tant d'horreurs. - Le même procédé lui sert à l'intérieur du vers, pour créer le relief par le contraste.

b) LA MÉTAPHORE*. - Nous n'avons pas, dans notre littérature, d'écrivain qui ait créé d'aussi éblouissantes images. La métaphore est le caractère essentiel de son style. Chez lui, elle n'est pas un procédé d'écrivain laborieux, elle est l'allure spontanée de la pensée. Et c'est la raison profonde pour laquelle il s'obstine, lui ordinairement si respectueux de la langue, à employer le substantif en apposition : *la marmite budget, le bœuf peuple, le pâtre promontoire*, etc. Cette construction répond à la nature intime de son génie. Elle supprime le

signe de comparaison, elle établit l'équivalence, l'identité de deux objets dont l'un va prendre la place de l'autre dans l'imagination et la phrase du poète. Cette opération est le principe même de la création des mythes.

c) LE VOCABULAIRE. - Victor Hugo a eu un des plus riches vocabulaires dont jamais poète ait usé. Il emploie toujours avec précision le mot propre, particulier, technique*, ou pittoresque de là le relief énergétique de son style. A ces mots précis, il aime mêler des adjectifs emphatiques à sens indéterminé : *étrange, horrible, sinistre, sombre*, etc., qui mettent au tour de l'image concrète* une auréole fantastique. Cet agrandissement de la réalité prépare sa transformation éventuelle en symbole*. Le grand art d'Hugo est là, dans cette union de la réalité et du mystère.

Il est extrêmement sensible à la musique du mot. Nul n'a trouvé de rimes mieux appropriées, par leur qualité sonore, au caractère de l'idée ou du sentiment qu'elles accompagnent. Ce goût de l'harmonie explique

sa prédilection pour les mots étranges, inconnus, notamment les noms propres qui, avec un minimum de sens, font tout leur effet par la sensation auditive qu'ils procurent. Il se délecte dans les énumérations écrasantes, pour les effets sonores qu'il en tire. Mais les mots les plus usuels ont également pour lui une valeur musicale, et il unit toujours, avec une sûreté infaillible, le son, à la pensée.

d) LES RYTHMES*. - Sa puissance d'invention, rythmique est illimitée. Il a toujours su découvrir la structure rythmique qui convenait au caractère du sujet, régler le mouvement sur la pensée, distribuer selon le sens les coupes dans le vers, notamment dans l'alexandrin. On devra étudier la première *Légende des Siècles* presque vers à vers, pour comprendre la délicatesse, la puissance, les ressources infinies de son métier : les types variés du vers romantique y sont tous représentés en leur perfection.

ALFRED DE MUSSET

Vie d'Alfred de Musset. Son caractère.

Alfred de Musset naquit à Paris en 1810, dans une famille de fins lettrés. Impressionnable, nerveux, il ressentit jusqu'à l'extrême le trouble où le romantisme jeta tous les esprits. Un ami l'introduisit dans le Cénacle, dont il fut l'enfant gâté. On lui passait ses irrévérences, qui n'étaient point petites : car l'influence des siens, fortement attachés au XVII^e siècle, lui maintenait les yeux ouverts sur les ridicules de l'école. Néanmoins le succès des Orientales l'entraîna : il fit des *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830). Hugo l'avait établi : *le Midi*, c'était l'Orient encore. Tout le romantisme tapageur et forcené se trouvait dans ces essais : le forcené dans les passions, l'immoralité dans les mœurs, l'étrangeté insolente dans la couleur locale. Par endroits cependant perçait une originalité certaine dans quelques mots de passion profonde, dans quelques poussées de mélancolie simple ou de moquerie gouailleuse.

Il ne tarda guère à reprendre son indépendance, et se donna le plaisir, dans *Le Spectacle dans un fauteuil* (1832), de dire avec impertinence leur fait aussi bien aux romantiques qu'aux classiques.

Alors (il n'avait pas vingt-trois ans) une tourmente passa dans sa vie et la ravagea. Sa liaison exaltée avec G. Sand, suivie d'une rupture que la malveillance d'amis communs envenima, le laissa pantelant et brisé (1835). En songeant aux jours heureux qui n'étaient plus, il composa ses fameuses *Nuits* qui s'échelonnent sur plusieurs années jusqu'au *Souvenir* qui les clôt en 1841.

Vers cette date, presque toute son œuvre est achevée. Il a trente ans à peine. Et la puissance poétique se tarit lentement en lui. Il le sent, il en voit la cause, - sa vie dérégulée qu'il est incapable de réformer, car sa volonté, qui n'avait jamais été bien forte, était maintenant abolie. Par un contraste douloureux son succès allait grandissant. Le public, saturé de romantisme, venait maintenant à celui qui avait dénoncé le pittoresque plaqué, les descriptions byroniennes, les pleurnicheries artificielles. Il eut la joie de

voir, en 1847, ses *Comédies et Proverbes*, qui depuis quelque dix ans sommeillaient dans les pages de la *Revue des Deux Mondes*, découverts, joués, acclamés. Il mourut en 1857.

Entre vingt et vingt-cinq ans, avant d'avoir connu la souffrance qui le rendit plus grave sans le changer, c'est un enfant gâté. Sensible, égoïste, prêt à aimer et surtout avide d'être aimé, léger et fougueux, joyeux de vivre et insatiable de plaisir, vite déçu, jamais lassé, il est tout pétillant, tout bouillant de vie et d'espérance. Avec cela, intelligent, spirituel, finement sensé, le seul homme du monde qu'il y ait parmi nos romantiques : très séduisant par ce mélange d'émotion frémissante et d'exquise ironie, par son rayonnement de jeunesse. La jeunesse, - voilà le plus éclatant caractère de son œuvre.

L'œuvre poétique de Musset a été rassemblée en deux volumes : ***Premières poésies*** (1829-1835), ***Poésies nouvelles*** (1835-1852). Le premier volume contient notamment les *Contes d'Espagne et d'Italie* et *Le Spectacle dans un fauteuil* ; le second *les Nuits*. La date qui sert de

démarcation entre eux n'a pas été choisie au hasard : 1835 est l'année de la grande crise qui bouleversa la vie de Musset et la renouvela. Le vrai titre du premier volume, a-t-on dit, c'est : "Avant Venise ; " et du deuxième, "Après Venise." Musset, avant Venise, est un adolescent impatient de vivre ; après Venise, c'est un homme qui a vécu et souffert.

Musset écrivain.

Son grand principe, - son seul principe, - c'est que toute œuvre littéraire consiste à ouvrir son cœur et à pénétrer le cœur du lecteur : il faut émouvoir en étant ému. Et si l'émotion est sincère, communicative, peu importe sa forme : " Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! " Musset a donc été absolument naturel : "Celui-là, du moins, disait Taine, n'a jamais menti. Il n'a dit que ce qu'il sentait, et il l'a dit comme il le sentait. Il a pensé tout haut..."

De là vient le caractère perpétuellement changeant de sa forme, car la forme n'est pas autre chose pour lui que l'expression naturelle et directe de ce qu'il éprouve. Tout s'y

mêle, tristesse et rire, sentiments intimes et impressions du dehors ; par un aisé passage et d'indéfinissables nuances, la poésie hausse, baisse, change le ton. Des "mots de tous les jours" notent délicatement d'originales émotions ; au hasard de cette charmante causerie défilent toutes sortes d'images indiquées d'un trait à la fois large et précis.

De là vient aussi son superbe mépris pour le travail et l'art. Il s'entêtait à rimer pauvrement, à l'encontre de tous les romantiques, et Sainte-Beuve disait drôlement : "Il a voulu avoir sa cocarde à lui, et il a retourné la nôtre." Les dédains de son dandysme, joints aux impuissances naturelles de son talent, l'ont amené à commettre bien des négligences. Notamment, il ne sait pas composer. Mais il est exquis dans l'œuvre courte, libre, où sa fantaisie peut errer à l'aise, se reposant et repartant quand il lui plaît : le conte, l'épître (tournée en méditation, ou distribuée en strophes lyriques), voilà où il excelle. Il y aurait même trouvé ses chefs-d'œuvre poétiques, si la grande souffrance de sa vie n'avait tiré de lui les *Nuits*.

* * *

CHAPITRE “III”

VI- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE (Suite).

LE THÉÂTRE

Le drame romantique a détruit toutes les conventions du théâtre classique. Et a évité toute confusion avec le mélodrame* : par l'emploi du vers, - par l'évocation du passé, - par les intentions philosophiques. En général le sens psychologique lui a fait défaut, - ainsi que le sentiment de la mesure et la cohérence.

Les quatre grands auteurs sont :

1- A. Dumas père, dont l'instinct dramatique se manifesta dans *Antony* (1831).

2- V. Hugo, poète lyrique plutôt que dramaturge (*Hernani*, 1830 ; *Ruy Blas*, 1838 ; *Les Burgraves*, 1843).

3- A. de Vigny, qui a su rendre vivants les personnages symboliques de son *Chatterton* (1835).

4° Musset, dont le théâtre (Comédies et Proverbes) a été écrit en dehors de toute préoccupation scénique. Il est avant tout *fantaisiste et lyrique*, pourtant extrêmement vrai et vivant (*Lorenzaccio*, *On ne badine pas avec l'amour*, 1834).

Musset a, plus qu'aucun romantique, le sens psychologique et l'instinct du dialogue.

III- LA DOCTRINE

Caractères généraux du drame romantique.

Au théâtre comme partout, le romantisme se détermine d'abord par opposition au goût classique : le premier article de la doctrine est de prendre le contre-pied de ce qu'on faisait auparavant. On abolit donc à grand fracas (Hugo, *Préface de Cromwell*), les unités, la distinction des genres, les bienséances du style. A vrai dire, le style familier et le mélange des genres étaient déjà pratiqués par le drame bourgeois depuis trois quarts de siècle, - et les unités de temps et de lieu faisaient défaut dans plus d'une pièce : celles de Beaumarchais, par exemple.

Cette destruction opérée, le romantisme se trouvait en présence d'un genre constitué depuis longtemps et qui semble lui présenter la formule même de son idéal : le mélodrame*. Par le mélange des genres, par ses sujets modernes et exotiques, par son pathétique brutal, par son style trivial et emphatique, le mélodrame semble être un romantisme de la veille. Les romantiques ont senti le danger

d'une assimilation possible, et ils ont fait tous leurs efforts pour l'éviter.

Ils y sont à peu près arrivés en donnant au drame un caractère artistique bien marqué, dont le mélodrame n'a cure. Et plus exactement :

en conservant le vers ;

en faisant du drame une évocation pittoresque du passé ;

en y enfermant des intentions philosophiques.

À elle seule, la forme poétique suffirait à distinguer le drame romantique du mélodrame. Mais cette distinction formelle* des deux genres se trouve renforcée par un nouvel élément : l'évocation du passé, indifférente aux foules populaires qui cherchent uniquement l'action. Avec une curiosité toute nouvelle, le drame romantique fait revivre l'humanité disparue : le poète se fera historien. Il conservera à chaque personnage les marques de son individualité singulière, à chaque époque, à chaque pays les traits de leurs mœurs locales. Il montrera *l'individu* Cromwell, *l'individu* Louis XIII, et plutôt que tel type humain pris dans

sa pureté, les accidents, bizarreries difformités par lesquels ce type s'altère dans la réalité. Il fera connaître des états précis de civilisation : *Ruy Blas* sera la monarchie espagnole vers 1695 ; dans *Les Burgraves*, nous aurons un rêve d'archéologue, une vision du moyen âge allemand, conçue aux bords du Rhin devant les ruines des vieux burgs. Enfin, en recourant à la couleur locale, le poète empêchera que l'intrigue accapare toute l'attention : il y coulera des scènes désintéressées de contemplation, des tableaux de mœurs sans autre but qu'eux-mêmes.

Mais ce n'est pas tout : le simple pittoresque n'est pas l'objet du poète, et l'on ne saurait se réduire, ait dédaigneusement **Victor Hugo**, à découper tout simplement les romans de **Walter Scott** : il songe au mélodrame encore, quand il parle ainsi. Il a toujours combattu le drame historique qui ne vise qu'à être une chronique colorée et émouvante. Le drame romantique sera l'œuvre d'un penseur : il contiendra une philosophie. L'action historique, les individus réels et connus seront des *symboles**, au

moyen desquels le poète enseignera l'humanité. Ruy Blas, c'est *le peuple* ; la reine, c'est *la femme*, don Salluste et don César, les deux faces de *la noblesse*.

Mais entre l'individualité historique et le symbolisme philosophique, quelque chose de considérable se trouve comme coincé et va disparaître : c'est la psychologie, l'étude des caractères vrais et vivants. C'était le fort du théâtre classique du XVII^e siècle ; et l'on peut dire que l'armature du drame romantique sera la maigre tragédie voltairienne, avec sa sèche et conventionnelle psychologie, avec ses raides abstractions et ses simplifications excessives, rembourrée d'indications historiques et de prétentions philosophiques.

Ces deux éléments, au reste, quand c'est un Hugo qui les manie, suffisent pour faire éclater la forme dramatique. Par eux le drame devient quelque chose d'énorme, de gigantesque, d'encyclopédique. Voici *Les Burgraves* : « l'histoire, la légende, le conte, la réalité, la nature, la famille, l'amour, des mœurs naïves, des physionomies sauvages,

les princes, les soldats, les aventuriers, les rois, des patriarches comme dans la Bible, des chasseurs d'hommes comme dans Homère, des Titans comme dans Eschyle, *tout s'offrait à la fois à l'imagination éblouie de l'auteur.* » On en arrive ainsi à l'étrange formule de *la Préface de Marie Tudor* : « tout regardé à la fois sous toutes ses faces. » Le drame romantique aspire à embrasser l'infini. Aussi lui faut-il d'autres proportions que celles de la tragédie classique : exemple, *Cromwell*, qui est injouable.

Autre défaut : l'incohérence. Histoire et philosophie se gênent : ou l'individu périt, ou le symbole s'obscurcit. L'un des éléments fait obstacle à l'autre, si le poète n'intervient sans cesse pour rectifier la marche de l'action ou dégager le sens du spectacle : et l'on a ainsi un poème épico-lyrique plutôt que dramatique.

En somme, nous apercevons dans la théorie du drame romantique double caractère : **1°** les barrières des genres dramatiques sont supprimées ; tragédie, comédie, drame, tout se mêle ; **2°** les barrières qui séparent le genre

dramatique des autres genres sont abattues aussi ; et l'épique, le lyrique, l'histoire, le symbole envahissent le théâtre. Une vaste synthèse* fait entrer toutes les formes littéraires les unes dans les autres, synthèse si vaste en vérité qu'elle est plutôt une confusion générale, un retour à la primitive indétermination.

En sorte que, dès les premiers essais qu'ils feront, les romantiques en arriveront tout simplement à organiser le drame chacun selon son tempérament et son génie. Dans ce chaos où tout se mêle, où rien n'est fixé, chacun choisira la matière et la forme qui lui plairont. De la pièce romantique qui, étant tout, n'est rien, l'un dégagera le mélodrame*, l'autre la tragédie, un autre la comédie larmoyante ; celui-ci insistera sur le drame philosophique, celui-là sur le spectacle historique. Et tous les genres reparaîtront, en vertu de leur distinction propre, qui ne permet pas de les maintenir longtemps confondus.

* * *

11- LES ŒUVRES

Le premier drame romantique qui fut joué fut *Henri III et sa Cour*, par Alexandre Dumas (février 1829). Quelques mois après, la Comédie-Française donna *Le More de Venise*, d'Alfred de Vigny : C'était *l'Othello* de Shakespeare, fidèlement rendu, sans voile et sans fard, avec *le mouchoir et l'oreiller*, et Yago (oct. 1829). Puis ce fut la grande soirée du 25 février 1830, la bataille d'Hernani : la censure laissant jouer la pièce pour faire exécuter le romantisme par le public, tant elle estimait impossible le succès d'une telle extravagance ! et malgré l'hostilité d'une partie des acteurs, la représentation houleuse où donna vaillamment la jeunesse des ateliers et des écoles, terminée en triomphe de Victor Hugo et en déroute des « perruques. » Le romantisme était maître de la scène pour une quinzaine d'années. Trois hommes l'y avaient établi et l'y soutinrent : Dumas, Hugo, Vigny.

Alexandre Dumas.

Alexandre Dumas père fut un intarissable conteur : 257 volumes de romans, mémoires, etc. et 25 volumes de pièces de théâtre. Ce sont ces derniers qui lui valent une place dans la littérature : le cadre dramatique obligea ce grand déblayeur à faire (relativement) court, serré, nerveux.

Le premier, il a étalé sur la scène, avec truculence, la couleur locale. Son *Henri III et sa Cour* est une éclatante enluminure où il n'est détail qui ne prétende caractériser la société française de l'an 1578. Aucune poésie du reste ne baigne et ne relie ces menus faits sèchement juxtaposés. Ce n'est point à ce bariolage criard que quelques-unes de ses pièces doivent encore de vivre : mais le sens du théâtre qu'elles manifestent les a sauvées.

Cet art très particulier du théâtre, des combinaisons à effet, qui n'a rien de commun avec la littérature, qui n'a besoin ni de la poésie ni du style pour valoir, aucun romantique ne l'a possédé comme Dumas. Surtout il a le sens de l'action : en dépit de la sentimentalité romantique, il

fait agir plus encore que parler ses personnages ; les situations s'accumulent, les intrigues se croiser les coups de théâtre se chassent. Point de caractères des passions élémentaires, banales en leur formule mais monstrueuses d'intensité, agissantes, souvent féroces : quand les curiosités de la couleur locale et les débordements de la rhétorique ne lui imposent pas trop d'arrêts, le drame va d'un mouvement violent, haletant, avec une raideur brutale, vers son dénouement. *Antony* (1831) est à cet égard un modèle. Ce drame est, avec le *Chatterton* de Vigny, la pièce la plus caractéristique du théâtre romantique.

Analyse d'Antony.

Antony, disait Dumas, est "une scène d'amour, de jalousie, de colère en cinq actes". Le mystérieux Antony aimait Adèle, et il en était aimé. Mais le jour où le colonel d'Hervey demanda Adèle en mariage, Antony a disparu. Trois ans se sont écoulés, et Adèle est devenue Mme d'Hervey : son mari tient garnison à Strasbourg, elle-même

habite Paris. C'est alors qu'Antony reparaît. Le hasard fait qu'Adèle ne peut se dispenser de le revoir : il s'est jeté à la tête de ses chevaux emportés, il a été blessé. Elle sent avec terreur que son ancien amour n'est pas mort ; elle décide de se réfugier auprès de son mari, à Strasbourg ; Antony lui a d'ailleurs avoué, dans un moment d'exaltation, qu'il l'aime toujours, d'un amour dévorant qui pourrait aller jusqu'au meurtre : s'il ne l'a pas épousée, c'est qu'il est enfant trouvé, et, comme tel, mis au ban de la société. Le départ d'Adèle lui fait croire qu'il est méprisé. Fou de rage, il la rattrape, il lui barre résolument la route et la ramène à Paris. Cependant le colonel d'Hervey apprend le scandale ; il arrive ; et Antony, pour sauver la réputation d'Adèle, la tue d'un coup de poignard.

La génération romantique applaudit dans Antony un héros conforme à son idéal : ténébreux, exalté et révolté.

* * *

VIII- L'ÉPOQUE ROMANTIQUE (Suite).

LE ROMAN

Depuis Rousseau, le roman classique perdait son caractère d'impersonnalité. Trois éléments y prenaient une place de plus en plus considérable : **l'autobiographie sentimentale, l'impression pittoresque, la thèse philosophique.** *L'Obermann* de **Senancour** (1804) et *l'Adolphe* de **Benjamin Constant** (1816) sont des autobiographies à peine déguisées. *Notre-Dame-de-Paris* de **Hugo** (1831) vaut surtout par les qualités pittoresques. *Les Misérables* de **Hugo** (1862) sont avant tout un roman philosophique et humanitaire.

Le romantisme lyrique s'exprima surtout dans les œuvres de **George Sand** (1804-1876), notamment dans ses premiers romans (*Indiana*, 1832) ; il persista, quoique

atténué, dans ses **romans humanitaires** (*Le Meunier d'Angibault*, 1845), dans ses **romans rustiques** (*La Mare au Diable*, 1846); dans ses **romans romanesques**. Intelligente et fine, George Sand avait de la réalité une vision poétique qui la transfigurait sans la déformer.

Avec **Honoré de Balzac** (1799-1850), nature robuste et vulgaire, le roman de mœurs évolue du romantisme vers le réalisme. L'exubérance de *La Comédie Humaine* (vingt-quatre grands romans, plus les nouvelles) trahit une inspiration romantique ; mais elle vaut surtout par ses qualités réalistes : peinture exacte et vigoureuse de la bourgeoisie, vérité des décors. Les personnages sont simplifiés et vivants, à la façon de ceux de Molière (*Eugénie Grandet*, 1833 ; *Le Père Goriot*, 1834).

Pareillement le roman psychologique, qui demeure autobiographique avec **Sainte-Beuve** (*Volupté*, 1834), est

déjà devenu impersonnel avec **Stendhal** (1783-1842). Stendhal présente le curieux mélange d'une sensibilité ardente et romanesque et d'une intelligence perpétuellement lucide. Il a comme les romantiques le culte de sa personnalité, mais il diffère d'eux par la façon dont il prétend en jouir ; il en diffère encore par la lucidité et la sobriété de son expression ; il en diffère enfin par sa pénétration psychologique qui lui a permis de rendre extrêmement vivants ses personnages (*Le Rouge et le Noir*, 1831 ; *La Chartreuse de Parme*, 1839).

L'évolution du roman est complète avec **Mérimée** (1803-1870), homme du monde et archéologue. Cependant son œuvre littéraire est tout entière terminée dès 1850 (*Colomba*, 1840). Le récit y est objectif* et conforme aux plus strictes règles de l'art pour l'art.

Le roman au début du XIX^e siècle.

Le roman romantique avait été préparé de très longue date. Après Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, Mme de Staël et Chateaubriand avaient opéré la transformation ou le développement du genre. *Corinne* (1807) est peuplée de figures bien pâles : c'est que l'intérêt véritable du livre est dans les jugements motivés de Mme de Staël sur la société, la nature et l'art. Chateaubriand, par contre, n'était point un penseur : mais l'élément vivant et durable d'*Atala* (1801), de *René* (1802), des *Martyrs* (1809), c'est l'ivresse de l'auteur devant la nature et la confession douloureuse de son incurable mélancolie par la bouche de Chactas, de René, d'Eudore qui ne sont que ses interprètes. Trois éléments ce sont introduits peu à peu dans le roman classique et ruinent le caractère impersonnel : ce sont les thèses philosophiques, les autobiographies sentimentales, les impressions pittoresques. Et si ce caractère impersonnel persiste encore dans quelques romans, c'est à la façon d'un voile ténu au travers duquel transparait la personnalité de l'auteur.

Ainsi c'est lui-même que **Senancour** définit dans *Obermann* (1804) ; c'est lui-même que **Benjamin Constant** raconte dans *Adolphe* (1816).

LE ROMAN HISTORIQUE : VICTOR HUGO

A la première heure du romantisme, une nouvelle forme de roman s'épanouit, qui semble devoir éclipser ou étouffer toutes les autres : c'est le roman historique. L'éveil du sens historique ouvre en effet aux écrivains un champ inépuisable en leur proposant comme objet la résurrection du passé ; d'autre part Walter Scott en Angleterre vient précisément de donner à ce genre de roman un incomparable éclat. - L'œuvre maîtresse de l'époque romantique, en ce genre, c'est **Notre-Dame de Paris**, de Victor Hugo (1831).

Analyse des Misérables.

Une œuvre aussi vaste se prête mal à une analyse succincte. Voici l'essentiel. Par le seul ascendant de sa douceur et de sa charité, Mgr Myriel a ramené au bien Jean Valjean, forçat libéré. Il est val qu'un geste malheureux (Jean Valjean a chassé un enfant qui l'importunait et qui s'est enfui, abandonnant une pièce d'argent) fait presque aussitôt de l'ex-forçat un récidiviste, passible des travaux forcés à perpétuité. Sous le nom de M. Madeleine, il travaille à se réhabiliter, fonde des

usines, s'intéresse à tous les malheureux, notamment à la pauvre Fantine, victime de l'égoïsme masculin. Un seul homme, l'inspecteur Javert, policier fanatique, l'observe avec méfiance. Brusquement M. Madeleine apprend qu'on vient d'arrêter, malgré ses dénégations, le forçat récidiviste Jean Valjean, recherché depuis huit ans. Un combat terrible se livre en lui, à l'issue duquel il se dénonce pour sauver l'innocent et est renvoyé aux galères. Il s'évade. Il prend avec lui la fille de Fantine, la petite Cosette, et tous deux viennent à Paris. Presque aussitôt Javert surgit. Ils le dépistent à grand peine et trouvent un abri dans un couvent. Cependant la petite Cosette grandit et un fils de bonne famille, venu au peuple, Marius, s'éprend d'elle ; il la voit à l'insu de Jean Valjean. Un jour que Paris se couvrait de barricades, Jean Valjean découvre, par un billet qu'il intercepte, les amours des deux jeunes gens. Il se rend à la barricade où Marius se bat, avec tous ses amis de la société secrète l'A B C, trouve le jeune homme blessé et évanoui, le charge sur ses épaules et le sauve en l'emportant par les égouts "dans l'intestin du Léviathan." Marius guéri, le mariage a lieu : Jean Valjean dote généreusement Cosette. Puis il révèle à Marius son identité véritable et sa résolution de vivre désormais à l'écart. Et il meurt lentement de n'avoir plus Cosette près de lui.

LE ROMAN LYRIQUE : GEORGE SAND

Le romantisme lyrique, considéré comme l'expansion d'une sentimentalité effrénée et de tous ces états extrêmes dont Chateaubriand et Byron avaient donné des modèles, s'exprima surtout dans le roman par George Sand.

Vie de George Sand.

Son caractère.

Aurore Dupin, fille d'un officier de l'Empire, était née en 1804 ; elle avait passé la plus grande partie de son enfance à **Nohant**, au cœur de cette campagne berrichonne qu'elle adorait. A seize ans, on l'avait mariée au baron Dudevant ; mais leurs caractères ne s'accordèrent point ; ils se séparèrent, et c'est ainsi qu'en 1830 la jeune baronne Dudevant arriva à Paris avec ses deux enfants pour y chercher du travail. Elle ne

se sentait aucune vocation littéraire : elle commença par faire de la peinture industrielle. Sur le conseil d'un ami, elle essaya du journalisme, du roman. Le prodigieux succès d'*Indiana* (1832) qu'elle avait signée George Sand fixa sa destinée : elle écrira des romans.

Et jusqu'à la fin, avec une régularité qui ne lui coûtait guère, car sa facilité était prodigieuse, elle en écrivit. Cette tâche quotidienne, légère à remplir, ne la préserva point, en ces temps d'exaltation, des orages du cœur on sait sa liaison avec **Musset**, qui ne put l'oublier. Mais bientôt (1839) elle retourna dans son cher **Berry**, où elle se fixa pour toujours. Elle y vécut entourée de ses enfants et petits-enfants, bienveillante et hospitalière, aimée de tous, recherchée par les "jeunes" de la génération montante : Flaubert entre autres vénéra cette exquise septuagénaire qui lui rendit une affection

tendrement maternelle. Elle mourut en 185. Le souvenir de "la bonne dame de Nohant " vit encore dans le pays.

C'était en effet une nature foncièrement bonne et généreuse, romanesque avec mesure, ayant du reste un grand fonds " de bon sens et de raisonnement tranquille." Elle a su éviter toutes les poses littéraires : elle a fait simplement, avec bonhomie, son œuvre d'écrivain, sans plus d'embarras que si elle eût raccommodé du linge. Contemplative, rêveuse, elle était faite pour décrire les scènes rustiques, les sentiments déliés et purs ; mais elle ne s'en avisa qu'assez tard. Son imagination était très ample, mais son intelligence, très vive, n'était pas originale : il s'ensuivit qu'elle épousa successivement les idées de ses amis et voulut les romancer. **On distingue ainsi quatre périodes dans son œuvre.**

Les quatre manières de George Sand.

Dans la première période, élève de Rousseau, gagnée par la fièvre romantique, blessée par la dure expérience de son mariage, elle peint l'amour souverain et sacré, sans mesure et sans frein ; elle condamne la société qui opprime la passion par l'intérêt, la raison et la loi. Elle écrit des romans débordants d'idéalisme, de romantisme, *Indiana* (1832), *Lélia* (1833) et le meilleur sans doute, parce qu'il est le plus impersonnel, ***Mauprat*** (1837), où le lyrisme est plus tempéré.

Puis son inspiration change au contact de nouveaux amis, économistes et sociologues (Pierre Leroux). En ce temps-là, les théories d'un socialisme doux, sensible, déclamatoire, volontiers mystique, flottaient dans l'air. Sous cette double influence et sous la poussée de sa générosité intime, elle adopte la religion de l'humanité. Elle écrit alors des romans sociaux et humanitaires, *Le*

Meunier d'Angibault (1845). *Le Péché de monsieur Antoine* (1847), où elle exprime son rêve d'un âge d'or, entrevu dans l'avenir, établi par l'égalité et la fraternité, et par la fusion des classes. Le difficile problème de cette fusion est résolu - avec une facilité un peu naïve - par l'amour : un beau et génial jeune homme, ouvrier ou paysan, aime une belle et parfaite demoiselle noble et riche ; ils se marieront, et voilà les classes fondues.

Brusquement elle est reprise par sa chère province où elle est revenue vivre : elle se met à décrire des scènes rustiques toutes simples, sans éclats de passion ni tapage de doctrines : *La Mare au Diable* (1846), *La Petite Fadette* (1849), *François le Champi* (1850), *Les Maîtres sonneurs* (1853), qui sont les chefs- d'œuvre du genre idyllique en France, avec leurs paysans idéalisés, et pourtant ressemblants, leurs dialogues délicat pourtant naturels. Ce n'est pas la réalité ; mais c'est une

vision poétique qui transfigure la réalité sans la déformer.

A ces trois périodes de la vie littéraire de George Sand est venue s'en ajouter une quatrième, dans sa vieillesse sereine et souriante. Elle se met à conter **des histoires**, comme une aimable grand'mère qu'elle est ; elle traite le public comme son enfant. Elle lui offre *Jean de la Roche* (1860). *Le Marquis de Villemer* (1861), des idylles bourgeoises et aristocratiques, **de beaux récits d'amour** sans brutalité, encadrés dans des paysages qu'elle va étudier sur place, prenant plaisir à sortir de son Berry et à caractériser d'autres provinces. Parfois **elle s'enfonce dans le passé**, et elle conte avec bonheur son rêve d'un XVII^e siècle précieux, galant et généreux, un rêve formé d'après *L'Astrée* : ce sont *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1858).

* * *

DU ROMANTISME AU RÉALISME

HONORÉ DE BALZAC

Vie de Balzac.

Son caractère.

Honoré de Balzac est né à Tours en 1799, d'un père languedocien et d'une mère parisienne. Ses parents le poussaient vers la procédure (il fut clerc d'avoué), voulaient en faire un notaire. Le jeune homme leur arracha un sursis de quelques années pour tenter la fortune littéraire; il se mit au travail avec fureur; mais différentes tentatives commerciales et industrielles, entreprises pour conquérir plus rapidement la petite aisance qu'il jugeait nécessaire à son travail d'écrivain, aboutirent tout au contraire à le charger d'une lourde dette, à laquelle ses goûts de luxe ajoutèrent sans cesse : « En 1828, écrit-il, je n'avais que ma plume pour vivre et pour payer cent vingt-cinq mille francs. » Pour gagner sa subsistance et désintéresser ces créanciers, il entreprend la Comédie humaine et il se met à un régime

effrayant : quatorze heures de travail par jour, dans les moments d'exaltation où il soutien à force de café sa fièvre créatrice ; neuf heures au minimum quand la machine, surmenée, menace de se détraquer ; douze heures en moyenne. " On met bien du noir sur du blanc ca douze heures, Petite sœur, écrivait-il, et au bout d' mois de cette existence il y a pas mal de besogne de faite." D'ordinaire il se couche à six heures, " avec son dîner dans le bec," il se lève à minuit, prend du café et travaille jusqu'à midi. Ainsi se fit en vingt ans une des œuvres les plus puissantes du siècle ; mais elle avait épuisé son créateur : en 1850, Balzac meurt. Il venait, cette année-là, de réaliser enfin son rêve en épousant une grande dame polonaise, la comtesse Hanska, avec laquelle il avait échangé des lettres pendant dix-huit ans

C'était une nature vulgaire, mais saine et bonne, robuste, pleine de verve, exubérante, dévorée par un besoin fiévreux d'activité. Une vanité d'enfant, une énergie prodigieuse le soutenaient dans sa lutte enragée contre le

destin. Et aussi une puissance d'illusion invincible qui lui promettait sans cesse la fortune pour demain. Il avait la manie des affaires : il passait son temps à imaginer des combinaisons qui devaient l'enrichir, sans faute par exemple, publier un livre encyclopédique pour l'enseignement primaire ; le livre aura un débit fabuleux ; il sera "comme la pomme de terre de l'instruction ; " - ou traiter chimiquement les scories des mines de plomb jadis exploitées par les Romains: on y trouvera 10 % de plomb, et dans ce plomb, 10 % d'argent ; on encore amener 60 000 chênes de Pologne en France, afin de traverser les chemins de fer : il voyait 1200 000 francs à gagner là-dedans. Il lui manquait le sens pratique : il ne réussit qu'à s'endetter pour une partie de son existence. Cette imagination, périlleuse dans la réalité, devint une grande qualité littéraire pour représenter par le roman une société où le développement des affaires et la spéculation tenaient tant de place.

Le passage du romantisme au réalisme.

On voit aisément par où Balzac a pu passer pour le père du réalisme contemporain. Il a été effrénément romantique et il y a dans son œuvre quelque chose d'énorme, une surabondance, une outrance qui en attestent l'origine romantique : mais, comme il manquait de sens artistique, de génie poétique et de style, les romans et les scènes d'inspiration romantique sont justement aujourd'hui les parties mortes, ayant toujours été les parties manquées de son œuvre. Au contraire il a représenté en perfection les âmes moyennes et vulgaires, les mœurs bourgeoises ou populaires, les choses matérielles et sensibles ; car son tempérament s'est trouvé admirablement approprié à ce genre de sujets.

Ainsi, par ses impuissances et par sa puissance, Balzac opérait dans le roman la séparation du romantisme et du réalisme.

LE ROMAN PSYCHOLOGIQUE :

STENDHAL

Un roman de Sainte-Beuve :

Volupté.

Sainte-Beuve, dont nous étudions plus loin l'œuvre critique, a donné un roman psychologique, *Volupté* (1834) Cette œuvre est lyrique par certains détails et surtout par le caractère intime et personnel de l'étude morale : mais l'effusion sentimentale n'était point la manière de Sainte-Beuve. Tout au contraire il analyse avec une finesse, une pénétration étonnante les états d'âme complexes de ses héros ; il suit avec une sûreté singulière le travail invisible des consciences, les effondrements, les crises, les agonies internes, sous les apparences unies et paisibles de la santé morale. Son art flou, souple, insinuant parvient à donner, au prix de quelque tortillage, le sentiment des plus fines nuances.

Dans *Volupté*, la psychologie de Sainte-Beuve s'exerçait surtout sur lui-même : Amaury, c'est Sainte-Beuve ; et Mme de Couaën, c'est Mme Victor Hugo, qu'il a aimée. - Pour trouver des études qui soient vraiment impersonnelles (en partie tout au moins), il nous faut venir à Stendhal.

LA NOUVELLE ARTISTIQUE :

MÉRIMÉE

Vie de Mérimée.

Son caractère.

Prosper Mérimée avait vingt ans de moins que Stendhal qu'il a connu, certains disent imité : il est né à Paris en 1803. Il débuta dans les lettres par deux mystifications qui réussirent : "une traduction" des œuvres de Clara Gazul, célèbre actrice espagnole qui n'avait jamais existé, encore qu'un portrait liminaire prétendit reproduire ses traits : mais c'étaient ceux de Mérimée, en mantille, les épaules nues, avec une croix d'or au cou ; - et un recueil de chants illyriens, au sujet duquel il racontait plus tard qu'un ami et lui ayant le désir de voyager en Illyrie mais se trouvant sans argent, il eut l'idée de rédiger leur voyage avant de l'avoir fait, afin de se procurer par là l'argent nécessaire pour le faire. Ces deux impertinences peignent l'homme il n'avait point l'âme lamartinienne.

Toute sa vie du reste, il feignit de ne point prendre la littérature au sérieux. S'il écrit, en 1829, un intéressant

roman historique, la *Chronique du temps de Charles IX*, il néglige de lui donner un dénouement et laisse à son lecteur le soin d'en imaginer un. Il s'est donné une spécialité, l'histoire, et plus précisément l'archéologie et du reste, nommé inspecteur général des monuments historiques, il a rendu d'immenses services en faisant classer bon nombre de monuments que le vandalisme menaçait. De temps à autre, entre deux rapports ou deux études historiques, il écrivait quelque nouvelle les plus belles, *Colomba* (1840) et *Carmen* (1845), étaient publiées et son œuvre littéraire presque terminée quand le second Empire s'établit. Il avait connu l'impératrice toute enfant ; il devint son familier. Il mourut au moment tombait l'Empire, en septembre 1870. Cet esprit curieux et chercheur fut un des premiers chez nous à s'intéresser à la littérature russe.

Il est certain qu'il y avait entre lui et Stendhal de grandes affinités tous deux aimaient à bousculer la morale bourgeoise ; tous deux étaient flegmatiques, observateurs, et se moquaient des beaux enthousiasmes romantiques. Mais alors que l'ironie de Stendhal laisse percer une émotion dérobée, celle de Mérimée semble toute sèche

nous savons cependant que sa froideur n'était point insensibilité. Mais il craignait extrêmement le ridicule. Il posait pour l'homme du monde sceptique et détaché ; et il en avait d'ailleurs la tenue parfaite, l'esprit aigu et mordant sous l'exquise politesse.

Objectivité de l'œuvre de Mérimée.

En matière de littérature, il prétendit n'être qu'un amateur. Par contre, il faisait profession d'être un archéologue, et volontiers il présente ses nouvelles comme des propos d'archéologue qui évoque quelque souvenir de ses voyages. Aussi son œuvre est-elle au premier abord moins objective que celle de Stendhal il parle de lui, des objets qui l'intéressent, des recherches pour lesquelles il s'est mis en route. Il mêle des réflexions, des dissertations d'archéologue à ses récits ; il nous rappelle ainsi de temps à autre, de peur que nous ne l'ignorions, que ce n'est pas son affaire d'écrire un roman et qu'il ne s'est mis à conter que par accident, pour nous faire plaisir.

Cependant il ne faut pas s'arrêter à la surface de l'œuvre. En réalité le roman de Mérimée est essentiellement objectif, l'auteur se répand autour de son sujet, mais le récit lui-même est impersonnel. Lisez ses chefs-d'œuvre les parties principales de *la Chronique de Charles IX*, *Colomba*, *Tamango*, *Matteo Falcone*, le corps du récit de *Carmen*, etc. ; là, Mérimée s'efface ; ce n'est plus qu'un scrupuleux artiste qui s'efforce de faire sortir le caractère du modèle naturel. Personne ne s'est, en notre temps, plus rapproché que lui du réalisme classique.

Le classicisme de Mérimée.

Mérimée compose très solidement, très soigneusement dans la moindre nouvelle, il pose ses caractères, il établit son action initiale et tout se déduit, tout s'enchaîne ; le progrès est continu, et les proportions sont exactement gardées. Puis il est sobre, il ne s'étale pas. Il sait faire vingt pages ou les romantiques feraient un volume. Aussi quelle plénitude dans cette brièveté ! Un paysage est complet en cinq ou six lignes. Les caractères se révèlent par une action

significative, aussi suggestive que de longues analyses. Il est simple aussi ni sensibilité, ni longues phrases ; un ton uni, - bien qu'une bonne partie de son œuvre consiste en récits atroces ou troublants. Et néanmoins il atteint à une puissance d'expression singulière : il n'y a guère dans la littérature de personnages plus complets et plus vivants que Colomba, que Carmen ; il n'y pas de morceaux d'art où les choses évoquées nous deviennent plus présentes que *l'Enlèvement de la redoute*. Le style de Mérimée, propre, précis, objectif, plus fin et moins abstrait que celui de Stendhal, concourt à l'illusion.

Mérimée appartient à la grande période romantique : son œuvre littéraire est achevée en 1848. De tous les grands romanciers que nous venons d'étudier, c'est le seul qui soit purement artiste. Son œuvre relève de la théorie de *l'art pour l'art* : il subordonne tout à l'effet artistique. Ainsi il tient dans le roman la place que Gautier tient dans la poésie. Mais jamais il ne nous donne cette sensation de perfection vide que Gautier nous fait éprouver quelquefois.

* * *

CHAPITRE “IV”

Le XX^e SIÈCLE

Le XX^e siècle à vol d'oiseau

« *Le XX^e siècle sera heureux* »

V. Hugo, Les Misérables

On est frappé au XX^e siècle par la coïncidence des événements politiques et des mouvements littéraires, et par l'à-propos avec lequel l'Histoire fournit un découpage à l'évolution des Lettres. Le XX^e siècle se présente comme une funeste succession de guerres, d'avant-guerres, d'après-guerres et d'entre-deux-guerres, si bien que la guerre est peu à peu devenue la condition de l'homme contemporain. Quand il ne la vit pas, il la redoute. Et chaque conflit creuse un tel abîme entre l'ère qui l'a précédé et celle qui lui succède que la continuité des idées et des modes se trouve brisée.

A peine se relève-t-on de 14-18 que 39-45 gronde à l'horizon. Les guerres d'Indochine et d'Algérie ne laissent aucun répit à la France qui ne connaît la paix qu'en 1962. A l'étranger, la révolution russe de 1917 et la guerre civile

espagnole de 1936, la montée simultanée des fléaux **isme** (stalinisme, nazisme, fascisme), mobilisent les énergies des peuples et sensibilisent les écrivains.

A l'angoisse qui s'empare des hommes devant les génocides et les holocaustes engendrés par ces guerres, s'ajoute l'anxiété métaphysique. Freud, levant un voile sur l'inconnu de nos consciences, permet à l'homme de s'interroger sur sa nature, sur son destin, sur son existence : même, augmentant encore sa peur devant le mystère que suscitent tant d'incertitudes.

L'un des ouvrages essentiels de notre temps, *l'Homme révolté*, d'Albert Camus, explique qu'à cette angoisse, qui donne naissance à un sentiment d'absurdité, peut s'opposer la révolte. Au lieu d'être le jouet d'un déterminisme aveugle, l'homme ne devrait-il pas devenir l'artisan de son propre destin et conquérir sa liberté contre l'asservissement social ?

Cependant l'accélération foudroyante du progrès et la multiplication inéluctable de la population du globe produisent une sorte de vertige. A la fin de ce millénaire où deux siècles, le XX^e et le XXI^e, semblent se précipiter l'un vers l'autre comme un gigantesque mascaret du temps, les capacités de l'organisme humain paraissent dépassées. Se demandant parfois s'il sera demain un singe supérieur ou un insecte démesuré, l'homme a l'impression de marcher en direction d'un gouffre.

Ce siècle, Bertrand Poirot-Delpech le raconte dans la Légende du siècle – clin d'œil au vieil Hugo -, l'histoire d'un homme qui aurait connu Staline, Hitler, Léon Blum, Gide, Malraux et Aragon. Mais les livres ne servent pas qu'à inscrire l'Histoire. Ils emmagasinent aussi les rêves. Et, cent ans après Alphonse Daudet, ils continuent de dire à l'oreille des enfants que les blés sont dorés, que le ciel est tout bleu, et qu'il y a dans la montagne des chèvres folles de liberté, et des bergers qui lisent dans les étoiles.

Les structures ébranlées 1899-1918

Dans les dernières années du XIX^e siècle, la France, divisée par l'affaire Dreyfus, est secouée par des agitations nationalistes et antisémites. L'installation en 1899 d'un gouvernement radical-socialiste est à l'origine de vives polémiques.

Déjà la machine de guerre est en marche, mettant en sourdine les dissensions intérieures. L'armistice de 1918 ouvrira une ère nouvelle pour des mentalités que les événements ont précipitées d'un siècle dans l'autre.

La Gauche au pouvoir

Officier français de confession israélite, condamné pour espionnage en 1894, déporté à l'île du Diable, Alfred Dreyfus déchire la France en deux. Reconnaître l'erreur judiciaire, c'est accuser l'armée française (qui a utilisé de faux documents pour le faire condamner). Obtenir sa grâce, c'est réhabiliter un «Juif». Tandis que pour des patriotes de parti pris et des catholiques intransigeants, sa culpabilité ne fait aucun doute, les antimilitaristes de gauche, exhortés par Emile Zola dans son manifeste *J'accuse*, poursuivent leur

combat pour la justice et la liberté. En 1906, Alfred Dreyfus est lavé de tout soupçon. Les références à l'affaire Dreyfus sont innombrables dans les œuvres de cette période, et notamment dans *A la recherche du temps perdu*.

L'accession de la gauche au pouvoir partage les écrivains et crée de nombreux cas de conscience. Les doctrines humanitaires de Jean Jaurès, fondateur du parti socialiste (1901), suscitent l'adhésion de Romain Rolland, d'Anatole France, d'Emile Verhaeren. Mais d'autres s'effraient de ce virage à gauche. Maurice Barrès se met au service d'un patriotisme qui lui paraît seul capable d'épargner la France une défaite analogue à celle de 1870.. Charles Maurras, fondateur de *l'Action française*, préconise la restauration de la monarchie.

L'Eglise, entrée en conflit avec l'Etat, s'en voit séparée en 1905. Cette crise religieuse provoque un sursaut des spiritualités. On observe le retour au catholicisme d'hommes comme Paul Claudel, Charles Péguy ou Francis Jammes. La défaite de la droite conservatrice et l'affaiblissement du pouvoir des prêtres sont ressentis comme autant d'atteintes aux idées traditionnelles.

Une société agonisante

Les structures sociales, que la lutte des classes avait secouées à plusieurs reprises au cours du XIX^e siècle, ne sont qu'ébranlées.

Dans l'Europe entière, où les derniers empires s'affaissent et où les unités nationales se consolident, les romanciers perçoivent **la mutation de la société**, victime de sa propre civilisation. L'Allemand Thomas Mann donne avec les *Buddenbrook* (1901) le portrait d'une époque qui agonise avant d'être terrassée par la guerre. L'Anglais John Galsworthy relate dans *la Saga des Forsythe* (1906- 1928) l'ascension d'une bourgeoisie qui s'émancipe d'un demi-siècle d'austérité victorienne. Marcel Proust, remonte le fil du temps dans *A la recherche du temps perdu* vers un passé aristocratique révolu.

Le théâtre sur lequel la censure est levée en 1906, trouve une matière abondante dans l'observation des milieux en voie de mutation. C'est du mal dont souffre la société que l'on rit : de la hiérarchie des classes, du pouvoir de l'argent, des triomphes de la médiocrité, des institutions en péril (adultère, divorce), des réussites spectaculaires et des résignations sordides. Tandis que sévissent dans les

grandes villes les Apaches, voyous prêts à tous les mauvais coups, et que règnent sur les faubourgs les anarchistes, un grand besoin de rassemblement se manifeste.

Vers la débâcle

Le service militaire passe de deux à trois ans : on songe, certes, qu'une nouvelle guerre est possible, mais les Français pensent que ce ne sera qu'un accident mineur.

Les intellectuels déplorent la détérioration des rapports franco-allemands. Romain Rolland dans ses articles (*Au-dessus de la mêlée*) exprime les désarrois d'une «conscience libre». Charles Péguy (*Notre patrie*) affirme ses convictions patriotiques. Maurice Barrès, originaire des Vosges, se souvient de l'entrée des Allemands en Alsace-Lorraine et sait que le patrimoine français commence avec cette terre occupée depuis 1870.

C'est pourquoi la débâcle qui, pendant quatre années, emporte les hommes dans la boue des tranchées, et jette les femmes dans l'horreur des hôpitaux, ébranle les consciences après avoir ébranlé les fondements mêmes de la société. On peut dire avec Pierre Gaxotte que «le XIX^e siècle finit le 4 août 1914».

L'âge d'homme

1918-1939

Cette seconde période de l'histoire de la littérature du XX^e siècle s'inscrit entre deux guerres. Elle comprend deux décennies sensiblement différentes. L'armistice de 1918 ouvre sur une ère d'euphorie, les années 20 qu'on appelle les années folles. C'est le temps des révélations.

L'entre-deux-guerres est accueillie comme de grandes vacances. Le bilan a été lourd : 1375 000 morts et 2800 000 blessés. Les jeunes qui ont survécu et ont atteint " l'âge d'homme " en 1918 sont des rescapés. Ils vont alors traverser une époque exaltée propice à la révélation de tous les talents qui couvent, soit dans le domaine poétique, qui voit l'essor d'un mouvement considérable, le Surréalisme, soit dans le domaine romanesque, qui connaît une réussite exceptionnelle.

La femme s'émancipe. On s'étourdit, on se distrait. On danse le charleston. On applaudit les pièces de Jules Romains (*Knock*), de Marcel Pagnol (*Marius*), de Marcel Achard (*Jean de la Lune*) et de Sacha Guitry (*Deburau*). Le cinéma devient parlant.

Mais les graves crises économiques à l'intérieur, les progrès des dictatures fascistes à l'extérieur, ne tarderont pas, au cours des années 30, à troubler cette trêve heureuse et féconde. Ce sera **le temps des engagements**.

1- Le temps des révélations

Deux genres connaissent un essor considérable : **la poésie** et **le roman**. Le mouvement surréaliste surgit après la guerre dans une époque relativement conservatrice. **En**

1. 27% des jeunes de 18 à 27 ans sont tombés sur les champs de bataille.

2. Titre d'un ouvrage de Michel Leiris (cf. p. 60).

Ces jours de commémorations, de remises de médailles, d'hommages aux anciens combattants et d'inaugurations de monuments aux morts, la phalange révolutionnaire qu'anime André Breton ne choque pas seulement les tenants d'une poésie plus traditionnelle : elle s'attaque aux mœurs.

L'offensive simultanée du roman est plus sournoise, plus sinieuse : elle n'en transformera pas moins, sans rupture tapageuse, à l'écart du Surréalisme, mais bénéficiant de ses acquis, une tradition ininterrompue depuis *la Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette.

Le mouvement Dada, Précurseur du surréalisme

L'aventure surréaliste commence en Suisse où un jeune poète roumain, Tristan Tzara, fonde en 1916 un mouvement qu'il baptise «Dada»¹. Cette onomatopée exprime un désir de s'en remettre aux bizarreries de l'automatisme et du hasard. On rit de tout, on conteste tout. On met des moustaches à la Joconde. C'est le règne du tout est permis pourvu qu'on réfute les sacro-saintes conceptions de la morale et de l'esthétique passéistes. Les compagnons de Tristan Tzara (Max Ernst, Hans Arp, Giorgio de Chirico, Paul Klee, Vassili Kandinsky) viennent des horizons les plus divers, mais la Suisse n'est pas le terrain idéal pour l'ampleur de leur contestation.

Ils se rendent à Paris en 1919 et y rencontrent Pablo Picasso, André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon qui, comme eux, recherchent un nouveau langage. Dada, c'est l'exhortation à la révolte. Le Surréalisme, c'est la révolution.

¹- Le mot Dada (cheval dans le langage enfantin, idée favorite ou marotte dans le langage familier) a été trouvé au moyen d'un coupe-papier glissé au hasard entre les pages d'un dictionnaire Larousse.

La révolution surréaliste

Le Surréalisme est le mouvement le plus puissant du XX^e siècle. Il s'est spontanément étendu à tous les arts. Il a gagné toutes les cultures européennes avant de s'imposer comme un ferment de la pensée universelle.

Les origines

Lorsque le Surréalisme passe à l'action dans les années 20, il résulte d'une évolution à laquelle Arthur Rimbaud avait donné, un demi-siècle plus tôt, l'impulsion majeure. Cet adolescent génial et révolté, marqué par la guerre de 70 et par la Commune, fait figure de précurseur. À nouveau, l'absurdité de la guerre dénonce l'absurdité de la société. De Rimbaud au Surréalisme, le langage poétique moderne se fraie un chemin avec des poètes qui s'appellent Corbière, Nouveau, Gros, Lautréamont, Mallarmé, Laforgue, Saint-Pol-Roux et qui, dans le sillage de Baudelaire et de Nerval, ont transposé leur

étrangeté sociale en solitude victorieuse (G.-E. Clancier).

Le Surréalisme est d'abord **une révolte**. Dans le tohu-bohu de l'après-guerre, c'est autant une tentative de désordre, qui vise à renverser les courants de l'art, de la morale et de la société, qu'un effort d'ordre, qui donne à la pensée **des statuts nouveaux**.

Sa phase active s'inscrit dans des dates précises, 1924 (fondation du mouvement par André Breton) et 1929 (prises de position individuelles qui entraînent la dispersion)

Qu'est-ce que le surréalisme ?

Au XIX^e siècle, vers 1850, **le Réalisme** s'était donné pour mission d'imiter la nature. Illustré par des écrivains comme Flaubert et des peintres comme Courbet, n'avait pas tardé à devenir socialisant. **Le Naturalisme**, qui lui a succédé, avec pour chefs de file Zola en littérature et Corot, Manet et Degas en peinture, faisait référence à la science pour

atteindre la réalité. Se fixant comme objectif l'exploration, non plus seulement de la nature visible, mais invisible, de l'homme, **le Surnaturalisme** apparaît comme une conséquence évidente

Au début du XX^e siècle, les travaux de Freud font apparaître qu'une part de la personnalité humaine échappe à la conscience : il l'appelle le subconscient et cherche les moyens de le sonder. Ses investigations le conduisent à la découverte que réside dans le subconscient une explication du conscient. Les actes manqués, les lapsus, les erreurs, les rêves, les instincts de la sexualité, constituent autant de symptômes révélateurs de souvenirs, de désirs, d'impulsions, emmagasinés en nous à notre insu

Les poètes surréalistes se donnent pour mission de capter cette " sur-réalité " (c'est Apollinaire qui est à l'origine de l'invention du mot "surréalisme", en désignant l'une de ses farces, les *Mamelles de Tirésias*, du nom de " drame surréaliste ") avant même que la raison ne la perçoive et ne l'organise. Gérard de Nerval, dans *Aurélia* (1855), avait rendu compte des hallucinations d'un homme guetté par la

folie. Lautréamont, envoûté par ses propres cauchemars, s'en était exorcisé dans les *Chants de Maldoror* (1868). Rimbaud s'était livré dans *les Illuminations* (1886) à une voyance fulgurante du moi qui l'habitait. Alfred Jarry avait fait de l'absurde dans *Ubu Roi* (1888) un instrument **d'introspection individuelle autant que de contestation sociale.**

Le Surréalisme ne se contente pas de réfuter la raison, qui a si longtemps régné sur l'art français. Il s'efforce de rendre la vie psychique, les fantasmes, les délires, les refoulements et de trouver **un langage pour exprimer l'inexprimé.**

En marge du Surréalisme

Certains poètes, comme Max Jacob ou André Salmon ne sont pas prêts à assumer toutes les audaces du Surréalisme. D'autres en sont détournés par leurs aspirations spirituelles. Pierre Reverdy (1889-1960) s'installe à Solesmes en 1926. Il consacre une poésie simple et frémissante à la présence de Dieu dans notre univers familier (1919, *la Guitare endormie*).

Son mysticisme est empreint de sérénité. Il n'en est de même ni pour Oscar Milosz ni pour Pierre-Jean Jouve. D'origine lituanienne, Oscar Milosz (1877-1939) trouve dans le thème de don Juan (1912, *Miguel Mañara*) une aventure spirituelle à sa mesure. Marquée par le conflit du Bien et du Mal, sa poésie évolue vers la métaphysique et le mysticisme biblique.

Comme lui, Pierre-Jean Jouve (1887-1976) est obsédé par le thème de don Juan. Les conflits de l'érotisme coupable et de la punition par la mort éclatent dans son roman, *Paulina* 1880, dans ses poèmes et dans son analyse du *Don Giovanni* de Mozart.

Tristan Tzara (1896-1963) poursuit avec André Breton l'aventure commencée avec Dada. Mais il se détourne du Surréalisme vers 1935, adhère comme beaucoup de ses compagnons au Parti communiste et se consacre, sans abandonner la poésie, à l'action politique.

Le magnétisme d'André Breton promeut et anime désormais le mouvement surréaliste.

* * *

André Breton

1896-1966

Ou la Force du magnétisme

Le fondateur du Surréalisme

André Breton a voué sa vie au Surréalisme. Mais la conviction avec laquelle il a entraîné ses premiers compagnons, l'énergie qu'il a déployée, l'ont rendu exigeant, voire intransigeant. Abandonné par ses amis de la première heure, comme Aragon ou Eluard, il n'en est pas moins resté fidèle au vaste mouvement qu'il a créé.

Dès le début, André Breton possède un don qui le désigne comme chef de file : un magnétisme puissant émane de sa personnalité. Il galvanise les enthousiasmes. Dans les milieux littéraires, il fait la connaissance de Philippe Soupault et, dans les services neuropsychiatriques de l'armée, celle de Louis Aragon, alors étudiant en médecine. Ce groupe, auquel viendra se joindre Paul Eluard, uni par un idéal commun, est à l'origine du Surréalisme. Il se donne pour but la conquête de la partie cachée de l'esprit.

De nouvelles conquêtes

Des lectures capitales guident André Breton. Les récents travaux de Freud ont révélé le rôle du subconscient dans la personnalité. *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont avaient montré en 1868-1869 qu'une poésie sauvage pouvait sourdre des profondeurs de l'esprit et, échappant à l'emprise de la raison et de la volonté, s'inscrire en images fulgurantes.

Breton et ses amis veulent aller plus loin dans la recherche. Ils ont conscience que les richesses accumulées dans la nature humaine ne peuvent se développer librement si elles subissent l'effet d'une contrainte sociale trop forte. A la conquête de nouveaux objectifs et d'un nouveau langage s'ajoute la rébellion contre l'ordre établi.

Un nouveau langage

La réalité du subconscient est attestée par les rêves et les fantasmes. La difficulté consiste à exprimer l'indicible alors que le seul effort de le dire en altère la nature. Breton et les Surréalistes sont en quête d'un langage qui libérerait l'esprit en train de créer sans l'intervention de la volonté corruptrice.

Faire surgir subconscient, c'est admettre la délivrance de messages immédiats, incontrôlés, à l'aide de tous les moyens abolissent la logique et la lucidité. A cet égard, les ruas paraissent révélatrices. Reprenant le premier jet en fonction d'un raisonnement, elles risquent d'apporter une retouche mensongère à l'écriture spontanée. C'est le conscient qui, en surimpression, corrige le subconscient. Aussi *la revue Littérature*, qui véhicule les idées du groupe surréaliste, devient-elle "Lis tes ratures".

Parmi les moyens, expérimentés avant les Surréalistes par Nerval ou Baudelaire, pour forcer hors de l'esprit le subconscient, l'hypnose, la drogue, l'exploration des rêves, paraissent les plus adéquats. Breton poursuit des expériences sur les médiums. En 1928 d'ailleurs, il écrira un

roman, *Nadja*, dont l'héroïne agit plongée dans le sommeil hypnotique.

Plus l'écriture sera spontanée, plus l'expression du subconscient sera authentique. L'écriture automatique, la dictée intérieure, consistent à relâcher la surveillance de la volonté et à inscrire les mots et les images tels quels.

Dans les *Vases communicants* (1932), Breton illustre l'idée selon laquelle la brusque mise en évidence de "deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre" agit comme un procédé de création verbale. C'est beau, disait déjà Lautréamont, " comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ". Jusqu'alors l'art reposait principalement sur la logique des associations et le souci de la continuité. Pour les Surréalistes, tout dépend de l'association insolite. Breton ose intituler un recueil " Le revolver à cheveux blancs " : les peintres surréalistes dont il trace le portrait dans *le Surréalisme et la peinture* (1928) useront librement de ce procédé. Un jeu surréaliste appelé "Cadavre exquis" consiste à faire composer par plusieurs joueurs sur des

papiers pliés une phrase fortuite, chacun ignorant ce que l'autre a écrit. On obtient par exemple : " La petite fille anémiée fait rougir les mannequins encaustiqués." On voit les limites du procédé : le hasard débouche, sur l'incohérence.

Le théoricien

Le Manifeste du Surréalisme, qu'André Breton fait paraître en 1924, donne enfin une définition du Surréalisme :

" Automatisme psychique pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale." Breton fait le procès du réalisme, parce qu'il restreint le champ des investigations et engendre la médiocrité. Il condamne le roman, qui en est le produit, parce qu'il est soumis à la logique.

La force des images

La poésie d'André Breton se caractérise par un débordement d'images chargées de traduire le rêve, le merveilleux, l'amour. Aux antipodes de Valéry, qui crée consciemment les images, Breton se laisse porter par elles.

De *Clair de terre* (1923) à *l'Amour fou* (1937), Breton s'interroge sur l'activité du subconscient comme domaine d'élection du désir et sur les chances que le désir a de survivre dans l'amour. Il est le poète de la femme et de l'union libre :

Ma femme aux yeux pleins de larmes

Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée

Ma femme aux yeux de savane

Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison

Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache

Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre de feu

Les révoltes successives

Peu à peu, Breton se voit entraîné dans un combat plus vaste contre la société, la philosophie, la religion. Avec son adhésion au Parti communiste en 1927, son action devient politique. Pourtant, dans les rangs du Surréalisme, les enthousiasmes se sont émoussés, les démarches particulières ont désintégré l'esprit d'équipe.

Vers 1938, il semble que le Surréalisme ne soit plus qu'état de survie. Devant les progrès du stalinisme, Breton voit en outre tout ce qui sépare le Surréalisme du marxisme. Il rompt avec le Parti. La guerre éclate, il s'exile aux Etats-Unis. En 1945, plus personne, à part Breton, n'est surréaliste.

Ferment de l'une des plus importantes révolutions artistiques des temps modernes, André Breton a su donner à ces grandes lueurs tournoyantes qui rôdent dans la " Forêt Pétrifiée de la culture humaine " ce moment d'éclat qui suffit à illuminer le reste du XX^e siècle.

Breton et ses amis peintres

Sous le titre *Le Surréalisme et la peinture* paraît en 1928 un essai d'André Breton qui n'est pas seulement un hommage à ses amis peintres, mais l'évocation d'un langage qui, sur le plan visuel, cherche à atteindre des objectifs équivalant à ceux de la poésie surréaliste.

Breton trace l'évolution d'une sensibilité différente : il traite de peintres dont l'œil «à l'état sauvage» commence «à voir ce qui n'est pas visible». A propos d'artistes comme Chirico, Picasso, Dali, Magritte, Miró, tous mêlés à l'essor et à l'épanouissement du Surréalisme, André Breton traduit une idée qu'avait, mieux que personne, exprimée prophétiquement un peintre allemand : « Clos ton œil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit ».

Du défi à la tradition

De 1917 à 1931, Louis Andrieux dit Aragon est, de tous les promoteurs du Surréalisme, le plus virulent. On peut en juger par le pamphlet intitulé Un cadavre qu'il dirige en 1924 contre Anatole France, symbole abhorré de l'écrivain parvenu. Pourtant, après sa rupture avec les milieux surréalistes en 1932, Aragon choisit une voie résolument réaliste et traditionnelle.

Le Surréaliste

Etudiant en médecine et interne des hôpitaux de Paris, Louis Aragon fait la connaissance d'André Breton au Val-de-Grâce en 1917. Cette amitié dure jusqu'en 1931, début de "l'affaire Aragon". Celle-ci est déclenchée par la publication d'un poème intitulé Front rouge qui vaut à Aragon d'être inculpé :

J'assiste à l'écrasement d'un monde hors d'usage

J'assiste avec enivrement au pilonnage des bourgeois

Ses camarades se solidarisent d'abord avec lui sur le problème de la liberté d'expression. Mais l'affaire dégénère

à l'intérieur du clan surréaliste en une querelle dogmatique. A la suite de la Conférence internationale des Ecrivains prolétariens et révolutionnaires, qui s'est tenue à Kharkov et à laquelle Aragon avait assisté, les Surréalistes estiment que la conception marxiste de l'artiste s'écarte de leur propre point de vue : " Privé du droit de poursuivre ses investigations dans le domaine qui lui convient, tôt ou tard cet homme sera perdu pour lui-même et perdu pour la révolution." Aragon réplique, en mettant en cause le principe même de la psychanalyse qui " a servi aux Surréalistes à étudier le mécanisme de l'inspiration " pourrait devenir dans ses applications une arme bourgeoise.

Dans ses romans surréalistes (1920, *Anicet* ou le *panorama* ; 1926, *le Paysan de Paris*) comme dans ses poèmes surréalistes, Aragon avait pourtant été un militant insolent et chaleureux. Les poèmes, parfois automatiques, de *Feu de joie* (1920) et du *Mouvement perpétuel* (1925) sont autant de messages de liberté dans lesquels il se laisse emporter par le vertige de l'écriture, parfois facile, les répétitions, les échos, les rimes intérieures.

Après sa désertion du Surréalisme, d'aucuns disent sa trahison, sa poésie elle-même revient à la rime et à l'alexandrin, à la tradition.

Le chantre de l'amour

La rencontre en 1928 d'Elsa Triolet, belle-sœur de Maïakovski, change sa vie. Jusqu'à la mort de sa compagne en 1970, il lui consacre la plus grande partie de son œuvre poétique : *Cantique à Elsa* (1941) et tous les autres recueils qui portent le nom d'Elsa. Le visage de la femme aimée devient le visage de tout un peuple :

L'histoire et mon amour ont la même foulée
J'écris contre le vent majeur et que m'importe
Ceux qui ne lisent pas dans la blondeur des blés

Ainsi l'idéal prolétarien d'Aragon glisse-t-il vers un patriotisme dont la femme est l'inspiratrice. Il donne le meilleur de lui-même dans cette expression savante et raffinée de l'amour.

Le militant communiste

Adhérent depuis 1927 du Parti communiste, Aragon se consacre au journalisme politique. Il est rédacteur à *l'Humanité* et directeur des *Lettres françaises* de 1953 à 1972. Il se rend presque chaque année en Union Soviétique. Il reçoit le prix Lénine international de la Paix. Cependant, devant les brimades et les sanctions dont sont

et qui l'objet les intellectuels des républiques socialistes, et surtout l'invasion par l'armée soviétique de la Tchécoslovaquie en 1968, il réagit. Ses positions autant que ses silences sont jugés discutables.

Le romancier

De même que le poète ou le journaliste, le romancier se met au service d'une révolution si totale qu'elle s'étendra à la morale et à l'esthétique. Dans de larges fresques sociales, il dénonce les tares de la bourgeoisie de toutes les époques. Affirmant que " c'est dans la réalité que le réaliste puise son art", il donne comme titre à son premier cycle romanesque "*Le Monde réel*".

Il y reprend les procédés de Balzac et de Zola, tel le retour des personnages. L'action des *Cloches de Bâle* (1934), des *Beaux Quartiers* (1936), des *Voyageurs de l'impériale* (1942) et d'*Aurélien* (1945) recouvre les années 1889-1922.

"... de l'impériale on ne peut que regarder les cafés, les réverbères et les étoiles " : les deux "voyageurs" sont Pierre Mercadier et son fils Pascal dont Aragon raconte la vie de 1889 à 1914. Catherine, l'héroïne des *Cloches de Bâle*, sont une femme des temps nouveaux (1904-1912) qui prend conscience des luttes ouvrières et des répressions qu'elles engendrent Dans *les Beaux Quartiers* s'affrontent deux frères, Armand, le briseur de grèves, et Edmond, vivant symbole de la réussite sociale. *Aurélien*, dont l'action se déroule au cours de l'hiver 1921-1922, développe le double thème de l'impossibilité du couple et du scepticisme des jeunes au lendemain de 14-18.

Les six volumes des *Communistes* (1949-1951) décrivent la période qui s'étend de février 1939 à juin 1940. Dans la *Semaine sainte* (1958), Aragon montre qu'à toutes les époques " l'avenir de l'homme, c'est la jeunesse qui lui survit " et exprime son espoir dans l'avenir de l'humanité,

Le théâtre après 1918

Une révolution scénique se prépare. Mais elle réside moins dans la conception littéraire des œuvres que dans l'évolution du style théâtral.

Pour Jacques Copeau (1879-1949), la scène n'est plus un lieu où l'on récite un texte. « Le metteur en scène, écrit-il, invente et fait régner entre les personnages ce lien secret et visible, cette sensibilité réciproque, cette mystérieuse correspondance des rapports, faute de quoi le drame, même interprété par d'excellents acteurs, perd le meilleur de son expression. »

Sous l'influence de prestigieux metteurs en scène étrangers, Lugné-Poe, Gaston Baty ou Charles Dullin élaborent une nouvelle technique du jeu, du décor, des éclairages, de la musique, qui permettra aux dramaturges

futurs de trouver les meilleures conditions de représentation de leurs œuvres.

Paris découvre le répertoire étranger, le Flamand Crommelynck, les Scandinaves Ibsen et Strindberg, l'Allemand Bertolt Brecht, l'Irlandais Bernard Shaw. Un couple d'acteurs d'origine russe, Georges et Ludmilla Pitoëff, favorise at la diffusion des adaptations de Dostoïevski, Tolstoï, Gogol ou Tchekhov.

On renonce maintenant à la représentation fidèle et logique de la réalité pour mieux montrer, par la dislocation de l'action dramatique, le tréfonds des âmes. C'est la révélation qu'apporte Luigi Pirandello avec *Chacun sa vérité* (1917) et *Henri IV* (1922).

Antonin Artaud se fait le théoricien d'un théâtre nouveau.

* * *

Antonin Artaud

1896-1948

Ou la Folie visionnaire

Exalté, fiévreux, sombre, sont les adjectifs qui décrivent le mieux Antonin Artaud. Ce sont aussi, les caractères qu'il confère au Surréalisme. Et toutes les expériences auxquelles il est confronté dans sa vie ne font qu'accroître ces tendances de sa personnalité qu'il traverse le Surréalisme, qu'il se consacre au cinéma ou au théâtre, qu'il voyage chez les peuplades primitives.

Un état physique

Dès son enfance, à Marseille, Antonin Artaud a souffert de troubles psychiques. Ils ont marqué sa vie d'une sorte de folie visionnaire. Ils lui ont valu dix ans d'internement. Dans *l'Ombilic des limbes* (1925), il s'efforce de décrire les sensations qu'il éprouve : "Une exacerbation douloureuse du crâne, une coupante pression des nerfs, la nuque acharnée à souffrir, des tempes qui se vitrifient ou se marbrent, une tête piétinée de chevaux."

En 1920, Artaud se fixe à Paris. Il rejoint le Surréalisme avec la frénésie et le sens du tragique qu'éprouvent ceux pour qui il n'y a pas de demi-mesure.

Vers 1927, il trouve les engagements surréalistes trop modérés et, tout en restant fidèle à l'esprit de ce mouvement, lui reproche de ne pas aller assez loin encore dans la révolte.

Théâtre et cinéma

De 1926 à 1935, le théâtre et le cinéma constituent l'essentiel de son activité.

Il tourne sous la direction de metteurs en scène prestigieux. Ce visage brûlé de passion et de terreur dans la *Jeanne a Arc de Dreyer* (1928), c'est le sien. Ce Marat ardent et révolté du Napoléon d'Abel Gance (1926), c'est lui.

A cette époque, il fonde avec Roger Vitrac le Théâtre Alfred-Jarry. Vitrac y fait représenter *Victor ou les enfants au pouvoir* (1928) dans une mise en scène d'Artaud. La pièce est, dans la tradition surréaliste de Jarry, une attaque brillante et cocasse de la respectabilité.

Artaud écrit deux textes fondamentaux sur le théâtre : le Manifeste du théâtre de la cruauté, et surtout *le Théâtre et son double* (1938). Il y plaide en faveur d'un théâtre métaphysique qui, remontant aux sources, au théâtre antique, aux mystères du Moyen Age, au théâtre oriental,

aux représentations magiques, communiquerait aux spectateurs une émotion authentique, étrange, mystique, terrible.

L'insurrection du mal

Lors d'un voyage au Mexique en 1936, Artaud assiste à une cérémonie rituelle indienne, la danse du peyotl, qui l'initie à une culture primitive et occulte, et dont il rapporte une relation (*les Tarahumaras*). Au cours de la traversée qui le ramène en France, il est pris d'une agitation si inquiétante qu'il est nécessaire de l'hospitaliser. Lui, l'illuminé, le maudit, il rencontre le destin de Van Gogh qu'il avait évoqué : «En face d'une humanité de singes lâches et de chiens mouillés, la peinture de Van Gogh aura été celle d'un temps où il n'y eut pas d'âme, pas d'esprit, pas de conscience, pas de pensée, rien que des éléments premiers tour à tour enchaînés et déchaînés» (*Van Gogh ou le suicidé de la société*).

Cette passion tragique de l'homme en lutte avec ses obsessions et ses angoisses autant qu'avec le mal physique qui le mine emplit l'œuvre d'Antonin Artaud dont certains ouvrages comptent parmi les textes surréalistes fondamentaux.

Jean Cocteau

1889-1963

Ou les Dons multiples

Jean Cocteau est profondément poète. C'est peut-être le dénominateur commun de tous les dons que la nature a multipliés en lui romancier, dramaturge, cinéaste, peintre... Sa vie, c'est celle de son temps. Elle commence avec ce Paris 1900 qu'il évoque si bien dans *Portraits- Souvenir*. Il côtoie les peintres cubistes en compagnie d'Apollinaire. Il découvre la poésie automatique bien avant les Surréalistes. Et ainsi, jusqu'à sa retraite à Milly-la- Forêt, entrecoupée de séjours sur la **Côte d'Azur**, il est le témoin permanent de son époque.

Les métamorphoses de la poésie

Son lyrisme se révèle dans des recueils comme *Plain- Chant* (1925) ou *Opéra* (1927). Sans doute doit-il à l'influence de Radiguet un retour à la rigueur classique après un vagabondage du côté de l'avant-garde.

Parmi ses romans, il faut retenir le *Potomak* (1919) où se mêlent prose, poésie, dessin, roman autobiographique d'une grande modernité ; *le Grand écart* (1923) ; et surtout *les Enfants terribles* (1929) qui, plus que le tableau de la jeunesse

émancipée de l'entre-deux-guerres, trace la mythologie personnelle de Cocteau.

Celle-ci apparaît dans toute sa diversité dans la "poésie de théâtre" qui reprend les grands mythes classiques (Antigone, Orphée, Œdipe) et les thèmes éternels de l'amour et de la mort (Roméo et Juliette, Renaud et Armide). Il prête aux héros antiques ou médiévaux un langage qui actualise leurs conflits. Il dévoile avec la lucidité d'un homme moderne le mécanisme des tragédies grecques (1934, *la Machine infernale*) (cf. p. 84).

Le thème de Jocaste, la mère qui épouse son fils Œdipe, court de la tragédie grecque de la Machine infernale à la tragédie contemporaine des Parents terribles, huis clos sur lequel règne une mère possessive. Le mélodrame antique ou actuel participe aussi bien à l'univers de Cocteau que le romantisme décadent de l'Aigle à deux têtes (1946).

Les mêmes thèmes hantent son œuvre cinématographique : la fonction du poète (1930, *le Sang d'un poète*), les miroirs qui communiquent avec l'au-delà et les anges de la mort (1950,

Orphée), les enchantements fantastiques du conte (1945, *la Belle et la Bête*), la pérennité des *mythes* (1943, *l'Eternel retour*).

Jean Cocteau collabore avec les musiciens. Il peint. Il dessine. La prodigalité de ses talents a peut-être masqué la gravité et la profondeur de son œuvre. Sous le kaléidoscope des jeux de l'esprit se cache cette "difficulté d'être" dont il parle dans l'un de ses livres.

Le sens du tragique

C'est peut-être dans l'intuition du tragique qui imprègne nos vies que réside l'unité de la pensée de Cocteau. On l'accusa de suivre toutes les modes en prince frivole", mais, à travers les modes, par le moyen du roman, du théâtre, du film ou de la fresque, Cocteau est en quête de sa vérité intérieure².

* * *

² - Il faut souligner le talent de Jean Cocteau dans le domaine graphique. Son œuvre de dessinateur et de peintre, comme en témoignent les fresques des chapelles de Villefranche-sur-Mer ou de Milly-la-Forêt, constitue une autre manière d'exprimer son monde intérieur.

Colette

1873-1954

Ou l'Amour de la vie

Au milieu de cette pléiade de romanciers apparaît enfin une authentique grande romancière. Colette s'intègre parfaitement dans cette génération d'hommes qui semblaient détenir le pouvoir littéraire. Sans renoncer à sa condition de femme, elle sait au contraire en exalter les vertus particulières et communiquer à ses livres une sensibilité féminine qui n'est plus synonyme de faiblesse.

La vagabonde

D'origine bourguignonne, Colette est introduite dans le Tout-Paris du début du siècle par son premier mari, Willy.

Divorcée en 1910, elle épouse bientôt Henry de Jouvenel, rédacteur en chef du *Matin*, journal dont elle assume à partir de 1919 la direction littéraire. Séparée de ce second mari, elle partage la vie de Maurice Goudekot et passe le reste de son existence entre son appartement du Palais-Royal, où elle est voisine de Jean Cocteau, et sa villa de Saint-Tropez, qui porte le joli nom de "La treille muscate".

Elle succède en 1935 à Anna de Noailles à l'Académie de langue et de littérature françaises de Belgique' et devient

présidente de l'Académie Goncourt. Elle a droit à des funérailles nationales dans la cour du Palais-Royal qu'elle contemplant de sa fenêtre tandis que sa plume Parcourait le papier bleu griffé par les chats, sous la lumière bleue de sa lampe qu'elle appelait un fanal.

Bleu comme l'âme

Car Colette, c'est la couleur bleue, pelage gris-bleu des chats, regards de pervenche, ombres bleuâtres de la Méditerranée et du ciel. L'expérience du monde, les accrocs de sa vie sentimentale, n'ont pas feutré les cheminements de son âme ni ralenti cette ascension vers la sérénité qu'elle accomplit dans le renoncement aux vanités, et l'amour des bêtes et de la nature.

De la jeune fille à la femme mûre

Dans ses romans elle examine l'âme féminine, ses relations avec le monde masculin, plus encore, ses relations avec la vie. Ses jeunes héroïnes montrent une volonté et une passion d'être elles-mêmes, de s'assumer sans l'aide de personne, qui sont inhabituelles à l'époque.

Colette sait exprimer les troubles de la femme mûre, séduite par l'adolescence (1923, *le Blé en herbe*) ou rebutée par le donjuanisme des hommes (1928, *la Naissance du jour*). Dans

Chéri (1920) et *la Fin de Chéri* (1926), elle trace moins le portrait d'un jeune homme beau, indifférent et désœuvré, que celui d'une femme vieillie, Léa, dont il est la dernière passion et dont elle sera peut-être le dernier amour.

Le bestiaire et l'herbier

Pour Colette, les bêtes ont une âme. Dans *Dialogues de bêtes* (1904), *dans la Chatte* (1933), elle pénètre si subtilement la vie intérieure des chats et des chiens qu'on croit aux sentiments qu'elle leur prête. Mais elle connaît aussi les arbres et les fleurs (1907, *la Retraite sentimentale* : 1908, *les Vrilles de la vigne* ; 1929, *Sido*). Rien n'échappe à son regard : elle tient du jardinier et de l'oiseleur.

Le souci de l'expression, chez Colette, autant que l'extraordinaire aptitude à saisir le sens caché des êtres et des choses, font d'elle l'un des plus grands écrivains du XX^e siècle.

* * *

2- L'Existentialisme

La guerre finie, un mouvement en lama prend la même importance que le Surréalisme avait eue après 1918 : l'Existentialisme. Il n'est plus de nature poétique, mais d'essence philosophique.

Pour comprendre l'Existentialisme, il faut savoir qu'il est représenté par des professeurs agrégés de philosophie, comme Jean-Paul Sartre, son chef de file, et Simone de Beauvoir, ou par des écrivains, comme Albert Camus, qui ont dû renoncer à cette vocation pour des raisons indépendantes de leur volonté.

L'Ecole normale supérieure a joué un rôle prépondérant dans les Lettres françaises. Paul Nizan (1905-1940) y est le compagnon de Jean-Paul Sartre. Agrégé de philosophie, adhérent du Parti communiste, ce militant de la révolte (1932, *Chiens de garde*) meurt au combat. Autre agrégée de philosophie, autre révoltée, Simone Weil (1909-1943) décrit les luttes ouvrières. Elle rejoint la France libre et meurt à Londres des suites des privations.

Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir illustrent bien le rôle que joua «Normale sup» dans la naissance et le développement de l'Existentialisme.

Jean-Paul Sartre

Ou l'Existence en face

1905-1980

Essai de définition

La parution de la *Nausée* en 1938 est une date dans l'histoire de l'Existentialisme. Cette doctrine philosophique, dont l'initiateur avait été le philosophe danois Søren Kierkegaard (1813-1855), et que les philosophes allemands Karl Jaspers (1883-1969) et Martin Heidegger (1889-1976) avaient reprise et continuée, prend avec Jean-Paul Sartre en France un aspect particulier. De théorie abstraite, elle devient expérience concrète. C'est pourquoi l'Existentialisme s'exprime chez Sartre non seulement dans ses œuvres authentiquement philosophiques, mais aussi, et surtout, dans ses romans et dans ses pièces de théâtre.

Traditionnellement, la pensée philosophique s'est tournée vers les Idées abstraites (les Idées mathématiques ou l'idée du Beau). Au contraire, l'Existentialisme s'intéresse aux situations concrètes (celles de l'homme dans sa vie quotidienne) et aux expériences affectives immédiates (la solitude, le désespoir de l'homme plongé dans le monde, l'angoisse, la nausée). Depuis les années 20, l'Existentialisme, phénomène européen, tend à substituer à la réflexion philosophique de type cartésien, intellectuelle, une dynamique qui correspond mieux à la réalité. C'est ainsi que Roquentin, le héros de *la Nausée* de Sartre,

expérimente son existence et celle des objets quotidiens à travers une réaction affective coupée de l'esprit purement logique.

Ce qui prime, c'est le fait d'exister, de se sentir présent sur cette terre et dans le monde. Quant à notre nature, notre réalité profonde, elles résultent de notre action : je suis jeté dans le monde, je me construis et me forge en même temps. En somme, ma nature est le fruit de ma totale liberté. Pour cette raison, Sartre affirme que l'existence précède et crée l'essence (je me crée à travers les différentes situations, lâche ou courageux, travailleur ou paresseux, etc.).

Les notions de destin et de déterminisme sont réfutées : il n'y a plus que des existants en train de se faire eux-mêmes. Comme il est possible à tout moment qu'une chose arrive ou non, c'est dans leur choix que réside leur liberté. Ils sont les artisans de leur propre existence.

Mais un tel processus comporte des risques. Il accentue la fragilité de l'homme qui appréhende ce nouvel exercice de sa liberté avec le désespoir de ceux qui ont à décider pour eux-mêmes. Il peut en résulter un sentiment de solitude ou d'incommunicabilité avec les autres qui rend cet existant étranger à ses semblables et risque de le faire basculer dans l'angoisse du néant. La solidarité est alors capable d'agir et de transformer l'Existentialisme en un véritable humanisme.

Philosophie et roman

Normalien, agrégé de philosophie, Jean-Paul Sartre acquiert au cours de ses études et de sa carrière professorale une connaissance approfondie de la pensée des grands philosophes. Lors d'un séjour à l'Institut français de Berlin (1933-1934), il suit les cours du philosophe allemand Edmund Husserl (1859-1938), fondateur de la phénoménologie, dont les recherches ont un retentissement considérable sur lui.

Sartre exposera les éléments de sa propre doctrine dans un ouvrage capital, *l'Être et le néant* (1943). Mais, dans ces années fiévreuses de l'après-guerre, où la jeunesse attend une réponse à ses aspirations encore inquiètes et à son légitime élan de liberté, Sartre s'est déjà imposé avec *la Nausée* comme un maître à penser.

La toile de fond du roman, c'est la province. Sartre y a vécu, à La Rochelle d'abord, où il a suivi sa mère en 1916, au Havre ensuite où il a enseigné et qu'il décrit à présent sous le nom de Bouville. Son héros, Antoine Roquentin, s'accommode de la médiocrité qui l'entourne, occasion pour Sartre de caricaturer cette hiérarchie sociale et bourgeoise qu'il hait'. Roquentin constate que les gens ont besoin de vivre ensemble, de «se mettre à plusieurs » pour exister, alors que lui est « entièrement

seul », occupé à écrire une biographie historique. Un jour, il est saisi d'une envie de vomir, d'une nausée. Il lui faudra longtemps pour la définir comme une « illumination », comme une « aveuglante évidence ». Tout ce qui l'entoure, et plus particulièrement les objets, lui donne le sentiment qu'il existe : « J'étais apparu au hasard, j'existais comme une pierre, comme une plante, comme un microbe. Ma vie poussait au petit bonheur et dans tous les sens. » Il inscrit dans son journal les menus faits quotidiens qui font progressivement éclater la vérité, le « J'existe » répété inlassablement de page en page, le secret de son existence captée « en train de naître ».

Plus tard, Sartre conclura son essai sur Baudelaire (1947) par ces mots : « Le choix libre que l'homme fait de soi-même s'identifie absolument avec ce qu'on appelle sa destinée. » Tel sera le thème des trois romans que Sartre réunit sous le titre des *Chemins de la liberté* (1945, *l'Age de raison* ; 1945, *le Sursis* ; 1949, *la Mort dans l'âme*) : il y développe l'idée que sans action collective, le sentiment de l'existence est absurde. Il tente de définir une morale athée et anticonformiste de la liberté. Déjà les cinq nouvelles réunies dans *le Mur* (1939) offraient un tableau saisissant de la condition humaine et des choix déchirants devant lesquels le libre arbitre place l'homme.

* * *

Le théâtre

Les pièces de Sartre proclament ces mêmes idées avec une véhémence plus grande encore. Dans *les Mouches* (1943), pièce créée sous l'occupation allemande, on voit Oreste jeter un défi aux dieux et aux tyrans. Au-delà du cri de révolte contre le régime qui sévissait alors, c'est contre toutes les oppressions que s'élève Sartre dans un appel à la liberté. Oreste, poursuivi par les «mouches», les Erinyes, détourne sur lui fautes et remords (cf. p. 83), afin que les autres puissent enfin tenter de vivre.

Morts sans sépulture et *la Putain respectueuse* préparent le drame politique des *Mains sales* (1948) où s'affrontent deux idéologies de l'action. Le militant Hoederer, qui n'a pas peur de « se salir les mains», agit dans un souci d'efficacité politique (il privilégie le succès de son entreprise). Quant à Hugo, c'est un pur idéaliste et un réaliste. Les pièces qui suivront (*le Diable et le Bon Dieu*, *Nekrassov*, *les Séquestrés d'Altona*) n'atteindront pas cette densité tragique.

En 1964, Sartre relate dans *les Mots* les souvenirs de son enfance et l'éveil de sa vocation philosophique. Dans les sept volumes des *Situations*, il rassemble des textes qui constituent le bilan de son expérience littéraire et politique. Ecrivain des «temps modernes», titre de la revue qu'il a fondée, il restera comme le théoricien, le romancier et le dramaturge d'une morale de l'action et de la liberté en laquelle il voyait l'essentiel de l'humanisme d'aujourd'hui.

* * *

BIBLIOGRAPHIE

I- Ouvrages généraux consacrés au XIXe siècle :

1-	Agard (Brigitte) et France Boireau (Marie), “<u>Le XIXème siècle en Littérature</u>” Hachette, Paris, 1986.
2-	Ambrière (Madeleine), “<u>Précis de littérature française du XIXème siècle</u>” presses universitaires de France, Paris, 1990.
3-	Beuve (Sainte), “<u>La littérature française des origines à 1870 – dix-neuvième siècle</u>” la renaissance du livre, Paris, 1993.
4-	Bony (Jacques), “<u>Lire le romantisme</u>” Dunod, Paris, 1992.
5-	Bourneuf (Roland) et Réal Ouellet, “<u>L’univers du roman</u>” Éd. P.U.F., Paris, 1989.
6-	De Beaumarchais (Jean-Pierre) et Couty (Daniel), “<u>Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française</u>” Bordas, Paris, 1994.
7-	Décote (Georges), Dubosclard (Joël) et autres écrivains, “<u>XIXème siècle</u>” Hatier, Paris, 1991.
8-	Duby (Georges), Mandrou (Robert), “<u>Histoire de la civilisation française XVII-XXème siècle</u>” Armand Colin, Paris, 1976.
9	Echelard (Michel), “<u>Histoire de la littérature en France au XIXème siècle</u>” Hatier, Paris, Septembre 1984.
10-	Fortassier (Rose), “<u>Le roman français au XIXème siècle</u>” Deuxième édition corrigée 1988. 1 ^{ère} édition 1982, presses universitaires de France, Paris, 1982.
11-	Guth (Paul), “<u>Histoire de la littérature française</u>” tome 2 “de la révolution à la belle époque”, Flammarion, Paris, 1981.

12-	JEAN-CLAUDE BERTON , " <u>Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle</u> ", Hatier, Paris, 2006.
13-	Karénine (W.) , " <u>George Sand, sa vie et ses œuvres</u> " tome III, Plon-Nourrit, 1899-1912.
14-	Lanson (G.) et P. Tuffrau , " <u>Manuel illustré d'Histoire de la littérature française des origines à l'époque contemporaine</u> " quatrième édition, Hachette, Paris, 1932.
15-	Marie-Madeleine FRAGONARD , " <u>Précis d'histoire de la littérature française</u> ", Les Editions Didier, Paris, 1981.
16-	Michel (Arlette), Colette Becker, Patrick Berthier, Mariane Bury et Dominique Millet , " <u>Littérature française du XIXème siècle</u> ". Presses universitaires de France (PUF), Paris, 1993.
17-	Petitier (Paule) , " <u>Littérature et idées politiques au XIXème siècle 1800-1870</u> " Éditions Nathan, Paris, 1996.
18-	Raimond (Marcel) , " <u>Romantisme et rêverie</u> " Librairie José Corti, Paris, 1978.
19-	Roy (Claude) , " <u>Descriptions critiques, XIXème siècle, les soleils du romantisme</u> " Gallimard, Paris, 1974.
20-	Salomon (Pierre) , " <u>Le roman et la nouvelle romantique</u> " Masson et Cie, Paris, 1970.
21-	Vaillant (Alain), Jean-Pierre Bertrand et Philippe Régnier , " <u>Histoire de la littérature française du XIXème siècle</u> " Nathan, Paris, 1998.

II- Ouvrages généraux consacrés au XXe siècle :

1-	ABASTADO, Claude , " <u>Introduction au surréalisme</u> ", Bordas, 1971.
2-	ALBERTINI, Isabelle et JAINES, Danielle , " <u>Les grands auteurs de la littérature française</u> ", Edition Ellipses, 2009.
3-	ALEXANDRE, Maxime , " <u>Mémoires d'un surréaliste</u> ", La

	Jeune Parque, 1968.
4-	AUDOUIN, Philippe Audoin , " <u>Les Surréalistes</u> ", Le Seuil, 1973.
5-	BRISVILLE, Jean-Claude, Camus, Gallimard , " <u>la Bibliothèque idéale</u> ", 1959
6-	BRUNEL, Patrick , " <u>La Littérature française du XXe siècle</u> ", Editions Armand Colin, 2002
7-	CHESTOV, Léon , " <u>Kierkegaard et la philosophie existentielle</u> " : Vox clamantis in deserto, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie », 1998.
8-	COLETTE, Jacques , " <u>L'existentialisme Coll. Que sais-je ?</u> " Presses Universitaires de France, 2007.
9-	DAUPHIN, Christophe , " <u>Sarane Alexandrian, ou, Le grand défi de l'imaginaire, Bibliothèque Mélusine</u> ", Edition l' L'Age d'Homme, 2006, p.87. (en ligne : http://metis-athens.dominiquetheberge.xyz › download, PDF
10-	Forestier (Georges) , " <u>Introduction à l'analyse des textes classiques</u> ", collection 128, Paris, Nathan,
11-	JEANSON, Francis , " <u>Simone de Beauvoir ou l'entreprise de vivre</u> ", Paris, Éditions du Seuil, 1966.
12-	JOLIVET, Régis , " <u>Les doctrines existentialistes de Kierkegaard à Sartre</u> ", SaintWandrille, Fontenelle, 1948.
13-	LABOURET, Denis , " <u>Littérature française du XXe siècle</u> ", Armand Colin, 2013.
14-	LACOUT, Dominique , " <u>Louis-Ferdinand Céline : un salaud de génie</u> ", Le Flâneur des deux rives, 2017.
15-	MARTIN-GOLAY, Annabelle , " <u>Beauvoir intime et politique. La fabrique des Mémoires</u> ", Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2013.
16-	MOUNIER, Emmanuel , " <u>Introduction aux existentialismes</u> ", Rennes, PU Rennes, coll. « Philosophica », 1947 (réédit

	2010).
17-	NICOLAS-PIERRE, Delphine , " <u>L'œuvre fictionnelle de Simone de Beauvoir : l'existence comme un roman</u> ", 2013.
18-	Pasquier (Pierre) , " <u>La mimésis dans l'esthétique théâtrale</u> ", Paris, Klincksieck, 1995.
19-	RICHARD, Jean-Pierre , " <u>Onze études sur la poésie moderne</u> ", Le Seuil, 1964.
20-	ROYNETTE, Odile , " <u>Un long tourment : Louis-Ferdinand Céline entre-deux-guerres</u> ", 1914-1945, Paris, Les Belles Lettres, 2015.
21-	SARTRE, Jean-Paul , " <u>Qu'est-ce que la littérature ?</u> ", Gallimard, 1948.

II- Sites du Net :

<p>1- LAROCHELLE, Josée et ROSSBACH, Edwin, Histoire de la littérature française des origines à nos jours : www.lalitterature.com/dsp/dsp_display.asp?NomPage=1_ma_000_titre LECHERBONNIER, Bernard, Aragon., Borda, 1971. LOUETTE, Jean-François, Jean-Paul Sartre, Hachette, coll. « Portraits littéraires », 1993.</p>
<p>2- VAPEREAU, G., Esquisse d'histoire de la littérature française /Gallica - BnF, Http/ gallica.bnf.fr : ark : PDF. VILAR, Pierre, Surréalisme, Encyclopædia Univers alis, http://www.universalisedu.com/encyclopedie.</p>
<p>3- <i>Œuvre</i> en texte intégral, en lien avec le thème « Individu et société : confrontation de valeurs ? » du nouveau programme de français en 4^e. • <i>L'œuvre</i> est suivie ...</p>
<p>4- https:// lettres.ac-versailles.fr › spip 13 / 12 / 2020 - Dans cette décennie bien délimitée de 1850 à 1860, une école réaliste présente donc les trois critères d'un mouvement : – Des textes théoriques ...</p>