

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche
Scientifique



Université Amar Télidji-Laghouat-
Faculté des Lettres et des Langues
Département des Lettres et de Langue Française

Cours : Littérature française
du XX^e siècle

Destiné aux étudiants de Master 2
Spécialité : Littérature et Civilisation

Réalisé par :

Dr. Abdelkader BELKHITER, Maître de Conférence « B »

PROGRESSION MASTER

Identification du module :

Master : Littérature et Civilisation

Unité d'enseignement fondamentale 2 (O/P)

Intitulé de la matière : Littérature française du XX^e siècle

Catégorie : Module semestriel.

Niveau : 2^{ème} année

Crédits : 4

Coefficients : 2

Mode d'évaluation (tel que défini sur la maquette validée par le Ministère):

➤ Contrôle Continu **(50%)** + Examen **(50%)**

Objectifs de l'enseignement :

L'étudiant aura approfondie ses connaissances dans le domaine de la littérature française. Il sera capable d'identifier le genre et le mouvement auquel appartiennent les textes littéraires du XX^e siècle.

Connaissances préalables recommandées :

Dans son parcours de licence, l'étudiant est censé avoir parcouru la littérature française depuis son émergence jusqu'au XIX^e siècle. Ce module " Littérature française du XX^e siècle " sera donc une continuité.

Table des matières

Cours 1.....	7
1. La littérature française du XXe siècle :	7
1. Contexte sociopolitique culturel et artistique	7
1.1. La politique transforme le monde, les artistes transforment les individus !	8
1.2. Les mouvements d'avant-garde	8
Cours 2	9
2. De la belle époque à la grande guerre mondiale	9
2.1. Bref aperçu historique.....	9
2.2. La séparation de l'Eglise et de l'Etat :	9
2.3. L'agitation sociale :.....	9
2.4. La politique extérieure :	9
2.5. Société française en mutation :.....	9
2.6. Civilisation en développement : la science, les techniques et les mœurs	10
Cours 3	12
2.7. Le cinéma/ le théâtre : deux rivaux	12
2.7.1. Nouveauté et fascination :.....	12
2.7.2. Accessibilité accrue :.....	12
2.7.3. Diversité et attrait pour un large public :	12
2.7.4. Impact du cinéma sur le théâtre :.....	12
Cours 4	13
2.8. Confrontations	13
3. Productions littéraires et artistiques	14
3.1. Les écrivains de la belle époque	14
3.1.1. Maurice Barrès <i>Amori et dolori sacrum</i> (1903)	14
Cours 5	17
4. VERS LE RECIT POETIQUE	17
4.1. La crise du roman.....	17
4.2. La poésie dans le roman	17
4.3. La dislocation du récit	17
5. LA LITTERATURE DE L'ENTRE-DEUX GUERRES	18

5.1. Les années vingt	18
5.2. Les années trente :.....	19
5.3. Une nouvelle psychologie romanesque	19
5.4. De nouvelles techniques narratives	20
5.5. Le rayonnement de la poésie	21
5.6. Anatole France	21
Cours 06	23
5.7. Pierre Loti.....	23
5.7.1. Écrits littéraires :.....	23
5.7.2. Style littéraire et réception critique :	23
5.8. Les prémices d'une écriture féminine : Colette	23
5.8.1. La singularité de l'écriture de Colette.....	23
5.8.2. L'expression de la féminité et du corps	24
Cours 07	27
5.9. Apollinaire :	27
5.10. Charles PEGY: L'homme d'action mystique	31
6. Synthèse : Roman à thèse	34
Cours 08	35
7. LA GRANDE GUERRE (1914-1918)	35
7.1. L'arrière et les tranchées	35
Henri Barbusse (1873-1935),	36
7.2. Témoignages	38
7.3. Révoltes.....	38
Cours 09	40
8. LES "ANNEES FOLLES"	40
8.1. La société du livre.....	40
9. Le récit : recherches et renouvellements (Gide, Proust, Céline)	41
9.1. Les sujets.....	41
9.2. Les formes.....	41
9.3. L'écriture	42
9.4. ANDRE GIDE ((1869-1951).....	42
9.4.1. Une enfance malade et sombre.	42
9.4.2. Les débuts symbolistes	43

9.4.3.L'affirmation littéraire et les crises personnelles.	43
9.4.4. L'engagement politique.....	44
9.4.5.La vieillesse et la fin de Gide	44
Cours 10	46
9.5. Louis-Ferdinand Celine: "Le langage parlé en littérature "	46
9.5.1. Jeunesse et formation médicale :	46
9.5.2.Œuvre littéraire :	46
9.5.3.Controverses et engagements politiques :	47
9.5.4.Retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit.	47
9.5.5.Noirceur de l'univers célinien	48
9.5.6.Un nouveau souffle romanesque.....	49
Cours 11	53
9.6. MARCEL PROUST (1871-1922).....	53
9.6.1. L'écriture proustienne	54
9.6.2.A la recherche du temps perdu	56
9.6.3.Histoire d'une vocation littéraire:	56
9.6.4. La Jalousie chez Proust :	56
9.6.5.Le temps chez Proust :	57
9.6.6. La mémoire affective	58
Cours 12.....	65
10. Le surréalisme	65
10.1. Un mouvement ambitieux	65
10.2. Un mot riche de sens	66
10.3. Les grandes étapes du surréalisme	66
9.3.1 Les séductions de la révolte (1917-1921): <i>Des jeunes gens en colère</i>	66
9.3.2 L'écriture automatique	66
9.3.3 Deux revues, un manifeste (1922-1924).....	67
9.3.4 De la révolte à la révolution (1925-1933)	67
10.4. BRETON pape du surréalisme	69
Cours 13.....	71
11. UN NOUVEL AVANT-GUERRE	71
11.1. LES ANNÉES GRAVES	71

11.2. ROMAN ET SOCIÉTÉ	71
12. Romans en quête de morales	72
12.1. "Les Misérables" de Victor Hugo	72
12.2. "Les Faux-Monnayeurs" d'André Gide :	73
12.3. "L'Étranger" d'Albert Camus :	73
13. Nouvelles écritures romanesques: André Malraux	73
Cours 14.....	76
14. Existentialisme et la philosophie de l'absurde	76
14.1. Existentialisme :.....	76
14.2. Philosophie de l'Absurde :	76
14.3. L'existentialisme sartrien	77
14.3.1. L'existence précède l'essence :	77
14.3.2. Liberté et responsabilité :	77
14.3.3. Angoisse et néant :	77
14.3.4. Le regard de l'autre :	77
14.3.5. Engagement et authenticité :.....	78
14.3.6. Héritage de Sartre :.....	78
14.4. Albert Camus: philosophe de l'absurde.....	78
14.4.1. Philosophie de l'absurde :	78
14.4.2. Albert Camus et l'absurdité :	78
14.4.3. Héritage de Camus :	79
Cours 15.....	81
15. Le théâtre entre les deux guerres.....	81
15.1. Renouveau artistique :	81
15.2. Théâtre de l'absurde :	81
15.3. Théâtre politique :	81
15.4. Expérimentation formelle :	81
15.5. Théâtre expérimental :	82
Références bibliographiques	83

Cours 1

1. La littérature française du XXe siècle :

1. Contexte sociopolitique culturel et artistique

Appréhender la littérature du XXe siècle ne saurait être exhaustive tant cette période est riche par l'abondance des publications et la prolifération des mouvements de pensée qui ont jalonné tout le long du siècle. En effet, le XXe siècle est celui du mal, de la guerre, de la politisation des individus, du combat des idées. Toutefois, il milite pour un autre style d'écriture, plus approprié à la diversité des expériences. Comme si l'aspect chaotique du siècle requérait une écriture non pas trop synthétique, ni trop fragmentée mais séquencée suivant les lieux et les peuples où se jouent les événements.

Toutefois, la littérature française de ce siècle a été marquée par une diversité et une richesse artistique remarquables. Ce siècle a été témoin de profonds bouleversements sociaux, politiques et technologiques qui ont influencé les écrivains et donné naissance à de nouveaux courants littéraires.

Au début du XXe siècle, le mouvement littéraire du symbolisme a continué à exercer son influence, avec des auteurs tels que Paul Valéry et Stéphane Mallarmé explorant les motifs et les symboles dans leurs œuvres. Cependant, le début du siècle a été marqué par l'émergence de deux des mouvements les plus importants de la littérature française : le surréalisme et l'existentialisme.

Le surréalisme, guidé par le manifeste d'André Breton en 1924, cherchait à explorer les méandres de l'inconscient, en utilisant l'écriture automatique et en repoussant les frontières de la réalité. Des auteurs tels que André Breton, Paul Éluard et Louis Aragon ont écrit des œuvres provocantes et souvent controversées, cherchant à libérer l'expression artistique de toutes contraintes.

L'existentialisme, quant à lui, a émergé dans les années 1940 et a profondément influencé la littérature française. Les écrivains existentialistes, comme Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Simone de Beauvoir, ont exploré les questions de l'existence individuelle, de la liberté, de la responsabilité et de l'absurdité de la vie. Leurs romans et essais ont eu un impact considérable sur la pensée philosophique et littéraire de l'époque.

Dans les décennies qui ont suivi, de nombreux autres courants et styles ont enrichi la littérature française du XXe siècle. Le Nouveau Roman, initié par des écrivains tels que Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, a remis en question les conventions narratives traditionnelles et exploré de nouvelles formes d'écriture. Le postmodernisme, avec des écrivains comme Michel Houellebecq et Patrick Modiano, a interrogé les concepts de réalité, d'histoire et d'identité.

1.1. La politique transforme le monde, les artistes transforment les individus !

La littérature française du XXe siècle a également été façonnée par les événements politiques majeurs de l'époque, tels que les deux guerres mondiales, la décolonisation et les mouvements sociaux. De nombreux écrivains ont utilisé leur plume pour critiquer la société, dénoncer les injustices et donner une voix aux marginaux.

En somme, la littérature française du XXe siècle a été une période d'exploration, d'expérimentation et d'engagement. Elle a produit certaines des œuvres les plus influentes de la littérature mondiale, et continue d'inspirer les écrivains et de captiver les lecteurs à ce jour.

1.2. Les mouvements d'avant-garde

- 1905 - L'expressionnisme (Allemagne, Autriche, Belgique)
- 1908 - Le cubisme (France)
- 1909 - Le futurisme (Italie)
- 1910 - Le futurisme (Russie, Pologne)
- 1916 - Dada (Suisse, France)
- 1924 - Le surréalisme (France, internationalisation du mouvement)

Cours 2

2. De la belle époque à la grande guerre mondiale

2.1. Bref aperçu historique

« La Belle Époque » fait référence à une période de l'histoire française qui a duré approximativement de la fin du XIXe siècle au déclenchement de la Première Guerre mondiale en 1914. Elle est souvent considérée comme un âge d'or caractérisé par la paix, la prospérité et l'épanouissement artistique.

Cependant, il faut noter que dans les années qui précèdent la Grande Guerre (1914-1918), les français ont été divisés par trois problèmes :

2.2. La séparation de l'Eglise et de l'Etat :

La loi votée le 09 décembre 1905 réalise la laïcisation de l'Etat en garantissant la liberté des cultes et en supprimant toute subvention publique aux différentes religions. Cette loi accentue le divorce entre les milieux catholiques, en général, assez conservateurs, et la République, dominée par les radicaux.

2.3. L'agitation sociale :

à partir de 1906, les grèves répétées sont menées pour obtenir la journée de huit heures ; le président du Conseil ; Georges Clémenceau, réprime violemment ces mouvements sociaux.

2.4. La politique extérieure :

Les menaces de guerre dans les colonies et les Balkans nourrissent les courants nationalistes « revanchards » qui, avec Barrès, réclament la reconquête de l'Alsace-Lorraine et par conséquent la guerre avec l'Allemagne.

2.5. Société française en mutation :

Pendant « La Belle Époque », la France a connu d'importants progrès technologiques, industriels et artistiques. C'était une période de prospérité économique, avec l'industrialisation entraînant le développement urbain et des améliorations du niveau de vie pour de nombreux citoyens français. La Tour Eiffel, un symbole emblématique de Paris, a été construite pour l'Exposition Universelle de 1889 qui s'est tenue pendant cette période.

Les arts ont prospéré pendant cette époque, avec des artistes renommés, des écrivains et des musiciens laissant leur empreinte. En peinture, les mouvements impressionnistes et post-impressionnistes ont gagné en importance, mettant en

avant des artistes tels que Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et Paul Cézanne. La littérature a vu l'émergence d'écrivains tels que Marcel Proust, Emile Zola et Guy de Maupassant, tandis que la musique a été enrichie par des compositeurs tels que Claude Debussy et Maurice Ravel.

La société de La Belle Époque était définie par un sentiment d'indulgence et d'hédonisme, particulièrement chez la classe supérieure. Les cafés, les théâtres et les cabarets sont devenus des lieux de rassemblement social populaires, et la mode a joué un rôle important dans l'expression du statut et de l'identité. La société parisienne de cette époque était réputée pour son élégance, ses fêtes extravagantes et sa haute culture.

Cependant, derrière la façade de l'opulence et du progrès, il y avait des tensions sociales et politiques. L'inégalité économique persistait et des scandales politiques ainsi que des événements de crise comme l'Affaire Dreyfus ont révélé des divisions au sein de la société. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale en 1914 a marqué la fin de La Belle Époque, car l'optimisme et la stabilité de l'époque ont été brisés par le conflit dévastateur qui a suivi.

Dans la culture populaire des français, "La Belle Époque" est devenue une représentation nostalgique et idéalisée de cette période, qui englobe les réalisations artistiques, sociales et culturelles de l'époque. Elle est souvent décrite comme une ère évoquant la beauté, l'élégance et la brillante artistique.

2.6. Civilisation en développement : la science, les techniques et les mœurs

La fin du XIXe siècle a été marquée par d'importants développements dans de nombreux domaines, tels que la science, les techniques et les mœurs. La révolution industrielle, qui avait commencé quelques décennies plus tôt, était à son apogée, transformant rapidement la société.

Du point de vue scientifique, le XXe siècle allait être marqué par des avancées majeures. En 1900, la physique était en plein bouleversement avec les travaux de scientifiques tels que Max Planck sur la théorie quantique et d'Albert Einstein sur la relativité restreinte. Ces découvertes allaient changer fondamentalement notre compréhension de l'univers et ouvrir de nouvelles perspectives scientifiques.

Sur le plan des techniques, de nombreuses innovations ont eu lieu. Les transports ont connu des progrès significatifs grâce à l'invention de l'automobile et

du tramway électrique, offrant des moyens de déplacement plus rapides et plus pratiques pour les individus. Les communications ont également été révolutionnées avec l'invention du téléphone par Alexander Graham Bell en 1876.

Quant aux mœurs, la société connaissait également des changements importants. Les droits des femmes étaient devenus une question brûlante, avec le mouvement suffragiste qui luttait pour l'obtention du droit de vote des femmes. Les valeurs morales et sociales évoluaient également, avec une plus grande ouverture aux idées progressistes et une remise en question des normes traditionnelles.

Cependant, il est également important de noter que cette période de développement était marquée par de profondes inégalités, tant au niveau social qu'entre les pays. L'industrialisation a entraîné des conditions de travail souvent précaires et dangereuses pour de nombreux ouvriers, tandis que les pays coloniaux subissaient les conséquences néfastes de l'impérialisme. Cette période de civilisation en développement était donc à la fois porteuse de promesses et de défis à relever.

Cours 3

2.7. Le cinéma/ le théâtre : deux rivaux

Durant la belle époque, le cinéma, bien qu'à ses débuts, commence à représenter une menace sérieuse pour le théâtre en tant que divertissement populaire. Cette évolution peut être attribuée à plusieurs facteurs clés :

2.7.1. Nouveauté et fascination :

Le cinéma offrait une expérience inédite et captivante que le théâtre ne pouvait égaler. Les images animées et le son, bien que rudimentaires, fascinaient le public. Le spectacle en mouvement, la possibilité de voyager dans des mondes imaginaires et de capturer la réalité en mouvement étaient des attraits révolutionnaires.

2.7.2. Accessibilité accrue :

Le prix des billets de cinéma était généralement inférieur à celui des billets de théâtre, le rendant accessible aux classes populaires. Le cinéma s'installait souvent dans des lieux plus populaires et moins formels que les théâtres traditionnels, favorisant une ambiance plus détendue et conviviale.

2.7.3. Diversité et attrait pour un large public :

Le cinéma proposait une grande variété de sujets et de genres, absente du théâtre classique. Des films d'action aux comédies, en passant par les documentaires, les westerns et les films fantastiques, il y en avait pour tous les goûts. Le public pouvait découvrir des cultures lointaines, vivre des aventures palpitantes et rire de situations cocasses, ce qui attirait un public beaucoup plus large que le théâtre, souvent cantonné à des pièces dramatiques ou classiques.

2.7.4. Impact du cinéma sur le théâtre :

- **Migration des talents :** Des acteurs et metteurs en scène de théâtre, attirés par les nouvelles opportunités et la popularité croissante du cinéma, ont commencé à travailler dans l'industrie cinématographique.

- **Transformation des espaces :** De nombreux théâtres, face à la baisse de fréquentation, ont été transformés en salles de cinéma, signe de l'adaptation nécessaire à la nouvelle réalité du divertissement.

- **Influence stylistique :** Le cinéma a influencé le style et les techniques du théâtre. Le montage, les gros plans et la rapidité de l'action cinématographique ont

incité les metteurs en scène de théâtre à explorer de nouvelles formes de narration et de mise en scène.

Les débuts du XXe siècle marquent un tournant majeur dans l'histoire du divertissement. Le cinéma, grâce à sa nouveauté, son accessibilité et sa diversité, s'impose comme un concurrent sérieux du théâtre et entame son ascension vers la domination du paysage culturel du XXe siècle.

Cours 4

2.8. Confrontations

Les premières années du siècle subissent le contre-coup des affrontements qui ont secoué la fin du dix-neuvième siècle: la réaction idéaliste contre le prosélytisme, le reflux du naturalisme, le pessimisme hérité de Schopenhauer, et le Néo-mysticisme ont laissé des traces.

Notons aussi, qu'à des degrés et sous des aspects divers, Gide, Claudel, Barrès et Péguy en restent marqués. L'itinéraire de Péguy, passant du socialisme au "culte de Jeanne d'Arc" est significatif. Il écrit *"n'est-il pas évident que l'événement n'est point homogène, que peut-être il est organique, qu'il y a ce qu'on nomme en acoustique des ventres et des nœuds, des pleins et des vides, un rythme, peut-être une régulation[...] des points de soulèvement, des points de crise, de normes pleines et soudain des points de suspension"* (Péguy, Clio, 1914).

L'affaire de Dreyfus a fait naître des fractures qui subsistent. À gauche, les dreyfusards et les membres de la ligue des droits de l'homme fondée en 1898, avec Zola, Martin du Gard, Jaurès. À droite, des antidreyfusards avec Barrès, Maurras, Daudet et Valéry... Le roman contemporain va porter les traces de ces débats et de cette confrontation. En effet, dans *Le côté Guermantes* (1920), Marcel Proust écrit à propos de cette affaire:

De quoi palabrent-ils là-bas dans un coin demanda monsieur de Guermantes à Mme de Villeparisis en montrant M. de Norpois et Bloch.

- De l'affaire Dreyfus.

- Ah ! Diable ! À propos, savez-vous qui est partisan enragé de Dreyfus ? je vous le donne en mille. Mon neveu Robert je vous dirais même qu'au jockey quand on a appris c'est prouesse, cela a été une levée de boucliers un véritable tollé comme on le présente dans huit jours.

- Évidemment, interrompit la duchesse, s'ils sont tous comme Gilbert, qui a toujours soutenu qu'il fallait renvoyer tous les juifs à Jérusalem!

Notons que cette fracture qui recoupe pour une part l'opposition traditionnelle entre gauche et droite est confrontée par l'apparition d'autres lignes de faille. En

effet les lois contre les congrégations religieuses et sur la séparation de l'église et de l'état opposent les écrivains hostiles au clergé régulier à ceux qui condamnent la politique anticléricale.

3. Productions littéraires et artistiques

3.1. Les écrivains de la belle époque

En ce commencement du siècle (belle époque), les écrivains bénéficient du plus grand renom, les écrivains dont les débuts en littérature datent des années 1880 et qui sont parvenus à l'apogée du succès grâce à des œuvres servant les idées de la bourgeoisie au pouvoir. Ils ont pour nom Paul Bourget, Maurice Barrès, Anatole France, Pierre Loti. Dans leur sillage, nous pouvons encore citer Henry Bordeaux, René Bazin, ... Certains d'entre eux ont connu un itinéraire au parcours sinueux, comme Barrès, qui, de son égotisme initial, où replonge d'ailleurs des œuvres de la maturité, a évolué vers un farouche patriotisme comme en témoigne son appel au soldat 1900. La plupart de ces maîtres qui ont des idées de droite sont antidreyfus, hissent haut les étendards du nationalisme revanchard et du conservatisme social. Certains de leurs romans se présentent comme des plaidoyers ou des démonstrations en faveur de cette idéologie.

Quant à Anatole France, l'Homme de culture, il s'éloigne des courants naturaliste et postsymboliste en montrant l'attachement aux valeurs de style et de pensées hérité du 18^e et 19^e siècle. La nostalgie de Pierre Loti se teinte de désespoir, et son désenchantement d'angoisse.

3.1.1. Maurice Barrès

Maurice Barrès s'est fait le héraut de l'égotisme et à préconiser "**le culte du moi**" dans ses œuvres de jeunesse. Cette inspiration romantique continue d'innover des œuvres de la maturité comme *Le Sang*, de la volupté et de la mort (1894) et *Amor et dolori sacrum* (1903). À travers des souvenirs de voyage et à travers des évocations de Venise, de l'Espagne, de Lorient Barrès accommode le vieux *spleen baudelairien* à l'âme moderne. En effet, l'auteur dont la description et l'analyse sont précises distille un mal du siècle aux tonalités neuves.

Fiche de TD

Texte1 : Le chant d'une ville qui s'en va vers la mort

Avec ses palais d'Orient, ses vastes décors lumineux, ses ruelles, ses places, ses traghets qui surprennent, avec ses poteaux d'amarre, ses dômes, ses mâts tendus vers les cieux, avec ses navires aux quais, Venise chante à l'Adriatique qui la baise d'un flot débile un éternel opéra.

Désespoir d'une beauté qui s'en va vers la mort. Est-ce le chant d'une vieille corruptrice ou d'une vierge sacrifiée ? Au matin, parfois, dans Venise, j'entendis Iphigénie, mais les rougeurs du soir ramenaient Jézabel. De tels enchantements, où l'éternelle jeunesse des nuages et de l'eau se mêle aux artifices composites des ruines, savent mettre en activité nos plus profondes réserves.

A chacune de mes visites, j'ai mieux compris, subi la domination d'une ville qui fait sa splendeur, comme une fusée au bout de sa course, des forces qu'elle laisse retomber.

En même temps qu'une magnificence écroulée, Venise me paraît ma jeunesse écoulée : ses influences sont à la racine d'un grand nombre de mes sentiments. Depuis un siècle, elle n'a plus vécu qu'en une dizaine de rêveurs qui firent ma nourriture. *"Putridini dixi : pater meus es ; mater mea et soror mea vermibus."* "J'ai dit à ce sépulcre qu'il est mon père ; au ver, vous êtes ma mère et ma sœur."

A chaque fois que je descends les escaliers de sa gare vers ses gondoles, et dès cette première minute où sa lagune fraîchit sur mon visage, en vain me suis-je prémuni de quinine, je crois sentir en moi qui renaissent des millions de bactéries. Tout un poison qui sommeillait reprend sa virulence [...].

Ceux qui ont besoin de se faire mal contre la vie, de se déchirer sur leurs pensées, se plaisent dans une ville où nulle beauté n'est sans tare. On y voit partout les conquêtes de la mort. Comment appliquer son âme sur la Venise moderne et garder une part ingénue ? "Un galant homme trouve toujours une patrie." Mais de celle-ci ceux-là seuls s'accommodent qui s'acceptent comme diminués, touchés dans leur force, leur orgueil, leur confiance. Ils ne sont plus des jeunes héros intacts.

Maurice BARRES, *Amori et dolori sacrum* (1903), p. 47

Pour le commentaire

- 1- **Venise et la mort**: identifier leurs rapports.
- 2- **Venise, ville fantasmagorique**. En quoi consiste son attrait ?
- 3- **Venise et le mal du siècle**. Que représente sur le plan moral l'engloutissement de Venise, sa décadence ?
Quelle interprétation en donne Barrès ?
- 4- **Barrès stylistique**.
- 5- **Barrès, l'homme de culture, l'humaniste**. Comment sont insérés dans le texte ses souvenirs et ses références littéraires ? Quel est leur apport ?

Au-delà du texte.

Vous comparez la vision de Barrès et celle de D'annunzio qui évoque Venise dans l'extrait "Le Feu". Lisez également « La Mort à Venise » de Thomas Mann (1910)

*Sur Venise dans la littérature du 19^e siècle, voir littérature du 19^e siècle p 57

Texte2: la ville magnifique et tentatrice

- A l'hôtel Danieli ! - ordonna la Foscarina au rameur.

Et, tandis que le fer dentelé de la proue évoluait sur l'eau avec une oscillation lente qui ressemblait à un mouvement animal, ils éprouvèrent l'un et l'autre une anxiété différente mais également douloureuse, à l'instant où ils laissaient derrière eux le silence infini de l'estuaire déjà au pouvoir de l'ombre et de la mort pour s'en retourner vers la ville magnifique et tentatrice dont les canaux, comme les veines d'une femme voluptueuse, commençaient à s'embraser de la fièvre nocturne.

Ils se turent quelque temps, absorbés par le tourbillon intérieur qui ébranlait leur être jusqu'aux racines comme pour les arracher. Des Jardins, les effluves descendaient autour d'eux et nageaient comme des huiles sur l'eau qui, çà et là, portait dans ses plis le lustre du vieux bronze. Il y avait dans l'air comme un reflet épars du faste d'autrefois ; et leurs yeux le percevaient de la même façon que, en contemplant les palais noircis par les siècles, ils avaient dans l'harmonie des marbres durables retrouvée la note éteinte de l'or. Il semblait qu'en ce soir magique revinssent tous les souffles et tous les mirages de l'Orient lointain, tels que les apportait jadis dans ses voiles creuses et dans ses flancs recourbés la galère pleine de belles proies. Et toutes les choses d'alentour exaltaient la puissance de la vie chez cet homme qui voulait attirer à soi l'univers afin de ne plus mourir, chez cette femme qui voulait jeter au bûcher son âme trop lourde afin de mourir pure. Et ils palpitaient l'un et l'autre sous l'oppression d'une anxiété croissante, l'oreille attentive à la fuite du temps, comme si l'eau sur laquelle ils naviguaient eût coulé dans une clepsydre effroyable. [...]

Les cloches de San-Marco donnèrent le signal de la Salutation angélique; et leurs puissants éclats se dilatèrent en larges ondes sur le miroir du bassin, vibrèrent dans les vergues des navires, se propagèrent sur la lagune infinie. De San-Giorgio-Maggiore, de San-Giorgio-dei-Greci, de San-Giorgio-degli-Schiavoni, de San-Giovanni-in-Bragora, de San-Moisé, de la Salute, du Redentore, et, de proche en proche, par tout le domaine de l'Évangéliste, jusqu'aux tours lointaines de la Madonna-dell'Orto, de San-Giobbe, de Saint Andrea, les voix du bronze se répondirent, se confondirent en un seul chœur immense, étendirent sur le muet assemblage des pierres et des eaux une seule coupole immense de métal invisible dont les vibrations semblèrent communiquer avec le scintillement des premières étoiles. Ces voix sacrées donnaient une idéale grandeur infinie à la Ville du Silence. Parties de la cime des temples, des hauts clochetons ouverts aux vents marins, elles répétaient aux hommes anxieux la parole de cette multitude immortelle que recelaient maintenant les ténèbres des nefs profondes ou qu'agitaient mystérieusement les clartés des lampes votives ; apportaient aux esprits fatigués par le jour le message des surhumaines créatures qui annonçaient un prodige ou promettaient un monde, figurées sur les parois des chapelles secrètes, dans les icônes des autels intérieurs. Et toutes les apparitions de la Beauté consolatrice qu'invoque la Prière unanime s'élevaient sur cette immense rafale de sons, chantaient en ce chœur aérien, illuminaient la face de la nuit merveilleuse.

Gabriele D'Annunzio, *Le Feu*, éd. Calmann-Lévy, 1908, p.38

Cours 5

4. VERS LE RECIT POETIQUE

4.1. La crise du roman

A la fin du XIXe siècle et au début du XXe critiques et romanciers remettent en question une conception du roman qui, depuis Balzac et Zola, faisait de l'œuvre romanesque une enquête sur la nature et sur l'homme.

En 1887, cinq écrivains naturalistes, entrant en dissidence, s'en prennent à Zola, le théoricien du naturalisme, dans un article du *Figaro*, qu'on appellera « le manifeste des cinq ». Entre autres griefs, ils reprochent à l'auteur de *La Terre* de pousser le réalisme un peu loin et d'user d'un langage ordurier ou obscène.

L'article était injuste mais eut un grand retentissement. En réalité, il était le signe d'un besoin de renouvellement dans le domaine romanesque. S'ouvre alors, en effet, une période où l'art du récit va emprunter des voies diverses : les tentatives les plus intéressantes à cet égard visent à donner une dimension poétique au roman.

4.2. La poésie dans le roman

Donner une dimension poétique dans le roman ne constituait pas une ambition originale en soi. George Sand l'avait déjà fait ; et bien des séquences *d'Une page d'amour* ou *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola sont de véritables textes poétiques. Mais les romans du XIXe siècle réservaient une grande place à l'intrigue. Celle-ci va tendre à s'effacer dans nombre de livres de ce début de siècle : le récit tendra moins à raconter une histoire qu'à traduire des émotions, des impressions, ou des sentiments. Le romancier va évoquer l'univers sensible à travers la conscience d'un narrateur ou d'un personnage, il traduira en mots les sensations éprouvées et leurs résonnances dans l'âme par le jeu d'images et de rythmes poétiques. Les romans de Pierre Loti s'orientaient déjà en ce sens. Charles-Louis Philippe, dans un récit comme *La Mère et L'Enfant* (1900), met en mots et en images l'émotion éprouvée au contact des choses familières ou des éléments de la nature. Dans *Enfantines* (1918), Valéry Larbaud explore les mouvements fugitifs de l'âme d'un enfant.

4.3. La dislocation du récit

Cette conception du récit débouche sur une véritable dislocation de la narration. Les *Nourritures terrestres* de Gide se présentent comme un recueil de notations

lyriques : la trame narrative n'apparaît qu'à de rares endroits. Valéry Larbaud, dans *Les Poésies d'A.O. Barnabooth* (1913), mélange, conte, poèmes et journal intime. L'intrigue du *Grand Meaulnes* d'Alain Fournier relativement complexe mais ne constitue en fait qu'un moyen d'exploration du rêve. Ces diverses pratiques annoncent le refus de la distinction des genres qui marquera certaines réalisations de l'entre-deux-guerres.

5. LA LITTÉRATURE DE L'ENTRE-DEUX GUERRES

Schématiquement, l'entre-deux guerres se compose de deux périodes séparées par la grande coupure de la crise économique de 1929, qui aura de graves retentissements sur la situation intérieure et internationale. La même ligne de partage permet de distinguer une littérature des années vingt et une littérature des années trente.

5.1. Les années vingt

Le bilan humain de la guerre de 1914-1918 est effroyable : on dénombre 1.300.000 morts de nationalité française. La paix revenue, on voit donc naître une abondante littérature de témoignages (récits de la vie au front, évocations du courage des soldats, mais aussi de protestation contre l'immense « boucherie » : dès 1916, *Le Feu* de Barbusse avait montré la voie en ce domaine.

Certains des hommes qui reviennent de la guerre cultivent la fibre nationaliste, voire cocardière (xénophobe). D'autres ne se remettent pas du traumatisme subi et ne parviennent pas à *s'insérer* dans le monde nouveau de la paix, qui s'est édifié sans eux. Ils font partie eux aussi, de la génération perdue ; ils fourniront des modèles aux héros mis en scène, par Colette dans *La Fin de Chéri* ou par Aragon dans *Aurélien* (1945). Mais surtout, après cet ébranlement, vient *l'heure des remises en question*.

Nombreux sont les écrivains qui entreprennent alors de contester les modèles culturels antérieurs. Les surréalistes récusent toute idéologie et cherchent à réinventer le langage. Sur la scène du théâtre, Vitrac tourne en dérision les valeurs de la société en même temps que les conventions dramatiques.

Et si les romanciers continuent à cultiver l'analyse de l'individu, certains d'entre eux, s'interrogeant sur les fondements de la civilisation occidentale, s'intéressent à d'autres univers culturels, en particulier celui de l'Orient.

Les années vingt sont aussi celles où la littérature (refus de l'histoire ?) s'intéresse à elle-même : Valéry évoque la démarche créatrice dans « Les Pas », Gide écrit le roman d'un roman dans *Les faux-Monnayeurs* ; le renouvellement des formes romanesques suscite des débats passionnés.

5.2. Les années trente :

Les années trente marquent un tournant. Devant la « montée *des* périls », fascisme et menace de guerre, les écrivains reprennent davantage leur place dans la société ; symbole de cette évolution : *La Révolution surréaliste*, revue animée par Breton, s'appelle désormais *Le Surréalisme au service de la révolution*. Aragon, Eluard, Breton s'inscrivent au parti communiste ; Giraudoux fait jouer *La guerre de Troie n'aura pas lieu* en songeant au conflit qui menace ; Jules Romains écrit *Verdun* et Martin du Gard *L'été 1914*, comme pour conjurer l'irruption d'un nouveau conflit mondial. D'une façon plus générale, le roman se fait plus idéologique ; avec Malraux, Saint-Exupéry ou Montherlant, il se met en quête non plus tant de nouvelles formes que de nouvelles valeurs. Le roman de l'individu, en traduisant l'inquiétude sous toutes ses formes_et en exprimant, comme chez Malraux ou Martin du Gard, le tragique de l'existence, devient roman de la condition humaine.

5.3. Une nouvelle psychologie romanesque

Le roman connaît un développement considérable dans l'entre-deux-guerres. Le genre romanesque s'ouvre sur la poésie, au reportage, à l'essai, à la reconstitution historique, à la méditation politique ou philosophique. Il comporte des œuvres aussi différentes quant au volume ou aux thèmes.

La psychologie romanesque s'écarte des conceptions classiques qui amenaient à retrouver, derrière la diversité des réactions, l'unité ou la cohérence d'un personnage. La lecture de Dostoïevski a conduit bien des romanciers à rendre compte des complexités de la conscience, de l'ambivalence des sentiments et des *zones d'ombre que peut comporter une âme humaine*. La connaissance des travaux de Freud invite aussi les écrivains à mettre à jour les manifestations de l'inconscient : la psychanalyse a eu, sur le plan de la conception des personnages et de l'écriture romanesque (comme par ailleurs sur le plan poétique), une influence diffuse mais considérable.

C'est-à-dire que les romanciers ne renoncent pas, pendant cette période de l'entre-deux-guerres, à la psychologie. Ils cherchent de nouvelles voies : attention au détail

saugrenu ou comme chez Duhamel, investigations dans les zones troubles de la conscience comme chez Mauriac ou Malraux, analyse des situations jusqu'ici inexplorées comme chez Colette. Mais le grand novateur en la matière est Marcel Proust qui, par la mise en point de nouveaux outils stylistiques et par l'attention portée aux phénomènes liés au temps et à la durée, renouvelle complètement l'analyse psychologique du personnage romanesque.

5.4. De nouvelles techniques narratives

Des techniques narratives jusque-là encore marginales ou peu exploitées vont connaître une grande expansion et de nouvelles utilisations : monologue intérieur, récit à « point de vue », récit indirect.

Plusieurs influences peuvent être discernées ici. La lecture de romans policiers, dont le succès est considérable depuis le début du siècle, a habitué le public à suivre une intrigue morcelée qu'il faut en partie reconstituer ; on trouve donc, dans ce type de narration, une esquisse de « récit indirect » (où l'on reconstruit l'histoire en confrontant propos de personnages, lettres, fragments de journal intime, etc.). Les traductions de romans anglo-saxons ont permis aux lecteurs d'apprécier le procédé *du monologue intérieur* et ont montré ce que pouvait apporter au récit l'utilisation des *techniques du point de vue*, soit que le narrateur se place dans la conscience d'un personnage et adopte son regard partiel sur les choses, soit qu'il se limite à l'observation d'un comportement ; l'influence du cinéma s'exerce dans le même sens.

Le narrateur renonce ainsi à l'omniscience systématique et le roman requiert du lecteur une interprétation des faits, donc une lecture active.

On assiste aussi à cette époque à une diversification des formes du récit à l'intérieur d'une même œuvre : lettres, petites annonces, articles de journaux, dialogues, propos du narrateur se suivent éventuellement sans être reliés entre eux. Cette pratique était déjà celle de Roger Martin du Gard dans *Jean Barois*, Montherlant, Malraux, Jules Romains, entre autres, y ont également recours. Le texte romanesque acquiert par là un caractère de saisie sur le vif et de réalisme brut.

Plusieurs de ces techniques sont à l'œuvre dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, roman qui apparaît comme particulièrement représentatif à cet égard. Mais il n'est

guère de romancier de l'époque, tout « traditionnel » qu'il ait pu paraître, qui n'en ait usé et tiré parti.

5.5. Le rayonnement de la poésie

L'entre-deux-guerres se caractérise aussi par un rayonnement de la poésie sur tous les autres genres littéraires.

Les recherches et les réalisations surréalistes ont naturellement profondément marqué l'époque. Mais en marge du surréalisme s'élaborent des œuvres poétiques importantes comme celles de René Char et Francis Ponge qui devaient trouver leur plein épanouissement dans la période suivante.

La distinction des genres tend à s'estomper : l'écriture poétique apparaît ainsi comme une forme littéraire comme à de nombreux romanciers, tels Proust, Bernanos mais aussi Giono ou Colette. Aragon en écrivant *La paysan de Paris* abolit les frontières et mêle intimement narration et poésie.

Le langage poétique se fait entendre plus que jamais au théâtre, dans les pièces de Claudel ou de Giraudoux ; il acquiert droit de cité au cinéma dans les films marqués par ce qu'on a appelé le « réalisme poétique » et dont les scénarios et les dialogues étaient souvent signés de Prévert (ainsi le célèbre *Quai des hommes*).

L'œuvre de Jean Cocteau, qui fut à la fois romancier, dramaturge, poète et cinéaste symbolise à cet égard les possibilités de renouvellement que la poésie apportait à tous les genres littéraires.

5.6. Anatole France

Anatole France, de son vrai nom Jacques Anatole François Thibault, était un écrivain français né le 16 avril 1844 à Paris et décédé le 12 octobre 1924 à Saint-Cyr-sur-Loire. Il est largement reconnu pour sa contribution à la littérature française et a remporté le prix Nobel de littérature en 1921 en reconnaissance de son œuvre littéraire.

Voici quelques points saillants de sa vie et de son travail :

Œuvre littéraire : Anatole France était un écrivain prolifique, produisant des romans, des essais, des poèmes, des critiques et des pièces de théâtre. Son style était souvent ironique, satirique et empreint de scepticisme envers les institutions et les conventions sociales. Parmi ses œuvres les plus célèbres, on trouve "*Le Crime de Sylvestre Bonnard*" (1881), "*L'Île des Pingouins*" (1908), "*La Révolte des anges*"

(1914), et "Penguin Island" (1908), qui sont des exemples de son style satirique et allégorique.

Engagement politique et social : Anatole France était un intellectuel engagé et un défenseur des droits de l'homme. Il a souvent critiqué les injustices sociales et politiques de son époque, ainsi que les abus de pouvoir de l'Église et de l'État. Son œuvre reflète souvent ses préoccupations sociales et politiques, tout en explorant des thèmes tels que la liberté, la justice et l'humanisme.

Prix Nobel de littérature : En 1921, Anatole France a reçu le prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son œuvre littéraire, en reconnaissance de sa maîtrise de la langue française et de sa capacité à capturer les contradictions et les ambiguïtés de la condition humaine. Son discours de réception, intitulé "La Littérature", était un plaidoyer en faveur de la littérature comme une force humaniste qui transcende les frontières et les divisions.

Héritage littéraire : L'œuvre d'Anatole France a eu une influence durable sur la littérature française et internationale, et il est souvent considéré comme l'un des plus grands écrivains de la Belle Époque. Son style élégant, sa satire mordante et sa vision humaniste continuent d'inspirer les lecteurs et les écrivains du monde entier.

Anatole France reste une figure emblématique de la littérature française, reconnue pour son intelligence, son esprit critique et sa capacité à explorer les complexités de la nature humaine à travers ses écrits.

Cours 06

5.7. Pierre Loti

Pierre Loti est le pseudonyme de Louis Marie Julien Viaud, un écrivain et officier de marine français, né le 14 janvier 1850 à Rochefort et décédé le 10 juin 1923 à Hendaye. Il est surtout connu pour ses romans d'aventure et ses récits de voyages exotiques, qui reflètent son expérience en tant qu'officier de marine et son intérêt pour les cultures étrangères. Il a rejoint la Marine française en 1867 et a servi pendant de nombreuses années en mer, notamment en Afrique du Nord, au Moyen-Orient, en Extrême-Orient et dans le Pacifique. Ses voyages ont nourri son inspiration littéraire et lui ont permis de découvrir de nouvelles cultures et traditions.

5.7.1. Écrits littéraires : Pierre Loti était un écrivain prolifique, produisant une œuvre variée qui comprenait des romans, des récits de voyage, des journaux intimes et des pièces de théâtre. Ses romans les plus célèbres incluent "Aziyadé" (1879), "Pêcheur d'Islande" (1886), "Madame Chrysanthème" (1887) et "Le Roman d'un spahi" (1881). Ses écrits sont caractérisés par leur exotisme, leur sensualité et leur romantisme.

5.7.2. Style littéraire et réception critique : Loti était connu pour son style d'écriture poétique et évocateur, qui capturait souvent les paysages exotiques et les atmosphères envoûtantes de ses voyages. Ses récits étaient souvent teintés de mélancolie et de nostalgie, reflétant son propre sentiment de déracinement et d'isolement en tant qu'étranger dans des terres lointaines. Ses œuvres, qui ont influencé de nombreux écrivains et artistes de son époque, ont rencontré un grand succès auprès du public français et international, mais ont également suscité des critiques mitigées en raison de leur exotisme parfois stéréotypé et de leur représentation romantique des cultures non occidentales. Malgré cela, Loti reste une figure importante de la littérature française de la fin du XIXe et du début du XXe siècle.

5.8. Les prémices d'une écriture féminine : Colette

5.8.1. La singularité de l'écriture de Colette

Les œuvres de Colette font partie d'une écriture féminine singulière qui se distingue par son exploration intime de la vie intérieure des femmes et par la

subversion des normes littéraires de son époque. Colette, née Sidonie-Gabrielle Colette, commence à écrire dans un monde littéraire dominé par les hommes, où les voix féminines peinent souvent à se faire entendre. Cependant, elle se forge rapidement une réputation grâce à son style unique et à sa vision profondément personnelle de la féminité, de la sensualité, et de l'autonomie.

L'écriture de Colette est caractérisée par une sensibilité viscérale aux émotions, aux désirs et aux expériences corporelles. Dans ses romans *Claudine à l'école* ou *La Vagabonde*, Colette ne se contente pas de décrire le quotidien ; elle plonge dans la complexité des relations amoureuses et explore la liberté et l'émancipation des femmes. Sa plume, à la fois poétique et réaliste, oscille entre une sensualité subtile et une honnêteté presque brutale, défiant ainsi les conventions de la prose féminine de son époque.

5.8.2. L'expression de la féminité et du corps

Pour Hélène Cixous, l'écriture féminine "est une écriture qui ne se contente pas de parler des femmes, mais qui émerge de leur expérience et de leur subjectivité unique". Colette n'a jamais revendiqué de manière explicite une écriture féministe, mais sa façon d'aborder la condition féminine, les désirs, et la recherche d'indépendance a influencé les générations suivantes d'écrivaines. Elle a ouvert un espace où les femmes pouvaient non seulement être des sujets littéraires mais aussi des auteures autonomes capables de créer des œuvres qui leur ressemblent.

Colette a également ouvert la voie à une écriture du corps féminin, qui reste au cœur de son œuvre. Elle a introduit dans la littérature une sensibilité nouvelle, ancrée dans l'expérience corporelle des femmes. Ce regard sur le corps, à la fois objet de désir et de contemplation, permet à Colette de créer une représentation des femmes qui échappe aux stéréotypes réducteurs. Ses personnages féminins sont souvent des femmes libres et audacieuses, conscientes de leur pouvoir de séduction et de leur sexualité, sans pour autant être définies par celles-ci. Elle aborde également les thèmes de l'émancipation et de la quête de soi. Dans *La Vagabonde*, l'héroïne Renée incarne la femme moderne, indépendante et déterminée à échapper aux contraintes de la société et des hommes. En suivant ses propres désirs et en refusant la sécurité d'un mariage conventionnel, Renée incarne l'image de la femme libre et autonome qui choisit sa propre voie. Cette

représentation audacieuse résonne encore aujourd'hui et a contribué à poser les bases d'une littérature féminine engagée.

Fiche de TD

Texte: Dans les coulisses

Comme le plancher tremble, ce soir! on voit bien qu'il fait froid : les danseurs russes se réchauffent. Quand ils crieront tous ensemble : « You! » avec une voix aiguë et éraillée de jeunes porcs, il sera onze heures dix. Mon horloge est infaillible, elle ne varie pas de cinq minutes en un mois. Dix heures : j'arrive ; Mme Cavallier chante les Petits Chemineux, le Baiser d'adieu, le Petit quéqu'chose, trois chansons. Dix heures dix : Antoniew et ses chiens. Dix heures vingt-deux : coups de fusil, aboiements, fin du numéro de chiens. L'escalier de fer crie, et quelqu'un tousse : c'est Jadin qui descend. Elle jure en toussant, parce qu'elle marche chaque fois sur l'ourlet de sa robe, c'est un rite... Dix heures trente-cinq : le fantaisiste Bouty. Dix heures quarante-sept : les danseurs russes, et, enfin, onze heures dix : moi ! [...]

Mais on gèle, ici ! Je frotte l'une contre l'autre mes mains grises de froid sous le blanc liquide qui se craquelé. Parbleu! le tuyau du calorifère est glacé : c'est samedi et, le samedi, on charge ici le public populaire, le joyeux public chahuteur et un peu saoul, de chauffer la salle. On n'a pas pensé aux loges d'artistes.

Un coup de poing ébranle la porte, et mes oreilles elles-mêmes tressaillent. J'ouvre à mon camarade Brague, costumé en bandit roumain, basané et consciencieux :

— C'est à nous, tu sais?

— Je sais. Pas trop tôt ! On attrape la crève!

En haut de l'escalier de fer qui monte au plateau, la bonne chaleur sèche, poussiéreuse, m'enveloppe comme un manteau confortable et sale. Pendant

que Brague, toujours méticuleux, veille à la plantation et fait remonter la herse du fond, — celle du soleil couchant, — je colle machinalement mon œil à la rondelle lumineuse du rideau.

C'est une belle salle de samedi, dans ce café-concert aimé du quartier. Une salle noire, que les projecteurs ne suffisent pas à éclairer, et vous donneriez cent sous pour trouver un col de chemise, du dixième rang de fauteuils à la deuxième galerie! Une fumée rousse plane sur tout cela, portant l'affreuse odeur du tabac froid et du cigare à deux ronds qu'on fume trop loin. . . En revanche, les avant-scènes, — femmes décolletées, paillettes, chapeaux et plumages, — ont l'air de quatre jardinières... C'est un beau samedi 1 Mais, selon la forte expression de la petite Jadin :

— Je m'en fiche, je ne touche pas sur la recette!

Dès les premières mesures de notre ouverture, je me sens soulagée, engrenée, devenue légère et irresponsable. Accoudée au balcon de toile, je considère d'un œil serein la couche poudreuse — crotte des chaussures, poussière, poils de chiens, résine écrasée — qui couvre le parquet où se traîneront tout à l'heure mes genoux nus, et je respire un rouge géranium artificiel. Dès cette minute, je ne m'appartiens plus, tout va bien ! Je sais que je ne tomberai pas en dansant, que mon talon n'accrochera pas l'ourlet de ma jupe, que je croulerai, brutalisée par Brague, sans pourtant m'écorchier les coudes ni m'aplatir le nez. J'entendrai vaguement, sans perdre mon sérieux, le petit machiniste qui, au moment le plus dramatique, imite des bruits de pets derrière le portant pour nous faire rire... La brutale lumière me porte, la musique régit mes gestes, une discipline mystérieuse m'asservit et me protège... Tout va bien.

Tout va très bien ! Notre noir public du samedi nous a récompensés par un tumulte où il y avait des bravos, des sifflets, des cris, des cochonneries

cordiales, et j'ai reçu, bien asséné sur le coin de la bouche, un petit paquet de ces œillets à deux sous, des œillets blancs anémiques que la marchande de fleurs au panier baigne, pour les teindre, dans une eau carminée... Je l'emporte, au revers de ma jaquette : il sent le poivre et le chien mouillé.

J'emporte aussi une lettre qu'on vient de me remettre : « Madame, j'étais au premier rang de l'orchestre ; votre talent de mime m'invite à croire que vous en possédez d'autres, plus spéciaux et plus captivants encore ; faites-moi le plaisir de souper ce soir avec moi... »

C'est signé « Marquis de Fontanges » — mon Dieu, oui ! et écrit au café du Delta... Combien de rejetons de familles nobles, et qu'on croyait dès longtemps éteintes, élisent domicile au café du Delta?... Contre toute vraisemblance, je flaire chez ce marquis de Fontanges une parenté proche avec un comte de Lavallière, qui m'offrit, la semaine passée, un « five o'clock » dans sa « garçonnière ». — Fumisteries banales, mais où se devine le romanesque amour de la grande vie, le respect du blason, qui couve, en ce quartier de gouapes, sous tant de casquettes avachies...

Colette, *La Vagabonde*(1910), Edi. Albin Michel

Pour le commentaire :

Ce texte de COLETTE est une belle page d'atmosphère: le témoignage se veut réaliste et ne craint pas les détails les plus crus; le milieu humain (acteurs et public) et les relations sociales sont évoqués par un personnage à la fois sensible et averti. Toute une époque revit à travers le regard de la jeune artiste, qui y participe tout en prenant ses distances.

Développez, sous la forme d'un commentaire composé, ces différents thèmes, non sans rendre aussi compte du style faussement ingénu de *La Vagabonde*.

Cours 07

5.9. Apollinaire :

Sous l'insouciance du monde et du demi-monde de la Belle Époque, et aussi bien sous la dureté des affrontements idéologiques, une révolution des mœurs et des goûts est en marche. À côté des derniers symbolistes, dont l'inspiration se survit nous avons : Henry de Régnier, Vielé-Griffin, Gustave Kahn, Saint-Pol Roux, des « naturalistes » tels : Saint-Georges de Bouhéliér, Paul Fort, Jammes), des poètes de la ville moderne, des unanimistes, ou des « fantaisistes » comme Georges Fourest (*La Négresse blonde*, 1909) et Paul-Jean Toulet (*Les Contrerimes*, 1921), surgit le véritable « esprit nouveau » : celui d'Apollinaire, Cendrars, Jacob, Rewerdy, Salmon, Larbaud, Segalen, Saint-John Perse. L'éclat du nouveau esprit gagne la peinture, que renouvellent les fauves : Matisse, Vlaminck, Derain, Rouault, puis les cubistes : Braque, Picasso, Gris, Léger, Metzinger, La Fresnaye.

En poésie comme en peinture, en effet, la forme tend à se fragmenter, à se libérer de toute vraisemblance et de toute cohérence réalistes, à saisir l'objet sous toutes ses faces en même temps. La source de l'art est moins la raison que le rêve (éventuellement nourri de voyages lointains, d'exotisme, ou de réminiscences freudiennes). La poésie est un engagement intégral de l'être dans l'expérience existentielle et dans le travail du langage. Ses instruments sont l'image, l'association libre, et le rythme; ses effets sont la liberté et la musicalité: le poème échappe aux figements de l'idée reçue et du topos, aux raideurs logiques et syntaxiques et aux contraintes de la mesure et de la rime, et il musicalise son langage par le travail subtil des motifs thématiques, de la rêverie, des sonorités, des accents et des tempos.

Apollinaire est devenu le maître de cette sensibilité poétique nouvelle et de ses inflexions. Il publie au cours de la même année 1913 son recueil de poèmes le plus célèbre « *Alcools* » et une étude des Peintres cubistes. Gravement blessé en 1915, trépané, Apollinaire, le poète du temps, de la mémoire, de la modernité et de la nostalgie, et le virtuose absolu du vers libre aussi bien que rimé, meurt de la grippe espagnole en 1918. L'avant-guerre s'achève aux échos de son plaisir et de sa douleur de vivre, d'aimer et d'écrire. Nulle autre voix ne sera plus enchanteresse que la sienne. Les exercices graphiques de Calligrammes et des poèmes à Lou ajoutent leur fantaisie à la désinvolture de la rêverie et à l'élégie du désir amoureux. Le poème " *Adieu !* "

L'amour est libre il n'est jamais soumis au sort
O Lou le mien est plus fort encor que la mort
Un cœur le mien te suit dans ton voyage au Nord
Lettres Envoie aussi des lettres ma chérie
On aime en recevoir dans notre artillerie

Une par jour au moins une au moins je t'en prie
Lentement la nuit noire est tombée à présent
On va rentrer après avoir acquis du zan
Une deux trois A toi ma vie A toi mon sang
La nuit mon cœur la nuit est très douce et très blonde
O Lou le ciel est pur aujourd'hui comme une onde
Un cœur le mien te suit jusques au bout du monde
L'heure est venue Adieu l'heure de ton départ
On va rentrer Il est neuf heures moins le quart
Une deux trois Adieu de Nîmes dans le Gard (Guillaume Apollinaire, Poèmes à Lou, éd. Gallimard)

Deux autres noms illuminent la période. En poésie, déjà Saint-John Perse, qui, à vingt-quatre ans, en 1911, publie *Éloges*, où s'expriment son affinité avec les substances du minéral et du végétal, et sa communion organique, lyrique, avec les grands flux de la lumière, des vents et de la mer. Au théâtre, Claudel qui transforme la crise passionnelle (*Partage de midi*, 1906) aussi bien que le drame historique (*L'Orage*, 1911) en une source de symboles, de spiritualité lyrique et de liturgie verbale. Une même ampleur de souffle et une même densité d'images (plus païennes chez l'un, plus mystiques chez l'autre) apparentent la phrase poétique de Saint-John Perse et celle de Claudel. Les premières années du siècle font définitivement éclater les limites de la métrique ancienne.

Apollinaire a rassemblé un groupe d'écrivains, d'artistes et de penseurs progressistes comme Pablo Picasso, Fernand Léger, Juan Gris, Blaise Cendrars et Max Jacob pour contribuer à la revue "L'Esprit nouveau" qui a été un lieu de débat intellectuel et esthétique, abordant des sujets tels que le cubisme, le futurisme, le dadaïsme et le surréalisme naissant. Cette revue dont objectif est de promouvoir les idées modernistes dans les domaines de la littérature, de l'art, de la musique et de la culture était caractérisée par son approche avant-gardiste et son désir de renouveau esthétique. Elle a soutenu des idées de progrès et de libération artistique.

Bien que la revue "L'Esprit nouveau" n'ait eu qu'une existence relativement brève, elle a eu une influence significative sur le développement de l'art et de la littérature au XXe siècle. Elle a contribué à faire connaître et à légitimer les mouvements artistiques avant-gardistes de l'époque, et elle a jeté les bases pour les mouvements artistiques à venir, tels que le surréalisme.

Fiche de TD

Poème: Fusée

La boucle des cheveux noirs de ta nuque est mon trésor
Ma pensée te rejoint et le tienne la croise
Tes seins sont les seuls obus que j'aime
Ton souvenir est la lanterne de repérage qui nous sert à pointer la nuit
En voyant la large croupe de mon cheval j'ai pensé à tes hanches
Voici les fantassins qui s'en vont à l'arrière en lisant un journal
Le chien du brancardier revient avec une pipe dans sa gueule
Un chat-huant ailes fauves yeux ternes gueule de petit chat et pattes de chat
Une souris verte file parmi la mousse
Le riz a brûlé dans la marmite de campement
Ça signifie qu'il faut prendre garde à bien des choses
Le mégaphone crie
Allongez le tir
Allongez le tir amour de vos batteries
Balance des batteries lourdes cymbales
Qu'agitent les chérubins fous d'amour
En l'honneur du Dieu des Armées
Un arbre dépouillé sur une butte
Le bruit des tracteurs qui grimpent dans la vallée
Ô vieux monde du XIXe siècle plein de hautes cheminées si belles et si pures
Virilités du siècle où nous sommes
Ô canons
Douilles éclatantes des obus de 75
Carillonnez pieusement

Guillaume Apollinaire, Fusée in Calligrammes, Paris, Mercure de France, 1918 (p. 133-134).

POUR LE COMMENTAIRE

Développez, sous la forme d'un commentaire composé, les éléments suivants:

1. Un poème de guerre

- Précisez la situation à partir des indications données par Apollinaire.
- Relevez un détail tragique. Comment est-il traité ?
- Que représente la guerre de 1914 pour Apollinaire ?

2. Une hallucination érotique

- Quelles visions suggère le désir ? Quelle part d'humour en elles ?
- Comment s'effectue l'érotisation de la guerre elle-même ?

3. Une réflexion sur le destin

- La guerre une image de la fatalité ?
- Pourquoi Apollinaire semble-t-il admettre sans révolte son sort ?

4. Une poésie prosaïque

- Le réalisme au service de la poésie.
- La notation brute: son intérêt esthétique.
- La disposition du poème dans la page: accord de cette forme

AU-DELÀ DU TEXTE

La Jolie rousse peut être considérée comme le testament poétique d'APOLLINAIRE. A partir de l'extrait qui suit, précisez le sens à donner au conflit de l'ordre et de l'aventure dans la littérature contemporaine.

Poème: La Jolie rousse

Me voici devant tous un homme plein de sens
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître
Ayant éprouvé les douleurs et les joies de l'amour
Ayant su quelquefois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages
Ayant pas mal voyagé
Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie
Blessé à la tête trépané sous le chloroforme
Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte
Je sais d'ancien et de nouveau autant qu'un homme seul
pourrait des deux savoir
Et sans m'inquiéter aujourd'hui de cette guerre
Entre nous et pour nous mes amis
Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
De l'Ordre de l'Aventure
Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu
Bouche qui est l'ordre même
Soyez indulgents quand vous nous comparez
A ceux qui furent la perfection de l'ordre
Nous qui quêtions partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons nous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité
Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait
Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir
Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés
Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O Soleil c'est le temps de la raison ardente
Et j'attends
Pour la suivre toujours la forme noble et douce
Qu'elle prend afin que je l'aime seulement
Elle vient et m'attire ainsi qu'un fer l'aimant
Elle a l'aspect charmant
D'une adorable rousse
Ses cheveux sont d'or on dirait
Un bel éclair qui durerait
Ou ces flammes qui se pavanent
Dans les roses-thé qui se fanent
Mais riez de moi
Hommes de partout surtout gens d'ici
Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire
Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
Ayez pitié de moi

Guillaume Apollinaire, La Jolie rousse. Calligrammes, éd. Gallimard

5.10. Charles PÉGY: L'homme d'action mystique

Charles Péguy, fils d'une rempailleuse de chaises, est remarqué à douze ans par le directeur de l'École normale d'instituteurs d'Orléans, qui lui donne sa chance. Cet enfant du peuple devenu boursier a pu poursuivre des études qui le mèneront à l'École Normale Supérieure. Péguy, républicain dans l'âme, humaniste par goût, est attiré par le socialisme. En 1895, il se destine à l'action politique. L'affaire Dreyfus, où il s'engage passionnément, vient justifier à fond ses thèses.

De 1905 à 1908, l'internationaliste d'hier abandonne peu à peu ses convictions au profit du patriotisme, qu'exalte la menace du conflit imminent. Il attaque vigoureusement les historiens positivistes, les scientifiques incapables de saisir la vraie nature de la pensée. Il plaide pour les forces spirituelles.

Charles Péguy se fait le héraut de la liberté par la chrétienté et a publié: Jeanne d'Arc (1897), Notre Jeunesse Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (1910), Publication du premier numéro des Cahiers de la Quinzaine (1900), Un Nouveau Théologien (1911), Notre Patrie (1905), Mystère des saints Innocents (1912), Clio, dialogue de l'histoire et de l'âme païenne (1909), Tapisseries (1912-1913) et L'Argent (1913).

Fiche de TD

Texte : Portrait de Georges Clemenceau

Ce n'est point par longues et lentes invasions, ce n'est point par vagues longues, ce n'est point par ondes que la politique parlementaire l'envahit et le pénètre il est beaucoup trop fort pour cela; Il se connaît trop bien lui-même et il connaît trop bien les environs; la politique parlementaire fait le pain quotidien de son existence; Il connaît parfaitement la politique parlementaire et les moyens de cette politique; il fut député, longtemps; il est sénateur; et sa situation politique a presque toujours dépassé le grade politique où il était parvenu; son action politique a presque toujours dépassé de beaucoup sa situation officielle; aussi connaît-il parfaitement la politique et n'est-il presque jamais, comme Jaurès, ému des grandeurs qu'elle paraît conférer; son caractère aussi le garde contre les automontages de coups, contre les envahissements de la fatuité; la politique fait la trame ordinaire de sa vie, de ses articles et de ses discours; et puis brusquement, comme un homme averti, comme un homme spontané, en impulsif qu'il est, ayant des amitiés et des inimitiés, solides, que ses ennemis nomment des rancunes, il fait des sorties; qui, entendues en leur sens plein, chambarderaient toute sa politique même cela lui vient justement de ce qu'il représente un peu parmi nous, dans leur esprit et dans leur geste, ces vieux républicains dont je parlais; cela lui vient surtout, et ensemble, de son tempérament même, qui, intraitable, subit malaisément les fictions, y compris et surtout les fictions de M. Clemenceau. Ou plutôt son tempérament même est un exemple persistant d'un ancien tempérament; Indivisément il représente le tempérament des anciens républicains parce qu'ils avalent en eux ce tempérament; et qu'en lui-même il en a gardé

un. Ce sont de telles sorties qui lui maintiennent l'amitié constante, obligée, fidèle, de ses vieux amis et admirateurs; car à son âge, ayant tant vécu, ayant subi tant de vicissitudes politiques, il a conservé ce que Jaurès n'a déjà plus, des amitiés et des admirations amitiés, admirations personnelles, d'hommes qu'il connaît, qui ne l'ont point quitté, qui le fréquentent; amitiés, admirations, sans doute plus précieuses, d'hommes qu'il n'aura jamais connus, d'hommes ignorés, qui l'aiment et l'admirent silencieusement; nul homme, aujourd'hui, n'a, encore, autant d'amis inconnus parmi les petites gens honnêtes et avisés il suscite même aujourd'hui des amitiés et des admirations, dès le premier abord, dès le premier choc, parmi de tout jeunes gens, socialistes, qui préfèrent son radicalisme natif et verjuteux aux vanités oratoires d'un socialisme scolaire; ils savent tout ce qui lui manque; mais ils aiment sa verve primesautière; ils ont d'autres théories, d'autres principes d'action; mais ils aiment ces coups de boutoir, ces raides agressions, ces saillies imprévues, ces plaisanteries à la Voltaire, à la Diderot car il n'est pas seulement un exemple d'une génération précédente, il remonte fort loin dans la tradition de l'esprit français il est clair, ouvert, il n'est un philosophe qu'au sens du dix huitième siècle; mais en ce sens il est exactement ce qu'on nommait alors un philosophe; averti du travail scientifique et philosophique juste assez pour ne l'avoir pas approfondi, pas pénétré; juste à point, assez renseigné, assez ignorant, pour en faire des exposés; il est pour tous ses amis et admirateurs, pour les uns et pour les autres, j'entends pour les jeunes et pour les vieux, non pas comme un enfant gâté, mais, ce qui est plus amusant, plus rajeunis sant, plus délicieux, comme un père gâté, comme un vieil oncle, qui a de mauvais quarts d'heure, mais à qui, dans ses bons moments, on ne peut résister; ces bons moments sont proprement les frasques du vieux politicien; car c'est la trame ordinaire de sa vie politique, parlementaire, et gouvernementale, qui condamnerait M. Clemenceau et ce qui le sauve, et ce qui lui ramène la sympathie des tiers, au moment qu'elle allait se décourager, ce sont justement ses moments d'oubli, ses incartades, quand le naturel, et par suite quand la vérité reprend le dessus ce sont ses frasques, ses blagues, ses gambades, ses brimades, ses boutades et ses écarts on lui pardonnera beaucoup parce qu'il a

as beaucoup blagué; il n'a pas toujours, évidemment, le sens du respect que nous devons aux puissances politiques parlementaires; il ne sait pas toujours obéir et trembler, comme nous devons; cet irrespect chronique à manifestations intermittentes a beaucoup nui à sa carrière politique parlementaire: mais c'est cela aussi qui le sauve dans la considération des honnêtes gens, dans l'estime des hommes libres on assure que c'est à une mauvaise plaisanterie qu'il avait faite à un député qu'il dut de ne pas devenir président de la Chambre de tels traits honorent un homme.

Charles PÉGUY, Cahiers de la Quinzaine, V. 12, (15 mars 1904), éd. Gallimard

POUR LE COMMENTAIRE

Développez, sous la forme d'un commentaire composé, en s'appuyant sur les éléments suivants:

1. L'art du portrait

a. La carrière de Clemenceau, son âge, sa vieille connaissance des milieux politiques.

- b. Son tempérament, son engagement.
- c. Le rayonnement de l'homme: les thèmes de l'amitié et de l'admiration.
- d. Sa supériorité par rapport aux autres politiciens, son insertion dans le peuple.

2. Les intentions morales et politiques

- a. Les valeurs typiquement françaises incarnées par Clemenceau.
- b. Le refus des idéologies modernistes et de l'esprit bourgeois.
- c. L'adhésion aux idéaux philosophiques du XVIIIe siècle.

3. Une page d'histoire vivante

- a. Péguy historien: tel Plutarque, il brosse une biographie d'un homme illustre et exemplaire.
- b. Péguy poète de l'histoire l'adaptation du style, de la syntaxe, au tempérament de Clemenceau.
- c. Le caractère prophétique de cette page (écrite en 1904).

6. Synthèse : Roman à thèse

Le roman à thèse

1. Un genre déprécié

Le terme de « roman à thèse » ou de « littérature à thèse » entre dans le vocabulaire vers la fin du XIX^e siècle, avec une connotation nettement péjorative jusqu'à nos jours. Dans l'usage commun, il évoque des œuvres proches de la propagande qui ne seraient pas de la « vraie littérature ». Il est accusé à l'origine de ne pas satisfaire aux critères du roman réaliste, en présentant une image déformée de la réalité. Les observations y seraient « truquées », **puisqu'il veut démontrer**.

Aucun écrivain n'accepte ce terme pour qualifier son œuvre, quitte à l'appliquer à celles des autres. **PAUL BOURGET**, pourtant l'un des représentants du genre, condamne le terme et lui préfère celui de « **roman à idées** », qui selon lui repose sur une observation impartiale dont la leçon est celle que l'on tire de la vie elle-même. Dans l'entre-deux-guerres, les termes de « littérature engagée » ou de « roman politique » qualifient parfois des romans à thèse.

Beaucoup d'écrivains ont cependant pratiqué ce genre : parmi eux, **MAURICE BARRÈS**, **PAUL BOURGET**, **HENRY BORDEAUX**, puis **DRIEU LA ROCHELLE**, **LOUIS ARAGON**, **ANDRÉ MALRAUX**, **FRANÇOIS MAURIAC**, **PAUL NIZAN**, **SARTRE**, qui en fit même la parodie dans *L'Enfance d'un chef*. À côté d'œuvres insignifiantes, il comprend nombre d'œuvres importantes.

Il prospère dans des conditions historiques ou nationales précises qui connaissent des conflits aigus, les époques où les écrivains sont « engagés ». D'où sa prédominance dans la France du début du siècle et de l'entre-deux-guerres.

2. Un roman réaliste

Le roman à thèse appartient au genre du roman réaliste, parce qu'il veut, par l'observation du réel, faire voir et comprendre au lecteur quelque chose de lui-même et du monde (voir LITTÉRATURE, XIX^e siècle, p. 423).

Il se distingue d'autres œuvres à thèse non réalistes comme le conte philosophique (*Candide*) ou l'allégorie (*L'Île des pingouins*).

Les romans réalistes ne sont pas tous à « thèse » : beaucoup de romans réalistes ne présentent pas de thèse, car ils cherchent surtout à rendre la complexité et la densité de la vie quotidienne. Exemple : *Le Père Goriot*.

Partagé entre le désir de réalisme qui implique la complexité et le désir de thèse qui oblige à la schématisation, le roman à thèse est **un genre contradictoire** qui oscille par définition entre deux pôles : roman et thèse. Par le fait même de l'écriture romanesque, les récits, si « à thèse » soient-ils, compliquent les schémas élémentaires de l'analyse. Cette contradiction explique les avatars du genre et le mépris qu'il suscite, parfois à tort.

3. Une histoire porteuse d'enseignement

Le roman à thèse raconte toujours une histoire, dont le contenu narratif peut varier à l'infini, mais cette histoire est déterminée par un projet : la thèse à démontrer.

Parce qu'il est d'abord une histoire, il se distingue du discours rhétorique de l'orateur ou de l'enseignement du professeur qui présentent une argumentation ordonnée. **L'histoire racontée est elle-même argument**. Cette histoire inventée, donc invérifiable, est le **vecteur de la**

démonstration, comme si « l'exemple » que donne l'auteur à l'appui de son discours était hypertrophié jusqu'à devenir la thèse elle-même.

L'histoire a une valeur exemplaire. Dans un genre bref et (relativement) simple (le roman est un genre long et complexe), les paraboles évangéliques ou les fables sont aussi des « récits exemplaires » : elles racontent une histoire qui a un sens caché, parfois clairement énoncé, destiné à infléchir les actions des auditeurs ou des lecteurs.

4. Une lecture univoque

L'histoire a un **sens univoque**, celui que propose l'auteur ; il n'y a pas plusieurs lectures possibles. Pour obtenir ce résultat, l'écrivain dispose de plusieurs moyens qui sont aussi des traits caractéristiques du roman à thèse.

Un système de valeurs non ambigu, dualiste

L'auteur juxtapose des perspectives antagonistes : le bien et le mal, le vrai et le faux, le ciel et l'enfer.

Exemple : dans *Les Beaux Quartiers*, de **LOUIS ARAGON**, tous les éléments ou les personnages associés aux quartiers ouvriers ont valeur positive, ceux qui se rapportent aux « beaux quartiers », valeur négative.

Une règle d'action, même implicite adressée au lecteur

Cette règle est claire pour le lecteur parce qu'il vit dans un univers où l'on distingue facilement le bien du mal, le vrai du faux.

Exemple : Edmond et Armand, figures exemplaires et opposées dans *Les Beaux Quartiers*, indiquent l'un le chemin à suivre, l'autre celui à éviter.

La présence d'un texte interdoctrinal

Le lecteur détermine les valeurs et les règles d'action par référence à une doctrine qui existe hors du texte romanesque (marxisme, fascisme, nationalisme, etc.) et qu'il perçoit par des indices contenus dans le texte.

Exemples : dans *Les Beaux Quartiers*, le héros Armand, en lisant **JEAN JAURÈS** (pour le lecteur, Jaurès évoque le contexte du socialisme), prend conscience de ce qu'il doit faire. Dans *Les Déracinés*, de **MAURICE BARRÈS**, l'affaire Dreyfus est mentionnée par le narrateur, qui interrompt son récit pour se livrer à des généralisations au présent.

L'histoire impose donc son sens, soit que les personnages en soient à la fois acteurs et interprètes (Armand dans *Les Beaux Quartiers*), soit que le narrateur « omniscient » l'interprète lui-même en la commentant (*Les Déracinés*). L'auteur indique donc, en quelque sorte « la bonne voie » : plus les éléments qui l'indiquent se multiplient, plus le sens se limite, se fait un. Les romans à thèse n'ont pas tous le même degré d'autorité dans la définition du sens.

5. Limites à la critique du genre

Tout roman n'a pas comme caractère distinctif, l'autoritarisme du roman à thèse, mais tout roman est **porteur de sens**, même s'il se prête à une lecture plurielle. Le critique Charles Grivel va jusqu'à dire que les romans sont « du point de vue de la pratique idéologique équivalents ou identiques » (*Production de l'intérêt romanesque*).

Le lecteur face à une thèse est libre de la contester. Savoir la reconnaître est déjà libérateur.

Le roman à thèse porte en lui-même sa propre limitation. Parce qu'il est roman, il n'est jamais seulement tout à fait « thèse ».

Cours 08

7. LA GRANDE GUERRE (1914-1918)

Deux alliances s'affrontent militairement, à partir de l'été 1914: d'un côté, l'Allemagne et l'Autriche; de l'autre, la France, la Grande-Bretagne, la Russie, puis l'Italie. Le choc principal, et le plus durable, est celui qui oppose les armées de la France et de l'Allemagne, sur le sol français envahi. Le conflit va durer jusqu'au novembre 1918 le sol français a connu des batailles d'une ampleur et d'une intensité jamais connues, dont celle de Verdun (1916) est la plus célèbre. Du côté français, on dénombre plus de 1 400 000 morts. L'étrange, dans l'histoire de ce siècle, est qu'à peine vingt ans plus tard, tous les pays d'Europe vont se lancer dans un carnage encore plus effroyable, étendu bientôt aux dimensions de la planète, et sanctionnant l'échec des diplomaties qui avaient tenté, après 1918, d'établir une « Société des Nations » pour régler sans guerre les différends internationaux.

Romain Rolland a écrit entre 1904 et 1912 un roman-fleuve en dix volumes, racontant l'histoire de Jean-Christophe, un jeune allemand, artiste de génie et esprit de fraternité généreuse. Dans le dernier tome, *La Nouvelle Journée*, contemporain des appels pacifistes de Jaurès, alors que la menace d'une guerre franco-allemande s'aggravait, le héros Jean-Christophe regardait vers la France, offrait ses mains tendues, appelait « les deux ailes de l'Occident » à *ne point briser réciproquement leur vol*: « *Il sentait à quel point les deux peuples se complètent mutuellement, et comme, privés du secours l'un de l'autre, leur esprit, leur art, leur action sont infirmes et boiteux. Plus il était riche de rêves germaniques, plus il avait besoin de la clarté d'esprit et de l'ordre latins. De là, que la France lui était si chère.* » (Romain Rolland, *Jean-Christophe*, t. 11.)

Cette adjuration idéaliste et prématurée n'a pas été entendue, pas plus que celles du congrès socialiste de Bâle. Elles sont couvertes par la voix des hérauts de la revanche et de l'union sacrée contre l'« ennemi héréditaire ».

7.1. L'arrière et les tranchées

Maurice Barrès exalte les vertus nationales dans *L'âme française et la guerre*. D'autres tentent de garder raison face à la fièvre guerrière. Rolland, à qui le militarisme allemand a pourtant fait perdre sa germanophilie, publie à Genève *Au-dessus de la mêlée* (1915) en vain, il est aussitôt conspué pour trahison.

La guerre creusera des vides immenses et irréparables dans la vie intellectuelle française. Tandis que beaucoup d'anciens, non mobilisables, nantis de leur notoriété, se répandent dans la presse (censurée) en éloquence héroïque et sans risques, les plus jeunes des écrivains sont mobilisés et envoyés au combat. D'autres, nombreux, s'engagent par idéal patriotique: ainsi Barbusse, ainsi Péguy, engagé à quarante et un ans, lieutenant, tué le 5 septembre 1914 dès les premières

heures de la bataille de la Marne. La masse des combattants de première ligne a entre vingt et vingt-cinq ans. Cent trente-trois écrivains meurent au front avant le 31 décembre 1914. La moitié des promotions de l'École normale supérieure, en quatre années de guerre, disparaît dans la boucherie. Outre Péguy, Alain-Fournier (auteur du *Grand Meaulnes*, 1913), Pergaud (*De Goupil à Margot*, 1910; *La Guerre des boutons*, 1912), Psichari (*L'Appel des armes*, 1913; *Le Voyage du centurion*, 1916) sont tués. Apollinaire, Cendrars, Céline, Bousquet sont blessés.

Henri Barbusse (1873-1935),

Henri Barbusse est un journaliste du Siècle. Il a publié dans sa jeunesse des poèmes de tournure parnassienne et a évolué vers un réalisme agressif après 1900, en devenant romancier (*Les Suppliants*, 1903; *L'Enfer*, 1908). Son engagement à gauche le mène à soutenir des opinions internationalistes; ce qui ne l'empêche pas de se battre avec héroïsme. Il a décrit son aventure militaire, sans fard, dans *Le Feu* (1916), qu'il présente comme le journal d'une escouade. Barbusse a eu le Prix Goncourt en 1916, et son roman devait soulever des protestations véhémentes chez les « jusqu'au-boutistes ».

Les œuvres d'Henri Barbusse, après la guerre, évolueront vers un soutien militant du communisme.

Fiche de TD

Texte : Le bombardement

C'est alors que le tonnerre est entré : nous avons été lancés violemment les uns sur les autres par le secouement effroyable du sol et des murs. Ce fut comme si la terre qui nous surplombait s'était effondrée et jetée sur nous. Un pan de l'armature de poutres s'écroula, élargissant le trou qui crevait le souterrain. Un autre choc : un autre pan, pulvérisé, s'anéantit en rugissant. Le cadavre du gros sergent infirmier roula comme un tronc d'arbre contre le mur. Toute la charpente en longueur du caveau, ces épaisses vertèbres noires, craquèrent à nous casser les oreilles, et tous les prisonniers de ce cachot firent entendre en même temps une exclamation d'horreur.

D'autres explosions résonnent coup sur coup et nous poussent dans tous les sens. Le bombardement déchiquette et dévore l'asile de secours, le transperce et le rapetisse. Tandis que cette tombée sifflante d'obus martèle et écrase à coups de foudre l'extrémité béante du poste, la lumière du jour y fait irruption par les déchirures. On voit apparaître plus précises et plus surnaturelles – les figures enflammées ou empreintes d'une pâleur mortelle, les yeux qui s'éteignent dans l'agonie ou s'allument dans la fièvre, les corps empaquetés de blanc, rapiécés, les monstrueux bandages. Tout cela, qui se cachait, remonte au jour. Hagards, clignotants, tordus, en face de cette inondation de mitraille et de charbon qu'accompagnent des ouragans de clarté, les blessés se lèvent, s'éparpillent, cherchent à fuir. Toute cette population effarée roule par paquets compacts, à travers la galerie basse, comme dans la cale tanguante d'un grand bateau qui se brise.

L'aviateur, dressé le plus qu'il peut, la nuque à la voûte, agite ses bras, appelle Dieu et lui demande comment il s'appelle, quel est son vrai nom. On voit se jeter sur les autres, renversé par le vent, celui qui, débraillé, les vêtements ouverts ainsi qu'une large plaie,

montre son cœur comme le Christ. La capote du crieur monotone qui répète : « Quand tu te désoleras ! », se révèle toute verte, d'un vert vif, à cause de l'acide picrique dégagé, sans doute, par l'explosion qui a ébranlé son cerveau. D'autres – le reste – impotents, estropiés, remuent, se coulent, rampent, se faufilent dans les coins, prenant des formes de taupes, de pauvres bêtes vulnérables que pourchasse la meute épouvantable des obus.

Le bombardement se ralentit, s'arrête, dans un nuage de fumée retentissante encore des fracas, dans un grisou palpitant et brûlant. Je sors par la brèche : j'arrive, tout enveloppé, tout ligoté encore de rumeur désespérée, sous le ciel libre, dans la terre molle où sont noyés des madriers parmi lesquels les jambes s'enchevêtrent. Je m'accroche à des épaves ; voici le talus du boyau. Au moment où je plonge dans les boyaux, je les vois, au loin, toujours mouvants et sombres, toujours emplis par la foule qui, débordant des tranchées, s'écoule sans fin vers les postes de secours. Pendant des jours, pendant des nuits, on y verra rouler et confluer les longs ruisseaux d'hommes arrachés des champs de bataille, de la plaine qui a des entrailles, et qui saigne et pourrit là-bas, à l'infini.

Le Feu – Henri Barbusse – extrait.

Développez le commentaire composé du texte en répondant aux questions suivantes:

1. Relevez les notations concernant les odeurs et les bruits.
2. Quelle technique descriptive utilise l'auteur?
3. Montrez comment Henri Barbusse donne son actualité à un mythe ancien qu'il renouvelle au contact de la réalité.
4. Quelle image de la condition humaine est donnée dans ce texte?

7.2. Témoignages

La guerre, qu'on espérait brève, s'installe dans la durée et des écrivains survivants la décriront pour ce qu'elle est, l'horreur de leurs récits tranchant sur le lyrisme irresponsable des « embusqués ». En effet, Georges Duhamel a choisi, pour retracer son expérience de chirurgien militaire, un titre juste et fort: *Vie des martyrs* (1917); son second livre avait un titre froidement ironique, *Civilisation* qui obtiendra le prix Goncourt en 1918. Mais le témoignage le plus insupportable aux « jusqu'au-boutistes » est celui que rapporte Henri Barbusse dans *Le Feu*, «journal d'une escouade » (1916), qui a obtenu le prix Goncourt en 1917. le point de vue et souvent le langage y sont ceux des soldats de la tranchée, voués à *la meute épouvantable des obus*, à la souffrance, à la terreur et à l'agonie.

En fait, les échos de cette tuerie, pensifs, exaspérés, désabusés ou cyniques, n'auront de portée réelle que dans les années d'après-guerre, avec les œuvres de Dorgelès (*Les Croix de bois*, 1919), Guéhenno, Céline (*Voyage au bout de la nuit*, 1932), Romain Rolland (*Verdun*, 1938), Cendrars, Radiguet (*Le Diable au corps*, 1923), Giono (*Le Grand Troupeau*, 1931). Céline écrit dans « le début de *Voyage au bout de la nuit* »:

Quant au colonel, lui, je ne lui voulais pas de mal. Lui pourtant aussi il était mort. Je ne le vis plus, tout d'abord. C'est qu'il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messenger, fini lui aussi. Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace. Ça avait dû lui faire du mal ce coup-là au moment où c'était arrivé. Tant pis pour lui! S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé.

Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble.

Des obus éclataient encore à la droite et à la gauche de la scène.

J'ai quitté ces lieux sans insister, joliment heureux d'avoir un aussi beau prétexte pour foutre le camp. J'en chantonais même un brin, en titubant, comme quand on a fini une bonne partie de canotage et qu'on a les jambes un peu drôles. «Un seul obus! C'est vite arrangé les affaires tout de même avec un seul obus », que je me disais. « Ah! Dis donc ! Que je me répétais tout le temps. Ah! Dis donc ! »

(Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. Gallimard, 1932.)

7.3. Révoltes

Alors qu' Apollinaire exécute cette pirouette d'humour noir «Ah Dieu, que la guerre est jolie», Breton et Aragon, étudiants en médecine, étaient mobilisés en 1917 comme médecins auxiliaires, transformaient en une avant-garde anarchisante leur répulsion pour les stéréotypes dominants. Les combats ont poussé Eluard à se rapprocher d'eux. Tous se lient au mouvement dada, qui, dès 1916 à Zurich, avec Tzara, a exprimé son dégoût pour le conservatisme bien-pensant des prétendues élites, et lancé contre celles-ci un rêve de subversion absolue, appelant à l'

«abolition de la logique », « de toute hiérarchie », de la mémoire, de l'archéologie, des prophètes, du futur... hurlement des douleurs crispées, entrelacement des contraires et de toutes les contradictions » (Tzara, Manifeste Dada, 1918). Dada multiplie les actions spectaculairement scandaleuses, telles qu'une parodie de procès intenté à Barrès.

Cette révolte de jeunes gens sans attaches avec les mouvements populaires s'écrasera sur la puissance indestructible de l'argent, des pouvoirs et des idées reçues. Breton reprochera en 1922 à Tzara la gratuité de son nihilisme. Mais c'est bien de Dada que naîtra pour une part, dans l'immédiat après-guerre, le surréalisme. La guerre finie, les intelligences et les désirs libérés, la nouvelle génération (classes 1916, comme Breton ou Artaud, 1917 comme Aragon et Soupault, 1920 comme Crevel ou Desnos) va se détourner du souvenir des combats et de l'idéologie << ancien combattant » pour se jeter dans toutes les audaces de l'écriture moderne amour fou, écriture automatique, mépris des formes acquises, image hallucinatoire, « beauté convulsive »

Cours 09

8. LES "ANNEES FOLLES"

Après la Grande Guerre, les Années folles succèdent à la Belle Époque. La fête a repris. La Revue nègre et Joséphine Baker, la mode garçonnette, Poiret et Chanel, le style Arts déco ont remplacé Yvette Guilbert et Dranem, les robes à tournures et les grands chapeaux, les façades ornementées des immeubles 1900. Louis Aragon dépeindra dans *Aurélien* (1944) les griseries de cet après-guerre et les lendemains alourdis de ses nuits blanches. L'époque, cependant, n'est pas sûre, et de côté et d'autre monte la crise sociale et politique. Le « plus jamais ça » clamé par les combattants du Feu devient illusoire. De grandes voix se nourrissent d'une nouvelle angoisse, se détournent des certitudes et des valeurs enseignées avant et pendant le grand massacre, et appellent à de nouvelles révolutions. Mais le problème est que ce terme, révolution, se prête à beaucoup de définitions diverses, et même contradictoires

8.1. La société du livre

Quelques grands éditeurs, notamment Grasset et Gallimard, se taillent peu à peu de véritables empires et repoussent dans l'ombre des maisons autrefois illustres (Calmann-Lévy, Fasquelle, Mercure de France). Gallimard, qui édite Claudel, Valéry, Gide, puis Proust, parie aussi sur l'avenir de jeunes auteurs, se les attache et du même coup construit une fortune durable, consolidée par ses succès dans le jeu des grands prix littéraires: le prix Renaudot (1926) et le prix Interallié (1930) viennent s'ajouter au Goncourt et au Femina. Aragon, Malraux, Giono, Aymé, Jouhandeau, Morand, Artaud, plus tard Camus, Sartre, Kessel, Cohen, etc., entrent au catalogue. Gallimard enlève à Plon Bernanos, à Grasset Drieu, Cendrars, Montherlant. Il attire les meilleurs critiques (Arland, Thibaudet, Fernandez, Crémieux, Parain) à la Nouvelle Revue française, dirigée par Rivière puis par Paulhan. Il publie en français les grands romanciers étrangers. Le rêve de la plupart des jeunes écrivains sera désormais de paraître dans la collection NRF, à filets rouges et noirs, puis, parvenus au sommet de leur gloire, d'entrer dans la Bibliothèque de la Pléiade, fondée en 1933, Grasset, pour sa part, est l'éditeur de Mauriac, Radiguet, Benda, Giraudoux, Chardonne, Plon, Flammarion, Albin Michel continuent leur essor. D'autres éditeurs apparaissent, comme Denoël (1928), qui publie Céline et Dabit, et Corti (1937), qui publiera Gracq (*Au château Argol*, 1938). Chaque grand éditeur tente d'attacher à son nom une ou plusieurs collections: Les Œuvres libres », « Le Livre de demain », « Select Collection, Les Cahiers verts », etc.

L'édition littéraire contribue également à l'essor des hebdomadaires et des revues mensuelles: Fayard lance *Candide* en 1924, *Je suis partout* en 1930; Larousse crée en 1925 *Les Nouvelles littéraires*, Gallimard, en 1928, *Détective*, en 1932 *Marianne*, hebdomadaire de gauche. D'anciennes revues subsistent, à commencer par la

Revue des deux mondes, conservatrice, proche de l'Institut. Des revues indépendantes des éditeurs se font une place: Europe, revue de gauche, fondée en 1923 par Rolland; Esprit, fondée en 1932 par Mounier pour servir de lieu d'expression au personnalisme chrétien. Beaucoup d'autres encore, dans cette période favorable au choc des idées, et o abondent les talents.

9. Le récit : recherches et renouvellements (Gide, Proust, Céline)

La crise du naturalisme a provoqué des transformations dans l'écriture romanesque. Depuis, les auteurs traitent de nouveaux sujets, explorent de nouvelles voies et développent des techniques inédites. La notion même de roman ne permet plus de recouvrir tout ce qui s'élabore à cette époque.

9.1. Les sujets

On constate d'abord un renouvellement des sujets : si l'histoire ne disparaît pas vraiment- il y a des « aventures » dans *A la recherche du temps perdu*, dans *Les Faux-monnayeurs*, ou dans *Le voyage au bout de la nuit*- elle n'occupe plus la place privilégiée qui était la sienne dans les romans du siècle précédent. Renonçant au roman à intrigue, Proust présente une conscience qui s'éprouve, se cherche et s'écrit. Attentif à ses perceptions de l'univers sensible, de l'espace et du temps, attaché à comprendre les mouvements de l'esprit et du cœur, le narrateur ne prétend pas conter une histoire : il se consacre entièrement à *l'interprétation de ce qu'il éprouve et perçoit*. *A la recherche du temps perdu* est l'écriture d'un déchiffrement de soi et du monde.

Si le narrateur proustien se prenait pour objet de roman, avec Gide, c'est *l'élaboration du roman qui devient elle-même objet romanesque*. *Les Faux-monnayeurs* raconte l'histoire d'un romancier qui tente d'écrire un roman intitulé *Les Faux-monnayeurs*. Le renouvellement du roman passe par un certain dédain pour l'histoire racontée et le romanesque. Chez lui, les récits sont dominés par un « procédé » formel où l'histoire est guidée par des jeux de mots.

9.2. Les formes

Conséquence explicite du « roman du roman », dont Gide est l'initiateur, *le récit spéculaire*, récit qui se prend lui-même pour objet, obtient un certain succès. Désigné (d'après un terme emprunté à la héraldique¹) sous le nom de « mise en

¹ La héraldique est le nom donné à la connaissance des blasons et des armoiries. La mise en abyme consiste à intégrer à l'intérieur d'un blason la figure d'un autre blason.

abysses », ce procédé consiste à accueillir dans une œuvre une représentation de l'œuvre elle-même.

Autre exemple de bouleversement des formes narratives : la place accordée au fonctionnement de la mémoire et de la rêverie, qui contribue à briser la linéarité chronologique des récits.

L'influence du roman anglo-saxon commence aussi à se manifester. Bien que ses œuvres soient peu traduites, Henry James, par ces commentaires, incite les écrivains à rompre plus nettement avec la narration omnisciente, et à élire un « point de vue » pour mener le récit. Les premières traductions des textes de John Dos Passos font découvrir la technique « behavioriste » qui consiste à ne présenter un personnage qu'à travers ses paroles et son comportement. Ces innovations se prêtent à toutes sortes de combinaisons, comme celle qu'offre Gide en variant les points de vue dans *Les Faux-monnayeurs*. Valéry Larbaud contribue ailleurs à promouvoir en France le monologue intérieur, mise en œuvre avec talent par James Joyce.

9.3. L'écriture

Le monologue intérieur, en ce qu'il rompt avec le discours ordonné, construit et rationnel, contribue fortement au renouvellement du style romanesque. La parole jaillit, profuse et désordonnée. Sans doute est-ce Céline qui va le plus loin dans la recherche d'une certaine **oralité**, déjà prônée par Ramuz. Avec *Voyage au bout de la nuit*, tous les niveaux de langue sont désormais admis en littérature. Cris, inventions verbales, expressions argotiques, tournures populaires : rien n'est désormais prohibé. La différence est grande entre le poli, voire la préciosité de la phrase proustienne et les débordements langagiers de l'auteur de *Mort à crédit*. La syntaxe elle-même est brisée, fragmentée, bousculée.

9.4. ANDRE GIDE (1869-1951)

"On a beaucoup ri d'un télégramme que Mauriac a reçu peu de jours après la mort de Gide et ainsi rédigé : " Il n'y a pas d'enfer. Tu peux te dissiper. Préviens Claudel. Signé André Gide" Julien Green, Journal 28 février 1951

9.4.1. Une enfance malade et sombre.

André Gide est né en 1869 dans une famille de la haute bourgeoisie protestante. Son père est un brillant professeur à la faculté de droit de Paris, et sa mère, la fille d'un industriel rouennais du textile. André Gide est élevé dans une atmosphère

puritaine. Petit garçon émotif et de santé fragile, il est sujet à des crises nerveuses répétées qui lui valent de nombreuses cures. André Gide est très affecté de perdre, à 11 ans, son père, cet être érudit et généreux qu'il admire. C'est son premier drame. Il sera élevé au milieu de femmes, au premier rang desquelles : sa mère, Anna Schackleton, l'ancienne gouvernante de celle-ci, la bonne, ses tantes et ses trois cousines.

A treize ans, lors d'un séjour à Rouen, André Gide découvre sa cousine Madeleine (âgée de 16 ans) en pleurs et en prière du fait de l'inconduite conjugale de sa mère, la tante Mathilde. C'est son second *drame* : "*Je sentais que dans ce petit être, que déjà je chérissais, habitait une grande , une intolérable tristesse, un chagrin, tel que je n'aurais pas trop de tout mon amour, toute ma vie pour la guérir...*". Le jeune André Gide prend ainsi conscience du sentiment amoureux qu'il éprouve pour sa cousine.

9.4.2. Les débuts symbolistes

Très tôt Gide fréquente des cercles littéraires, en particuliers celui des milieux symbolistes. Gide fait la connaissance de Mallarmé, de Valéry et d'autres symbolistes, commence à écrire dans des revues. Ses premiers textes sont marqués par le symbolisme et par la philosophie de Schopenhauer. Il publie alors, à compte d'auteur, *Les Cahiers d'André Walter*, *Le traité de Narcisse*. Gide, du petit garçon fragile qu'il était, est devenu une sorte d'esthète, très influencé par la littérature contemporaine.

9.4.3. L'affirmation littéraire et les crises personnelles.

Toute la vie de Gide est aimantée entre le ciel et l'enfer, entre la liberté et la contrainte morale, entre l'ange et le diable; il semble écartelé entre les extrêmes, déchiré entre les contradictions. Ainsi l'austérité de *La Porte Etroite* répond à *l'Immoraliste* (1902) et *Saül* (1903) est un écho aux *Nourritures terrestres* (1897). En 1909, Gide fonde la *NRF* avec Copeau et Schlumberger. Cette revue imposera peu à peu une école de la rigueur et du classicisme, avec des écrivains comme Gide lui-même, Proust, Alain-Fournier, Giraudoux, Martin du Gard, ou Valéry. Puis Gide rompt avec le catholicisme. *Les Caves du Vatican* (1914), dont le célèbre héros, Lafcadio, cherche à se libérer par un acte gratuit, en est un des éléments tangibles. En 1919, Gide publie *la Symphonie Pastorale*. Puis de 1920 à 1925 Gide va connaître "une triple libération" : "libération du passé dans *Si le grain ne*

meurt (1926), souvenirs d'enfance et de jeunesse, où il pousse la confession jusqu'à son point extrême ; libération de la contrainte morale, libération artistique aussi, la plus féconde, dans les *Faux-Monnayeurs* (1925)".

9.4.4. L'engagement politique

Gide s'engage contre le colonialisme après un voyage au Congo (1925-1926) ; en faveur de la paix (il assiste au congrès mondial de la paix en 1932), et enfin dans le communisme, qu'il abandonnera dans la douleur suite à un voyage décevant en URSS (1936).

Gide, devenu veuf en 1938, a des attitudes fluctuantes durant la Seconde Guerre mondiale : après avoir éprouvé une certaine admiration pour Pétain et fait paraître ses *feuilles* autobiographiques dans *La nouvelle revue française*, dirigée par le collaborationniste Drieu la Rochelle, il rencontre de Gaulle à Alger en 1943.

9.4.5. La vieillesse et la fin de Gide

Lors de l'occupation allemande, Gide séjournera sur le continent africain. Au retour de la guerre, il renoue avec un personnage qui le hante depuis longtemps : *Thésée*, l'aventurier auquel, il s'identifie, malgré ses apparentes allures de moraliste. Et c'est en 1947, qu'André Gide obtient le prix Nobel de littérature (sixième écrivain français à être couronné depuis 1901). Il adapte ensuite le *Procès* de Kafka que Jean-Louis Barrault mettra en scène, en 1947, au Théâtre Marigny.

André Gide est mort le 19 février 1951 d'une congestion pulmonaire. Il eut ces derniers mots mystérieux : " *J'ai peur que mes phrases ne deviennent grammaticalement incorrectes. C'est toujours la lutte entre le raisonnable et ce qui ne l'est pas ...*"

Fiche de TD

Texte :

Il m'importe de me prouver que je suis un homme de parole, quelqu'un sur qui je peux compter.

– Je vois surtout là de l'orgueil.

– Appelez cela du nom qu'il vous plaira : orgueil, présomption, suffisance... Le sentiment qui m'anime, vous ne le discréditez pas à mes yeux. Mais, à présent, voici ce que je voudrais savoir : pour se diriger dans la vie, est-il nécessaire de fixer les yeux sur un but ?

– Expliquez-vous.

– J'ai débattu cela toute la nuit. A quoi faire servir cette force que je sens en moi ? Comment tirer le meilleur parti de moi-même ? Est-ce en me dirigeant vers un but ? Mais ce but, comment le choisir ? Comment le connaître, aussi longtemps qu'il n'est pas atteint ?

- Vivre sans but, c'est laisser disposer de soi l'aventure.
- Je crains que vous ne me compreniez pas bien. Quand Colomb découvrit l'Amérique, savait-il vers quoi il voguait ? Son but était d'aller devant, tout droit. Son but, c'était lui, et qui le projetait devant lui-même...
- J'ai souvent pensé, interrompit Édouard, qu'en art, et en littérature en particulier, ceux-là seuls comptent qui se lancent vers l'inconnu. On ne découvre pas de terre nouvelle sans consentir à perdre de vue, d'abord et longtemps, tout rivage. Mais nos écrivains craignent le large ; ce ne sont que des côtoyeurs.
- Hier, en sortant de mon examen, continua Bernard sans l'entendre, je suis entré, je ne sais quel démon me poussant, dans une salle où se tenait une réunion publique. Il y était question d'honneur national, de dévouement à la patrie, d'un tas de choses qui me faisaient battre le cœur. Il s'en est fallu de bien peu que je ne signe certain papier, où je m'engageais, sur l'honneur, à consacrer mon activité au service d'une cause qui certainement m'apparaissait belle et noble.
- Je suis heureux que vous n'ayez pas signé. Mais ce qui vous a retenu ?
- Sans doute quelque secret instinct... Bernard réfléchit quelques instants, puis ajouta en riant :
- Je crois que c'est surtout la tête des adhérents ; à commencer par celle de mon frère aîné, que j'ai reconnu dans l'assemblée. Il m'a paru que tous ces jeunes gens étaient animés par les meilleurs sentiments du monde et qu'ils faisaient fort bien d'abdiquer leur initiative, car elle ne les eût pas menés loin, leur jugeote, car elle était insuffisante, et leur dépendance d'esprit, car elle eût été vite aux abois. Je me suis dit également qu'il était bon pour le pays qu'on pût compter parmi les citoyens un grand nombre de ces bonnes volontés ancillaires, mais que ma volonté à moi ne serait jamais de celles-là. C'est alors que je me suis demandé comment établir une règle, puisque je n'acceptais pas de vivre sans règle et que cette règle je ne l'acceptais pas d'autrui.
- La réponse me paraît simple : c'est de trouver cette règle en soi-même ; d'avoir pour but le développement de soi.
- Oui... c'est bien là ce que je me suis dit. Mais je n'en ai pas été plus avancé pour cela. Si encore j'étais certain de préférer en moi le meilleur, je lui donnerais le pas sur le reste. Mais je ne parviens pas même à connaître ce que j'ai de meilleur en moi... J'ai débattu toute la nuit, vous dis-je. Vers le matin, j'étais si fatigué que je songeais à devancer l'appel de ma classe ; à m'engager.
- Échapper à la question n'est pas la résoudre.
- C'est ce que je me suis dit, et que cette question, pour être ajournée, ne se poserait à moi que plus gravement après mon service. Alors je suis venu vous trouver pour écouter votre conseil.
- Je n'ai pas à vous en donner. Vous ne pouvez trouver ce conseil qu'en vous-même, ni apprendre comment vous devez vivre qu'en vivant.
- Et si je vis mal, en attendant d'avoir décidé comment vivre ?
- Ceci même vous instruira. Il est bon de suivre sa pente, pourvu que ce soit en montant.

Extrait de Les Faux-monnayeurs – André Gide

Pour le commentaire:

Le problème de l'engagement (problème d'époque, d'âge et d'écrivain)

- 1/ Gide, qui évolue vers la gauche, n'éprouve aucune sympathie pour ces thèses de l'extrême-droite. Montrez que cette antipathie transparait dans le passage cité
- 2/ Étudier la manière dont Gide exprime, devant Édouard, cette volonté de trouver sa voie. Quelles règles s'impose-t-il déjà ? Quelles sont les fausses solutions ? Quelle est, selon Édouard, la vraie voie ?
- 3/ Comment Édouard, conçoit-il l'engagement de l'écrivain ? Comment Gide concevait-il lui-même la littérature engagée ?

Cours 10

9.5. Louis-Ferdinand Celine: "Le langage parlé en littérature "

Louis-Ferdinand Céline (1894-1961), de son vrai nom Louis-Ferdinand Destouches est considéré comme l'un des écrivains les plus controversés et influents du XX^e siècle en France. Voici quelques éléments clés de sa vie et de son œuvre. Il est sans doute l'un des auteurs du XX^e siècle qui a suscité à la fois le plus d'engouement et d'indignation. Personnage contesté et contestable, il n'en demeure pas moins un écrivain majeur de la première moitié du XX^e siècle.

9.5.1. Jeunesse et formation médicale :

Céline était issu d'une famille bourgeoise. Il a étudié la médecine à Paris et a servi pendant la Première Guerre mondiale en tant qu'officier de santé. Son expérience pendant la guerre a profondément marqué sa vision du monde et a influencé son œuvre littéraire ultérieure.

9.5.2. Œuvre littéraire :

Céline est surtout connu pour ses romans, caractérisés par un style d'écriture innovant et provocateur. Son premier roman, "Voyage au bout de la nuit" (1932), est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature française. Ce roman semi-autobiographique raconte l'histoire du personnage principal, Ferdinand Bardamu, à travers ses expériences de la Première Guerre mondiale, de la colonisation en Afrique et de la vie urbaine à Paris. Son style d'écriture brut et son utilisation de la langue parlée ont été salués pour leur originalité et leur puissance évocatrice.

1912: Il s'engage pour trois ans dans la cavalerie. Il a vingt ans quand la guerre (1914-15) éclate. Il est blessé près d'Ypres, puis affecté au consulat général de France à Londres à la suite de sa convalescence. Il est démobilisé en septembre 1915.

1916-17: Il séjourne au Cameroun où il travaille pour la compagnie forestière Sangha-Oubangui

1919-23: il passe son baccalauréat puis entreprend avec succès des études de médecine. Il épouse Edith Follet

1932: Publication de son premier roman : Voyage au bout de la nuit. Louis-Ferdinand Destouches prend comme pseudonyme Céline : le prénom de sa mère. Ce livre est dédié à Elizabeth Craig.

Son premier roman, *Voyage au bout de la nuit*, qu'il publie en 1932 lui vaut une notoriété immédiate. Son style parlé, l'abondance de son vocabulaire, le foisonnement de ses personnages, son réalisme, sa violence, l'enfer ordinaire qu'il décrit, font l'effet d'une bombe.

A la fin des années trente, Céline prône la haine raciale au travers de terribles pamphlets, notamment *Bagatelles pour un massacre* (1937) et *L'École des cadavres* (1938) qui "mêlent des pages d'une confondante beauté, sur l'écriture ou la danse, à des satires d'une rare virulence contre les Juifs". Pendant la guerre il affiche un soutien public et sans ambiguïté à la collaboration, sans pour autant adhérer à un parti ou remplir de fonction officielle. Ses pamphlets lui vaudront, à la fin de la guerre, d'être rangé parmi les collaborateurs. Cette attitude fait de lui, pour longtemps, un auteur maudit. Il faudra attendre 1957, après des parutions diverses passées inaperçues, pour le voir resurgir dans l'actualité littéraire avec *D'un château l'autre*. Une interview dans l'Express et la très populaire émission littéraire de Pierre Dumayet *Lecture pour tous* le font renaître.

Louis-Ferdinand Céline meurt à Meudon le 1er juillet 1961, suite à une hémorragie cérébrale. Son décès n'est annoncé par la presse que le 4 juillet, après son inhumation au cimetière de Meudon.

9.5.3. Controverses et engagements politiques :

Céline était un personnage controversé en raison de ses opinions politiques extrêmes et de son antisémitisme virulent. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il a publié des pamphlets antisémites notoires, dont "Bagatelles pour un massacre" (1937) et "L'École des cadavres" (1938). Après la guerre, il a été condamné par contumace pour collaboration avec le régime nazi. Il s'est exilé au Danemark puis en Allemagne avant de revenir en France en 1951.

9.5.4. Retrouver l'émotion du « parlé » à travers l'écrit.

La nouveauté la plus frappante de l'œuvre de Céline réside dans son écriture. Lui-même, à la fin de sa vie, ne cesse de répéter que son originalité, c'est son « style », sa « petite musique ». D'emblée, la première phrase du premier roman : « ça a débuté comme ça » (*Voyage au bout de la nuit*) balaie d'un « ça » retentissant des siècles de la langue académique, le pronom *ça* étant exclu de l'écrit au profit de *cela*. Certes, ce n'est pas à Céline qu'on doit d'avoir introduit le français populaire dans le roman. Plusieurs autres écrivains s'y sont essayés avant lui, et Balzac faisait

déjà parler argot certains de ses personnages. Mais ces tentatives se limitaient aux dialogues. Le coup de force de Céline est d'étendre l'emploi de cette langue « antibourgeoise » au narrateur lui-même. Avec (*Voyage au bout de la nuit*), Céline rompait ainsi résolument avec la tradition contraignante du français « correcte » et littéraire que Proust venait de porter à son Céline insiste surtout sur son effort pour rendre l'« émotion » : D'instinct, je cherchais un autre langage qui aurait été chargé d'émotion immédiate, transmissible mot par mot, comme dans le langage parlé. » Aussi, le trait le plus frappant de la prose célinienne est-il son caractère oral. Céline donne l'impression d'écrire comme on parle. On le sent bien, d'abord, à toutes ces exclamations qui envahissent son texte et sont autant de marques d'affectivité. L'écriture de Céline tend à relâcher les liens syntaxiques- subordination et coordination- au profit d'une simple juxtaposition des propositions, plus conforme aux habitudes du langage parlé.

Céline crée en réalité une écriture originale : un style. En définitive, l'apparente facilité de ces pages est un leurre. « Le style, c'est un boulot très dur », affirmait Céline, qui précisait que « cinq cents pages imprimées font vingt mille pages à la main », travail colossal dont témoignent ses manuscrits inlassablement raturés.

9.5.5. Noirceur de l'univers célinien

Il est exact que le succès retentissant du premier roman de Céline fut aussi un succès scandale. Ce livre était déjà subversif par son style et par son ton vindicatif (« L'argot est un langage de haine », disait Céline) mais il n'était pas moins choquant par son contenu : par son registre volontiers ordurier et obscène, par sa dénonciation des hypocrisies de l'époque, par sa peinture impitoyable dans des tares de l'humanité.

L'univers de Céline est d'une rare noirceur et son imaginaire est travaillé par l'irrépressible répulsion que lui inspire la matière. Céline semble avoir trouvé dans l'écriture le moyen de se débarrasser, en les exprimant de dégoûts obsessionnels.

Le regard porté par Céline sur son temps n'est pas moins marqué par l'écœurement. (*Voyage au bout de la nuit*) et *Mort à crédit* sont des romans de formation racontant les désillusions d'un jeune homme qui découvre successivement l'absurdité de la guerre, l'imposture coloniale, l'exploitation des ouvriers par la grande industrie et la déshumanisation des banlieues.

Assurément, une telle misanthropie donne aux romans de Céline un accent tragique, notamment quand il s'agit d'évoquer la guerre. Pourtant cette vision du monde est si sombre et systématiquement noire, le trait paraît parfois si forcé qu'on bascule souvent dans la dérision. Maîtrisant avec une égale virtuosité l'humour noir et l'ironie, le loufoque et le burlesque, la truculence verbale et la caricature, Céline est, de fait, l'un de nos plus grands auteurs comiques.

9.5.6. Un nouveau souffle romanesque

L'œuvre romanesque de Céline est largement autobiographique. Même si ce vécu est transformé par la fiction- « transposez ou c'est la mort ! »- il est clair que *Mort à crédit* raconte l'enfance de l'auteur et le Voyage ses expériences de jeune homme au front, en Afrique, en Amérique, puis comme médecin de banlieue). Au reste, les récits d'après-guerre lèveront définitivement l'équivoque en attribuant au « héros » ses noms réels de Destouches et de Céline.

Mais l'allusion autobiographique n'est pas pour Céline la manière la plus originale de s'impliquer dans son texte : la nouveauté du romancier tient à la présence débordante de son narrateur, à la puissance de cette parole tellement prenante qu'elle nous donne l'impression d'entendre le texte et non de le lire. Comme chez Proust, mais avec d'autres moyens, l'essentiel n'est pas tant dans les événements racontés que dans la voix qui les domine sans discontinuer.

Cette volonté de donner du souffle à l'écriture romanesque va s'accroissant dans l'œuvre *Mort à crédit* systématise l'emploi des points de suspension, entraînant le lecteur dans un flux de paroles ininterrompu ; puis ; dans les récits d'après-guerre, c'est la narration elle-même qui se disloque : la chronologie des événements plus respectée, il n'y a plus vraiment de fin, et la narration, gonflée de réflexions désordonnées, tend à se transformer en pamphlet.

En laissant libre cours à la véhémence de l'expression personnelle au détriment de la représentation du réel, Céline a assurément bouleversé la littérature de son temps, dont il annonce les tendances les plus modernes.

Malgré ses opinions politiques répugnantes, l'œuvre de Céline continue à être étudiée et discutée pour sa contribution à la littérature française moderne. Son style d'écriture novateur et sa capacité à capturer les contradictions et les tourments de la condition humaine en font une figure majeure de la littérature du XXe siècle.

Fiche de TD

Texte1 : L'engagement

« Ton petit morceau ne tient pas devant la vie, j'en suis, moi, pour l'ordre établi et je n'aime pas la politique. Et d'ailleurs le jour où la patrie me demandera de verser mon sang pour elle, elle me trouvera moi bien sûr, et pas fainéant, prêt à le donner. » Voilà ce qu'il m'a répondu.

Justement la guerre approchait de nous deux sans qu'on s'en soye rendu compte et je n'avais plus la tête très solide. Cette brève mais vivace discussion m'avait fatigué. Et puis, j'étais ému aussi parce que le garçon m'avait un peu traité de sordide à cause du pourboire. Enfin, nous nous réconciliâmes avec Arthur pour finir, tout à fait. On était du même avis sur presque tout.

« C'est vrai, t'as raison en somme, que j'ai convenu, conciliant, mais enfin on est tous assis sur une grande galère, on rame tous à tour de bras, tu peux pas venir me dire le contraire ![...] C'est ça encore qu'est plus infect que tout le reste, leur travail. On est en bas dans les cales à souffler de la gueule, puants, suintants des rouspignolles, et puis voilà ! En haut sur le pont, au frais, il y a les maîtres et qui s'en font pas, avec des belles femmes roses et gonflées de parfums sur les genoux. On nous fait monter sur le pont. Alors, ils mettent leurs chapeaux haut de forme et puis ils nous en mettent un bon coup de la gueule comme ça : "Bandes de charognes, c'est la guerre ! qu'ils font. On va les aborder, les saligauds qui sont sur la patrie n° 2 et on va leur faire sauter la caisse ! Allez ! Allez ! Y a de tout ce qu'il faut à bord ! Tous en chœur ! Gueulez voir d'abord un bon coup et que ça tremble : Vive la Patrie n° I ! Qu'on vous entende de loin ! Celui qui gueulera le plus fort, il aura la médaille et la dragée du bon Jésus ! Nom de Dieu ! Et puis ceux qui ne voudront pas crever sur mer, ils pourront toujours aller crever sur terre où c'est fait bien plus vite encore qu'ici ! »

– C'est tout à fait comme ça ! » que m'approuva Arthur, décidément devenu facile à convaincre.

Mais voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel ! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme.

« J'vais voir si c'est ainsi ! que je crie à Arthur, et me voici parti à m'engager, et au pas de course encore.

– T'es rien c... Ferdinand ! » qu'il me crie, lui Arthur en retour, vexé sans aucun doute par l'effet de mon héroïsme sur tout le monde qui nous regardait.

Ça m'a un peu froissé qu'il prenne la chose ainsi, mais ça m'a pas arrêté. J'étais au pas. « J'y suis, j'y reste ! » que je me dis.

« On verra bien, eh navet ! » que j'ai même encore eu le temps de lui crier avant qu'on tourne la rue avec le régiment derrière le colonel et sa musique. Ça s'est fait exactement ainsi.

Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait des patriotes ! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route.

Nous n'étions donc plus rien qu'entre nous ? Les uns derrière les autres ? La musique s'est arrêtée. « En résumé, que je me suis dit alors, quand j'ai vu comment ça tournait, c'est plus drôle ! C'est tout à recommencer ! » J'allais m'en aller. Mais trop tard ! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était faits, comme des rats.

Louis-Ferdinand CELINE, *Voyage au bout de la nuit* (1932), éd. Gallimard. p.62-64

Pour le commentaire :

- 1-** Quelle est l'impression produite par le langage populaire parlé, employé dans les échanges du dialogue, mais aussi par le narrateur durant tout le récit?
- 2-** Relevez toutes les tournures syntaxiques qui vous semblent non conformes à l'usage de la langue écrite. Essayez de les regrouper par des catégories. Où la phrase tire-t-elle des effets inattendus de l'ordre des mots?
- 3-** Soulignez les mots que vous jugez argotiques, familiers ou grossiers. Commentez le soye: à quoi correspond-il?
- 4-** En vous appuyant sur ce texte, montrez comment, à partir d'une langue inclassable, Céline tire des effets proprement littéraires. Ce changement lui paraissait devenu nécessaire. Qu'en pensez-vous?

Au-delà du texte :

Texte 2

Tenez, je la vois d'ici, ma famille, les choses de la guerre passées... Comme tout passe... Joyeusement alors gambadante ma famille sur les gazons de l'été revenu, je la vois d'ici par les beaux dimanches... Cependant qu'à trois pieds dessous, moi papa, ruisselant d'asticots et bien plus infect qu'un kilo d'étrons de 14 juillet pourrira fantastiquement de toute sa viande déçue... Engraisser les sillons du laboureur anonyme c'est le véritable avenir du véritable soldat ! Ah ! camarade ! Ce monde n'est, je vous l'assure, qu'une immense entreprise à se foutre du monde ! Vous êtes jeune. Que ces minutes sagaces vous comptent pour des années ! Écoutez-moi bien, camarade, et ne le laissez plus passer sans bien vous pénétrer de son importance, ce signe capital dont resplendissent toutes les hypocrisies meurtrières de notre Société : « L'attendrissement sur le sort, sur la condition du miteux... » Je vous le dis, petits bonshommes, couillons de la vie, battus, rançon_nés, transpirants de toujours, je vous préviens, quand les grands de ce monde se mettent à vous aimer, c'est qu'ils vont vous tourner en saucissons de bataille... C'est le signe... Il est infailible. C'est par l'affection que ça commence. Louis XIV lui au moins, qu'on se souviennne, s'en foutait à tout rompre du bon peuple. Quant à Louis XV, du même. Il s'en barbouillait le pourtour anal. On ne vivait pas bien en ce temps-là, certes, les pauvres n'ont jamais bien vécu, mais on ne mettait pas à les étriper l'entêtement et l'acharnement qu'on trouve à nos tyrans d'aujourd'hui. Il n'y a de repos, vous dis-je, pour les petits, que dans le mépris des grands qui ne peuvent penser au peuple que par intérêt ou sadisme... Les philosophes, ce sont eux, notez-le encore pendant que nous y sommes, qui ont commencé par raconter des histoires au bon peuple... Lui qui ne connaissait que le catéchisme ! Ils se sont mis, proclamèrent-ils, à l'éduquer... Ah ! ils en avaient des vérités à lui révéler ! Et des belles ! Et des pas fatiguées ! Qui brillaient ! Qu'on en restait tout ébloui ! C'est ça ! qu'il a commencé par dire, le bon peuple, c'est bien ça ! C'est tout à fait ça ! Mourons tous pour ça ! Il ne demande jamais qu'à mourir le peuple ! Il est ainsi. « Vive Diderot ! » qu'ils ont gueulé et puis « Bravo Voltaire ! » En voilà au moins des philosophes ! Et vive aussi Carnot qui organise si bien les victoires ! Et vive tout le monde ! Voilà au moins des gars qui ne le laissent pas crever dans l'ignorance et le fétichisme le bon peuple ! Ils lui montrent eux les routes de la Liberté ! Ils l'émancipent ! Ça n'a pas traîné ! Que tout le monde d'abord sache lire les journaux ! C'est le salut ! Nom de Dieu ! Et en vitesse ! Plus d'illettrés ! Il en faut plus ! Rien que des soldats citoyens ! Qui votent ! Qui lisent ! Et qui se battent ! Et qui marchent ! Et qui envoient des baisers ! À ce régime-là, bientôt il fut fin mûr le bon peuple. Alors n'est-ce pas, l'enthousiasme d'être libéré il faut bien que ça serve à quelque chose ? [...] Les hommes qui ne veulent ni découdre, ni assassiner personne, les Pacifiques puants, qu'on s'en empare et qu'on les écar_tèle ! Et les trucidé aussi de treize façons et bien fadées ! Qu'on leur arrache pour leur apprendre à vivre les tripes du corps d'abord, les yeux des orbites, et les années de leur sale vie baveuse ! Qu'on les fasse par légions et légions encore, crever, tourner en mirlitons, saigner, fumer dans les acides, et tout ça pour

que la Patrie en devienne plus aimée, plus joyeuse et plus douce ! Et s'il y a là-dedans des immondes qui se refusent à comprendre ces choses sublimes, ils n'ont qu'à aller s'enterrer tout de suite avec les autres, pas tout à fait cependant, mais au fin bout du cimetière, sous l'épithèque infamante des lâches sans idéal, car ils auront perdu, ces ignobles, le droit magnifique à un petit bout d'ombre du monument adjudi_cataire et communal élevé pour les morts convenables dans l'allée du centre, et puis aussi perdu le droit de recueillir un peu de l'écho du Ministre qui viendra ce dimanche encore uriner chez le Préfet et frémir de la gueule au-dessus des tombes après le déjeuner...

L.-F. CÉLINE, Voyage au bout de la nuit, © Éditions Gallimard, 1932.

Pour le commentaire

- 1/ Quelle image de la guerre le personnage de Bardamu donne-t-il ?
- 2 / Montrez que cet extrait est une charge violente contre le patriotisme.
- 3 / Faites une recherche sur les personnages historiques évoqués. À quelles guerres, à quels massacres peuvent-ils être associés ?
- 4 / En vous appuyant sur l'analyse du lexique et de la syntaxe, caractérisez le style du passage.
- 5 / Montrez que Céline fait de Bardamu, dans cet extrait, le représentant du peuple manipulé pendant la guerre.

Cours 11

9.6. MARCEL PROUST (1871-1922)

Marcel Proust est principalement connu et reconnu pour son immense suite romanesque «*À la recherche du temps perdu* » dont le style fleuve pourvu de phrases très longues a marqué la littérature. Le premier prix Goncourt obtenu par les éditions Gallimard est décerné à Proust en 1919, pour *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il a publié en 1913 le premier tome de *À la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann*, *Le Côté de Guermantes* (I et II), *Sodome et Gomorrhe* (I et II), *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé* paraissent de 1921 à 1927. Son œuvre est donc publiée pour l'essentiel dans les débuts de l'après-guerre; mais elle met en scène la société mondaine et demi-mondaine des dernières années du 19^e siècle, autour du narrateur Marcel, de la duchesse de Guermantes, de Swann, d'Odette de Crécy, des Verdurin, du baron de Charlus, de M. de Norpois, de Bergotte, etc., personnages fictifs dont Proust a fréquenté et observé les modèles réels.

Marcel Proust est né à Paris le 10 juillet 1871 dans le seizième arrondissement. Son père, Adrien Proust, est professeur agrégé de médecine, et sa mère, Jeanne Weil, est la fille d'un riche agent de change. Marcel Proust est un enfant chétif, sensible et il souffre des bronches. Il adore sa mère et dès son jeune âge se montre très sociable. Un jour, vers l'âge de dix ans, il est pris d'une très grave crise d'asthme ; une crise si violente que son père crut qu'il allait mourir. En 1881, il entre au lycée Condorcet, où malgré sa santé fragile, il obtient de brillants résultats. Il obtient son bac en 1889 et effectue son service militaire à Orléans.

1891 -1908. Il poursuit ensuite ses études à la faculté de droit et à l'Ecole libre des Sciences Politiques. Il commence à fréquenter les salons littéraires et collabore à la petite revue *Le Banquet*. Les textes qu'il donne à cette revue seront regroupés en 1896 sous le titre *les Plaisirs et les Jours*. En 1894, il passe ses vacances à Trouville et à Cabourg, région que l'on retrouvera dans la *Recherche du Temps Perdu*. En 1895, il se passionne pour l'affaire Dreyfus. C'est cette année-là qu'il commence son roman *Jean Santeuil*, roman sur lequel il travaillera jusqu'en 1899 mais qu'il ne terminera jamais. Il paraîtra inachevé en 1952. En 1900, il fait avec sa mère un

voyage à Venise. Son père meurt en 1903 et sa mère en 1905. Le deuil de sa mère l'affectera pendant plusieurs années. En 1906, Marcel Proust s'installe Boulevard Haussmann, dans un appartement tapissé de liège et hermétiquement clos. Il échappe ainsi du même coup aux tentations d'un monde futile trop aimé et aux graminées tant redoutées.

En 1909, Proust se consacre exclusivement à son œuvre. Il conçoit cet immense projet de faire revivre les jours enfuis dans un ouvrage intitulé *A la recherche du temps perdu*. Il commence à rédiger la première partie, *Du Côté de chez Swann*. Il travaille la nuit, se repose le jour et reste enfermé chez lui. Quelques extraits paraissent dans le Figaro, mais ce premier volume (environ sept cents pages), prêt à être publié en 1912, ne trouve pas d'éditeur. Il sera notamment refusé chez Gallimard par André Gide qui se reprochera longtemps ce refus. Finalement Marcel Proust fait paraître *Du Côté de chez Swann*, à compte d'auteur, chez Bernard Grasset en 1913. Il annonce aussi pour l'année suivante la suite : *Du Côté des Guermantes et le Temps Retrouvé*.

Puis c'est la guerre qui empêche Proust de publier la suite de son premier volume comme il l'avait annoncé. En raison de son état de santé, Marcel Proust ne sera pas mobilisé. Il faut attendre 1919, pour que paraisse à la NRF, *A l'ombre des Jeunes filles en fleurs*, qui obtient cette année-là le prix Goncourt. Les 2 années suivantes il publie successivement les tomes 1 et 2 *du Côté des Guermantes* ainsi que la première partie de *Sodome et Gomorrhe*. En avril 1922 paraissent la deuxième partie de *Sodome et Gomorrhe*. Épuisé, Marcel Proust meurt d'une pneumonie le 18 novembre 1922.

Avant de s'éteindre, il a demandé à Jacques Rivière et à son frère Robert de publier le reste de son œuvre. *La Prisonnière* paraît en 1923, *Albertine disparue* en 1925 et *le Temps retrouvé* en 1927.

9.6.1. L'écriture proustienne

9.6.1.1. Marcel Proust : Un styliste

La réputation de Proust est celle d'un styliste. De fait, aucun écrivain n'a su porter la prose française à un tel degré de complexité. Le trait le plus frappant de l'écriture proustienne est la longueur de ses phrases.

Cette ampleur de style a assurément une fonction esthétique, la beauté impliquant sans doute la virtuosité et l'éblouissante cascade des subordonnées et des incises. Mais ce cheminement n'est pas gratuit : pour rendre intelligible l'impression, la sensation, pour expliciter et approfondir tout ce qu'elle évoque en lui, Proust s'efforce de transcrire dans leur naissance même toutes les associations d'idées et d'images qui affluent à son esprit. Certes, l'incessante reformulation qui mène à l'idée juste est le propre de tous les écrivains ; mais Proust ne rature pas : il ajoute, remplissant tous les interstices de la phrase.

Ce style est en réalité d'une grande variété. Brillant pasticheur, Proust maîtrise tous les registres et toutes les techniques. Il sait quand il le juge bon, trouver la formule lapidaire qui frappera le lecteur.

9.6.1.2. La métaphore proustienne

Lorsque, dans *Le Temps retrouvé*, le héros-narrateur, traversant la cour de l'hôtel de Guermantes, marche sur un pavé mal équerri, qui lui rappelle deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc, à Venise, il éprouve l'allégresse de se sentir affranchi de l'ordre du temps grâce à cette sensation qui est à la fois présente et passée. Or, au même moment, cette impression réveille en lui le projet longtemps abandonné d'écrire. C'est qu'en tâchant d'analyser sa sensation, et de « faire sortir de la pénombre » ce qu'il avait ressenti, il comprend que l'œuvre d'art a justement pour fonction de mettre à jour ce que nous portons en nous.

Mais cette vérité intérieure que révèle l'œuvre littéraire n'est pas du ressort de l'intelligence : pour Proust, seul « seul l'impression (...) est critérium de vérité ». Or, les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion de l'intelligence, étrangère à nos impressions véritables. ». Aussi, n'est-ce pas avec les mots qui le désignent ordinairement que l'écrivain traduit le mieux l'essence des choses : s'il veut exprimer une vision du monde authentique, c'est à la métaphore qu'il devra recourir pour mettre en évidence une ressemblance non encore perçue, entre deux réalités différentes, nous oblige à regarder chacune d'un œil neuf, sans l'écran de l'intelligence conceptuelle. Plus qu'un procédé de style, les métaphores dont est tissé son œuvre sont là à mettre sur le même plan que les réminiscences de la mémoire involontaire (la petite madeleine, le pavé inégal).

9.6.2. A la recherche du temps perdu

À la recherche du temps perdu est une œuvre romanesque de Marcel Proust, composée de sept parties publiées de 1913 à 1927 :

Du côté de chez Swann (1913) ;

À l'ombre des jeunes filles en fleurs (1919) ;

Le Côté de Guermantes (2 volumes, 1920-1921) ;

Sodome et Gomorrhe (2 volumes, 1921-1922) ;

La Prisonnière (posthume, 1923) ;

Albertine disparue (posthume, 1925)

Le Temps retrouvé (posthume, 1927).

9.6.3. Histoire d'une vocation littéraire:

À la recherche du temps perdu fut ébauchée en 1908 par Marcel Proust (1871-1922). À la recherche du temps perdu va moduler sur le mode romanesque, en trois mille pages : son héros, en apparence frivole, sensible aux plaisirs mondains va en effet puiser dans son expérience recomposée et unifiée grâce à des phénomènes de mémoire involontaire la matière de son œuvre. Le roman, intitulé jusqu'en 1912 *Les Intermittences du cœur*, occupera Proust pendant quatorze ans. Celui-ci a pris dès 1910 la précaution d'en écrire la fin, quitte à la retoucher ensuite. Mais quand il meurt, en 1922, certains développements demeurent inachevés, voire en suspens. Quatre parties ont été publiées de son vivant : *Du côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes I et II* (1920-1921), *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922) ; trois autres le seront après sa mort : *La Prisonnière* (1923), *La Fugitive ou Albertine disparue* (1925), enfin *Le Temps retrouvé* (1927). Le héros-narrateur ressemble suffisamment à Marcel Proust pour qu'on croie lire une autobiographie à peine déguisée. Supposera-t-on du moins que l'œuvre vers laquelle le héros du *Temps retrouvé* s'avance finalement en tremblant, sans savoir s'il aura la force et le temps de l'écrire, coïncide avec le roman que nous venons de lire ? On l'imaginera plutôt comme une œuvre idéale, dont le récit de Proust offre la genèse et les ressorts profonds.

9.6.4. La Jalousie chez Proust :

Proust est sans doute le plus grand penseur de la jalousie. La jalousie proustienne est pathologique et se manifeste comme une phobie de l'abandon.

L'apport de Proust réside dans le fait que la jalousie n'est pas liée à l'être aimé, elle est un produit de l'imagination : « *Ma jalousie naissait par des images pour une souffrance, non d'après une probabilité [...]. On a beau vivre sous l'équivalent d'une cloche pneumatique, les associations des idées, les souvenirs continuent à jouer* ».

C'est l'inconnu des pensées de l'autre, son insaisissabilité qui nourrit l'imagination et ce mal qu'est la jalousie : « *Ce n'est que du plaisir ressenti par soi-même qu'on peut tirer savoir et douleur* »

Barthes résumait comme ceci la conception de la jalousie chez Proust : « *Comme jaloux, je souffre quatre fois : parce que je suis jaloux, parce que je me reproche de l'être, parce que je crains que ma jalousie ne blesse l'autre, parce que je me laisse assujettir à une banalité. Je souffre d'être exclu, d'être agressif, d'être fou, et d'être commun* ».

9.6.5. Le temps chez Proust :

Chez Proust, le temps est hautement subjectif et fait écho à la conception du temps chez BERGSON (temps vécu contre temps objectif) : le temps de la conscience est en réalité extratemporel.

« *Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de projets et de climats...* »

A propos du sommeil, Proust dit encore : « *l'autre vie, celle où on dort, n'est pas soumise à la catégorie du temps* »

Le rapport passé/présent chez Proust est également connu : la célèbre *madeleine*, révélateur de la conscience affective, fait exister la co-présence du passé et du présent, du souvenir et de la perception. Cette *madeleine* révèle aussi une conception passive de la subjectivité, qui est affectée par le temps via cette mémoire involontaire. Albertine vivante mais partie, elle est une absence-présence : c'est n'est qu'une fois Albertine morte que le narrateur peut s'en libérer, devenant ainsi une absence-absence pleine. Le Temps est avec lui, même si là encore le rôle du temps est double : adjuvant et opposant.

« *C'est le malheur des êtres de n'être pour nous que des planches de collection fort usables dans notre pensée* ».

Une fois à Venise, Albertine surgit et disparaît à la fois : le narrateur revit Albertine mais sous une forme différente, comme une partie de lui-même, son souvenir

faisant désormais partie de son identité : il la porte en lui comme il porte en lui le souvenir de la madeleine :

« Je sentais qu'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux "plombs" d'une Venise intérieure, dont parfois un incident faisait glisser le couvercle durci jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé »

9.6.6. La mémoire affective

Dans l'immense Recherche du temps perdu, le souvenir « involontaire » ou la "mémoire affective" inaugure la reconstruction du passé et aboutit à ce qu'on appelle le temps retrouvé. En particulier, l'expérience de la petite madeleine qui ouvre le livre et sur celle des pavés inégaux qui le clôt.

Proust, comme on le sait déjà, distingue entre la mémoire volontaire qui restitue le passé et la mémoire involontaire qui permet de revivre ce passé et de se l'approprier. Ainsi, peut-on parler pour autant d'une dynamique propre à la mémoire involontaire ?

Selon Proust, il s'agirait d'une sensation éprouvée à la fois dans le passé et dans le présent, et qui ferait que l'imagination et la réalité soient complémentaires:

« Et voici que soudain l'effet de cette dure loi (celle qui veut qu'on ne puisse imaginer que ce qui est absent) s'était trouvé neutralisé, suspendu, par un expédient merveilleux de la nature, qui avait miroité une sensation à la fois dans le passé, ce qui permettait à mon imagination de la goûter, et dans le présent où l'ébranlement effectif de mes sens avait ajouté aux rêves de l'imagination ce dont ils sont habituellement dépourvus, l'idée d'existence,...»

Cette conjonction entre le passé et le présent, et par là même, entre la réalité intérieure, subjective, et la réalité extérieure, objective, fait du souvenir « involontaire » un médiateur privilégié. D'ailleurs, les psychophysiologues précédant Proust avaient déjà isolé le mécanisme de la mémoire affective, reposant sur une sensation identique à deux moments différents de la durée. Si nous observons de plus près l'expérience de la petite madeleine et nous verrons que "*le plaisir délicieux*" qui accompagne la résurrection du monde oublié de l'enfance est déclenché par "*le petit morceau de madeleine*" trempé dans du thé ou son goût. Le narrateur dit:

« Je sentais qu'elle (cette puissante joie) était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? ...Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps

que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas.»

C'est donc le petit morceau de madeleine trempé dans du thé qui est en cause et non pas son goût. C'est au fond la raison pour laquelle le narrateur boit une seconde « gorgée mêlée des miettes du gâteau » et puis une troisième. Mais « le breuvage » qui a déclenché le plaisir n'en est pas pour autant la source. C'est ce qui fait que sa vertu diminue avec chaque gorgée. Le narrateur dit aussi, il est vrai, que le plaisir qu'il ressent est lié au goût du thé et du gâteau. Cela ne veut pas dire qu'il y a là quelque contradiction. Le goût, comme toute sensation, est plus ou moins agréable, et donc jamais neutre. La contradiction s'installe par contre dès que le narrateur affirme que le plaisir dépasse infiniment le goût du thé et du gâteau. Et pour cause ! Le plaisir ne peut dépasser le goût qui le renferme et qui en tant que goût englobe l'agent et son action pour le patient.

Le narrateur a-t-il raison de dire, dans ces conditions, que la source du plaisir qui l'a envahi est en lui ? Oui et non. Pourquoi oui ? Parce qu'il garde en mémoire, et donc au fond de lui, le rituel de dimanche matin à Combray quand, enfant, il allait dire bonjour à sa tante Léonie et quand celle-ci lui offrait, après l'avoir trempé dans du thé, un petit morceau de madeleine. Des années plus tard, quand sa mère lui propose de prendre du thé avec des petites madeleines, la gorgée mêlée des miettes du gâteau éveille le goût du thé et du gâteau que lui offrait, dans sa chambre à Combray, tante Léonie: *« Ce n'est pas, a-t-on dit, un souvenir d'une ancienne émotion, une réviviscence du sentiment d'autrefois. C'est une nouvelle émotion qui se produit à propos d'images retraçant les faits d'autrefois »*. L'auteur de la Recherche non plus ne confond pas les moments passés, auxquels les désillusions n'ont pas été épargnées, et les moments véritablement pleins, les moments retrouvés. Mais si le sentiment de félicité qui accompagne le souvenir de la sensation éprouvée autrefois n'est pas contenu dans cette sensation, s'il ne se retrouve pas non plus dans le petit morceau de madeleine qui déclenche le souvenir, qu'est ce qui le fait naître ? Proust dit ceci : *« si le souvenir...n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement ...il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois »*. Il faut d'ailleurs dire que tout souvenir sous-entend une

distance à franchir. Mais si, dans le cas du souvenir dit involontaire, c'est le sentiment qui en donne la mesure, dans le cas du souvenir « volontaire », l'indicateur en est l'effort. Le fait d'autre part que le sentiment peut être positif ou négatif (car il peut être négatif aussi) s'explique par la relation qui s'établit entre l'agent et le patient, dans l'expérience de la madeleine, entre le morceau de madeleine trempé dans du thé (et non pas son goût) et le narrateur. Mais là encore, il faut préciser, qu'il s'agit du narrateur à un moment déterminé de son parcours. Concrètement, il s'agit du narrateur qui, un jour d'hiver, en rentrant à la maison, a pris, contre son habitude, un peu de thé avec du gâteau. Il s'agit aussi du narrateur à qui, quand il était enfant, sa tante Léonie avait l'habitude d'offrir, après l'avoir trempé dans du thé, un petit morceau de madeleine. Il s'agit enfin de la distance entre ces moments du parcours du narrateur, et donc de tout ce qui a changé entre temps et a fait que le narrateur change, devienne un autre. Si l'on revient maintenant aux deux textes cités, on peut dire que le premier porte sur la distance entre la sensation éprouvée par le narrateur dans le passé et le moment présent, le moment où « la gorgée mêlée des miettes du gâteau » a touché son palais. Le second texte porte sur le lien entre la sensation éprouvée dans le passé et le moment présent. Voilà comment Pierre Brunel formule dans son « Histoire de la littérature française » le phénomène de mémoire involontaire chez Proust: « : *la coïncidence entre une sensation présente et le souvenir de cette même sensation, éprouvée longtemps auparavant, provoque la résurrection de tout un monde oublié, ...* ». Dans notre cas, il dépend, du petit morceau de madeleine trempé dans du thé et du goût de petite madeleine trempée dans du thé, éprouvé dans le passé. Il dépend, plus précisément, de la relation entre deux éléments, dont l'un extérieur et l'autre intérieur.

Plus la compatibilité entre ces éléments est grande plus le souvenir est agréable. Plus le temps qui sépare les deux éléments est grand plus le renouvellement intérieur est significatif. Ce n'est donc pas l'un ou l'autre des deux éléments qui est en cause, mais les deux. Toute est question de relation. Proust se livre à de profondes réflexions sur "*l'art, l'écriture, la recherche du passé, le temps perdu.*" La mémoire du narrateur est parfois défaillante et il constate que les souvenirs des gens sont souvent approximatifs, ce qui le renforce dans son désir de commencer son œuvre. D'avoir pu observer les visages apparemment grimés,

accentue pour lui la notion du temps perdu. Quel bonheur ce serait d'écrire un tel livre, même s'il est conscient de l'ampleur de la tâche !

Fiche de TD

Texte 1:

Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, ou même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence en les réunissant l'une et l'autre, pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore, et les enchaînera par le lien indescriptible d'une alliance de mots. La nature elle-même, à ce point de vue, ne m'avait-elle pas mis sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art, elle qui souvent ne m'avait permis de connaître la beauté d'une chose que longtemps après, dans une autre, midi à Combray que dans le bruit de ses cloches, les matinées de Doncières que dans les hoquets de notre calorifère à eau ? Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela il n'y a rien eu. La littérature qui se contente de « décrire les choses », de donner un misérable relevé de leurs lignes et de leur surface, est, malgré sa prétention réaliste, la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, ne parlât-elle que de gloire et de grandeurs, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardent l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à le goûter encore. Mais il y avait plus. Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que, quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le « style », la « littérature » qui s'écarteraient de leur simple donnée seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela la réalité ? Si j'essayais de me rendre compte de ce qui se passe, en effet, en nous au moment où une chose nous fait une certaine impression, soit que, comme ce jour où, en passant sur le pont de la Vivonne, l'ombre d'un nuage sur l'eau m'eût fait crier « zut alors ! » en sautant de joie ; soit qu'écoutant une phrase de Bergotte tout ce que j'eusse vu de mon impression c'est ceci qui ne lui convenait pas spécialement : « C'est admirable » ; soit qu'irrité d'un mauvais procédé, Bloch prononçât ces mots qui ne convenaient pas du tout à une aventure si vulgaire : « Qu'on agisse ainsi, je trouve cela même fantastique » ; soit quand, flatté d'être bien reçu chez les Guermantes, et d'ailleurs un peu grisé par leurs vins, je n'aie pu m'empêcher de dire à mi-voix, seul, en les quittant : « Ce sont tout de même des êtres exquis avec qui il serait doux de passer la vie », je m'apercevais que, pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*, Paris, éd. Gallimard, collection Folio, 1988, P. 39-41

Pour le commentaire:

Relevez les comparaisons et les métaphores. A quel registre font-elles appel?

Texte 2 :

« Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposait peu à peu les traits originaux de mon moi.

Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. Mon côté ankylosé, cherchant à deviner son orientation, s'imaginait, par exemple, allongé face au mur dans un grand lit à baldaquin et aussitôt je me disais : « Tiens, j'ai fini par m'endormir quoique maman ne soit pas venue me dire bonsoir », j'étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis bien des années ; et mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier, me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême, en forme d'urne, suspendue au

plafond par des chaînettes, la cheminée en marbre de Sienne, dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents, en des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement et que je reverrais mieux tout à l'heure quand je serais tout à fait éveillé.»

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, éd. Gallimard, collection Folio, 1988, P 5-6

Pour le commentaire:

- 1/ Quelle vision du réel impliquent les passages des lignes **1 à 3** et **20 à 22**.
- 2/ Relevez les éléments qui font appel à des sensations tactiles, visuelles, etc. Lesquelles dominent ?
- 3/ **Ligne 14**. Commentez l'expression : « j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ».
- 4/ De quoi semblent fait « les traits originaux de (notre) moi ».
- 5/ En quoi cette mise en scène du rôle respectif du corps et de l'esprit dans la relation à notre passé est-elle originale ?

Texte 3

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi.[...]

Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu. Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul. La vue de la petite madeleine ne m'avait rien rappelé avant que je n'y eusse goûté ; peut-être parce que, en ayant souvent aperçu depuis, sans en manger, sur les tablettes des pâtisseries, leur image avait quitté ces jours de Combray pour se lier à d'autres plus récents ; peut-être parce que, de ces souvenirs abandonnés si longtemps hors de la mémoire, rien ne survivait, tout s'était désagrégé ; les formes – et celle aussi du petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot – s'étaient abolies, ou, ensommeillées, avaient perdu la force d'expansion qui leur eût permis de rejoindre la conscience. Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, depuis le matin

jusqu'au soir et par tous les temps, la Place où on m'envoyait avant déjeuner, les rues où j'allais faire des courses, les chemins qu'on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.

M. PROUST, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF Flammarion, 1913, p140-143.

Pour le commentaire:

Retrouver le décor de Combray

1/ Relevez les indices qui mettent en scène le surgissement inattendu de l'événement. Quel rôle joue la perception sensorielle ?

2/ Analysez la description minutieuse de la madeleine. Quel indice montre que ce gâteau acquiert une dimension sacrée ?

Le déploiement de l'espace

3/ Comment la reconstitution du monde de Combray traduit-elle le pouvoir de la mémoire ? Quelle est la progression de la description ?

4 /Repérez les références au monde théâtral. Expliquez ces images et leur importance.

5/ Identifiez les souvenirs qui accompagnent l'apparition de Combray. Comment l'épisode reprend-il le mythe de l'accès au monde des morts ?

6/ Comment Proust exprime-t-il la capacité du souvenir à rendre présent un monde passé ?

Cours 12

10. Le surréalisme

La Première Guerre mondiale mit en évidence le dérisoire de l'humanisme occidental. Celui-ci venait d'aboutir à une des plus grandes catastrophes de l'histoire. Ses valeurs ne résistaient plus à la réalité : il fallait les redéfinir. Il fallait redéfinir l'homme et le monde. Dada réagit violemment. Il eut pour but de détruire ; le surréalisme prit la relève. Détruire d'abord, agir ensuite, tenter de susciter une renaissance en tenant compte des grandes révolutions intellectuelles et politiques de l'époque, le freudisme et le marxisme, ne craignant pas de les associer tout en faisant appel à d'autres disciplines, comme l'ésotérisme. Les cloisons qui, jusque-là, séparaient les différents chemins de la connaissance étaient réduites à néant. Tous les moyens furent envisagés pour réviser de fond en comble l'homme malade de civilisation de ce début du XX^e s.

Jusque-là, l'homme avait trouvé refuge dans l'art ou la religion pour éviter d'être confronté à une réalité qui se dégradait peu à peu ; à partir du surréalisme, l'écart établi entre la réalité et l'irréel, entre le possible et l'impossible fut nié. Pour la première fois, la volonté de réaliser le rêve dans le quotidien commença à voir le jour ; elle n'était plus le but de la littérature, mais la raison de vivre.

Dans cette perspective, le surréalisme avait été préparé de longue date.

Lorsque André Breton, Philippe Soupault, Louis Aragon lièrent amitié à la fin de 1917, ils signaient l'acte de naissance d'un mouvement de pensée qui allait être le plus novateur de l'entre-deux-guerres, le plus radical, et pour certains, le plus scandaleux.

10.1. Un mouvement ambitieux

Le surréalisme ne voulut pas se contenter d'être une « école » littéraire de plus, harmonieusement inscrite dans le sillage du romantisme, du réalisme et du symbolisme qui avaient marqué le siècle précédent. Refusant de se réduire à la stricte littérature, il eut l'ambition, plus vaste, d'opérer une véritable révolution des sensibilités et des mentalités. Il voulut, comme le dit Aragon, promulguer « une nouvelle déclaration des droits de l'homme », par le moyen (le mot cette fois est de Breton) d'une plus grande émancipation de l'esprit».

10.2. Un mot riche de sens

L'adjectif « surréaliste » a été utilisé par Guillaume Apollinaire. En 1924, Le *Manifeste* de Breton définira le surréalisme à partir de l'usage de l'écriture automatique. Mais le sens du mot déborde vite cette définition : il doit s'entendre comme l'attention portée à un réalisme supérieure, c'est-à-dire plus profond.

Il ne s'agit pas en effet, de reconnaître un ordre des choses transcendant, situé au-dessus de la réalité. Le surréalisme refuse tout idéalisme qui, religieux ou non, séparerait la chair de l'esprit. Il revendique l'unité du monde et de l'homme et les poètes chercheront le secret de la réalité au cœur de celle-ci. Certains intégreront de ce point de vue et sans difficulté les présupposés matérialistes de Marx, après s'être appuyé sur les démonstrations de Freud.

10.3. Les grandes étapes du surréalisme

9.3.1 Les séductions de la révolte (1917-1921): *Des jeunes gens en colère*

Le surréalisme est né de la protestation de quelques jeunes gens en colère, qui eurent vingt ans pendant la 1^{ère} Guerre Mondiale. Horrifiés par l'hécatombe que celle-ci avait provoquée, le poète Paul Valéry : « *Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.* » Admirateurs de Valéry, les premiers surréalistes partagèrent ce constat de faillite, qu'ils lièrent à une volonté de rupture.

9.3.2 L'écriture automatique

Enrôlés dans des services de médecine militaire, Breton et Aragon avaient constaté par eux-mêmes les ravages que la guerre avait opérés sur les corps meurtris et dans les consciences perturbés des soldats revenus du front. Pour soigner ces névroses de guerre, Breton eut l'occasion d'utiliser dès 1916 des méthodes nouvelles de traitement, recommandées par un psychiatre viennois encore inconnu en France : Sigmund Freud. Il s'agissait de faire parler les malades selon le principe des associations libres : on leur demandait de produire non un discours structuré, mais un flux de mots et d'images échappant à la censure de la conscience, cela permettant l'émergence de leurs obsessions cachées.

C'est de cette pratique médicale qu'allait dériver le mode de production des textes surréalistes. Dès 1919, Breton et Soupault entreprennent ensemble « *de noircir du papier, avec un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement* ».

Ainsi, naquirent les *Champs magnétiques* (1920). Cette « écriture automatique », sorte de dictée de l'inconscient, frappa les auteurs par sa richesse et sa fantaisie. Elle sera pour longtemps le moyen privilégié de parvenir à la libération des contraintes recherchées par le surréalisme.

9.3.3 Deux revues, un manifeste (1922-1924)

La révolte de Breton porte en effet, bien plus que pour Tzara, sur la place de l'art et de la littérature, qu'il faut redéfinir. C'est d'ailleurs ce titre de littérature qu'il choisit par antiphrase, pour la revue qu'il fonde en 1919. Cette revue se radicalise en 1922. Alors que Philippe Soupault s'éloigne du groupe en 1926, Robert Desnos et René Crevel y publièrent des récits de rêves et des textes écrits sous hypnose. Il s'agit toujours, comme l'écriture automatique, de donner la parole à l'imaginaire enfoui sous la conscience. Le but reste de libérer les forces vives de l'individu, non de produire de « beaux textes » savamment composées.

En 1924, Breton fait paraître le *Manifeste surréaliste*, où il définit le mouvement par les techniques d'automatisme pratiquées depuis 1918 :

« SURREALISME, n.m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout 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.
ENCYCL, *PHILOS* Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie. On fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Deleil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac »

En cette même année 1924 est fondée une nouvelle revue : *la Révolution surréaliste*. Un « bureau de recherches surréalistes » est ouvert à Paris, où se rencontrent membres du groupe et sympathisants. Antoine Artaud en est le visiteur assidu, mais son goût pour le mysticisme ne plaît pas à Breton.

9.3.4 De la révolte à la révolution (1925-1933)

10.3.1.1. Succès du surréalisme

Un groupe différent, plus soucieux d'humour et de divertissement, s'organise à Paris. Autour de Jacques Prévert et de Raymond Queneau. Breton le considère avec circonspection, comme ce sera le cas en 1929 pour le groupe du « Grand jeu ». De 1925 à 1928 paraissent quelques œuvres majeurs : Aragon publie *Le Paysan de Paris* en 1926 et *Le Traité du style* (1928). Eluard *Capitale de la douleur* (1926) et

Desnos *La liberté ou L'amour* (1927). En 1928 Breton fait paraître *Nadja*, modèle achevé d'un type nouveau du récit qui s'inscrit au cœur de la recherche « surréel ».

10.3.1.2. L'intérêt pour le marxisme

Admirateurs de Rimbaud, les surréalistes s'efforcent de réaliser le précepte de celui-ci : « changer la vie ». Sous l'impulsion de Breton, ils vont adopter un autre mot d'ordre, plus politique, de Karl Marx : « changer le monde » qui leur semble indissolublement lié au premier.

A partir de 1925 s'amorce en effet un rapprochement avec des intellectuels communistes. En janvier 1927, Aragon, Eluard, Breton et Péret adhèrent au parti communiste français malgré de fortes réticences.

Des crises violentes secouent le mouvement. Crises personnelles, comme la tentative de suicide d'Aragon en 1928, exclusion surtout, des anciens compagnons qui refusent cet engagement comme Desnos, Leiris et d'autres. Fin 1929, Breton produit le très dogmatique *Second Manifeste du Surréalisme* qui précise les motifs de cet éclatement. A partir de l'année 1930, la revue du mouvement change de titre, adoptant, pour que nul ne s'y trompe, celui-ci : *Le surréalisme au service de la révolution*. De nouveaux poètes, comme René Char, viennent cependant compenser en partie les départs.

10.3.1.3. La dispersion du groupe

Eluard rompt définitivement avec Breton en 1938. Après la défaite française de 1940, ce dernier choisit de s'exiler en Amérique. Une activité surréaliste renaît aux Etats-Unis alors qu'Aragon et Eluard se font les chantres de la Résistance et que Robert Desnos meurt en déportation.

10.3.1.4. La fin du mouvement (1945-1969)

Revenu en France en 1946, Breton est combattu par les communistes et concurrencé par l'existentialisme. Sartre et Camus sont les hommes nouveaux de l'après-guerre.

Passionné par la magie et le socialisme utopique (*Ode à Charles Fourier*), Breton réclame une « occultation » du surréalisme. Sa mort, en 1966, consomme la fin du mouvement surréaliste.

Mais l'esprit surréaliste, ses principes esthétiques, font subir leur influence sur la sensibilité contemporaine. L'attention de l'imaginaire que porte une société de plus en plus modelé par l'image doit sans doute beaucoup aux pionniers qui explorèrent les « champs magnétiques » de l'inconscient.

10.4. BRETON pape du surréalisme

André Breton est souvent considéré comme le pape du surréalisme. En tant que fondateur et principal théoricien du mouvement surréaliste, il a exercé une influence majeure sur le développement de cette forme d'art et de littérature. Il a publié le premier Manifeste du surréalisme en 1924, posant les fondements idéologiques du mouvement. Il définissait le surréalisme comme un moyen d'explorer le pouvoir de l'inconscient, en cherchant à dépasser les contraintes rationnelles de la société et à atteindre une réalité supérieure et plus authentique.

En tant que pape du surréalisme, Breton a encouragé les membres du mouvement à se livrer à l'écriture automatique et à l'expression spontanée, en insistant sur l'importance de la libération de l'imagination et du rejet des conventions artistiques traditionnelles. Il a également joué un rôle essentiel dans la promotion et la diffusion du surréalisme à travers ses écrits, ses conférences et ses expositions. Il a contribué à élargir la portée du mouvement en encourageant la collaboration entre les écrivains, les artistes, les cinéastes et les penseurs intellectuels.

Bien que des dissensions internes aient émergé au sein du mouvement surréaliste au fil du temps, avec des désaccords sur des questions politiques et artistiques, Breton est resté une figure centrale et incontournable du surréalisme tout au long de sa vie.

Aujourd'hui encore, l'influence d'André Breton et ses écrits théoriques continuent d'être étudiés et célébrés dans le domaine du surréalisme. Son engagement envers la libération de la créativité et de l'imaginaire a laissé une empreinte durable sur l'histoire de l'art et de la littérature.

Fiche de TD

Texte 1 : Le verbe être

Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Le désespoir n'a pas d'ailes, il ne se tient pas nécessairement à une table desservie sur une terrasse, le soir, au bord de la mer. C'est le désespoir et ce n'est pas le retour d'une quantité de petits faits comme des graines qui quittent à la nuit tombante un sillon pour un autre. Ce n'est pas la mousse sur une pierre ou le verre à boire. C'est un bateau criblé de neige, si vous voulez, comme les oiseaux qui tombent et leur sang n'a pas la moindre épaisseur. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Une forme très petite, délimitée par un bijou de cheveux. C'est le désespoir. Un collier de perles pour lequel on ne saurait trouver de fermoir et dont l'existence ne tient pas même à un fil, voilà le désespoir. Le reste, nous n'en parlons pas.

Nous n'avons pas fini de désespérer, si nous commençons. Moi je désespère de l'abat-jour vers quatre heures, je désespère de l'éventail vers minuit, je désespère de la cigarette des condamnés. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. Le désespoir n'a pas de cœur, la main reste toujours au désespoir hors d'haleine, au désespoir dont les glaces ne nous disent jamais s'il est mort. Je vis de ce désespoir qui m'enchant. J'aime cette mouche bleue qui vole dans le ciel à l'heure où les étoiles chantonnent. Je connais dans ses grandes lignes le désespoir aux longs étonnements grêles, le désespoir de la fierté, le désespoir de la colère. Je me lève chaque jour comme tout le monde et je détends les bras sur un papier à fleurs, je ne me souviens de rien, et c'est toujours avec désespoir que je découvre les beaux arbres déracinés de la nuit. L'air de la chambre est beau comme des baguettes de tambour. Il fait un temps de temps. Je connais le désespoir dans ses grandes lignes. C'est comme le vent du rideau qui me tend la perche. A-t-on idée d'un désespoir pareil! Au feu! Ah! ils vont encore venir... Et les annonces de journal, et les réclames lumineuses le long du canal. Tas de sable, espèce de tas de sable! Dans ses grandes lignes le désespoir n'a pas d'importance. C'est une corvée d'arbres qui va encore faire une forêt, c'est une corvée d'étoiles qui va encore faire un jour de moins, c'est une corvée de jours de moins qui va encore faire ma vie.

André BRETON, *Le Revolver à cheveux blancs*, Paris, Edi. des Cahiers libres, 1932, p. 67

Pour le commentaire:

Développez, sous la forme d'un commentaire composé, en répondant aux questions suivantes :

- 1/ Qu'est-ce que le désespoir selon Breton? Qualifiez-le
- 2/ S'agit-il d'un texte philosophique ou un poème romantique?
- 3/ Expliquez l'expression du temps dans le texte.
- 4/ Observez dans ce texte les traits d'un imaginaire et d'une musicalité poétique (visions, rapprochement des termes, images rythmes)

Cours 13

11. UN NOUVEL AVANT-GUERRE

11.1. LES ANNÉES GRAVES

Après 1930, les lampions de la gaieté, de la fantaisie, de l'amour fou, de l'abandon au hasard objectif et à ses miracles s'assombrissent ou s'éteignent. Nadja s'est abîmée dans la folie. L'atmosphère s'alourdit avec les krachs financiers « l'affaire Stavisky », l'instabilité des gouvernements, les scandales parlementaires, les rivalités des partis, les grands chocs sociaux (les grèves de 1936), la renaissance des ligues nationalistes « Maurras », la dictature fasciste en Italie, les succès du national socialisme et l'antisémitisme d'État en Allemagne, la remilitarisation des peuples, l'extension rampante d'un fascisme français « Drieu la Rochelle, Brasillach », les batailles entre les extrémismes, la faiblesse des démocraties face à Hitler, les purges stalinienne, la crainte grandissante d'une nouvelle guerre européenne. Arrive le temps des " engagements " et la politisation de la littérature. Le temps, aussi, des constats d'absurdité, qui s'inscrivent entre Voyage au bout de la nuit (Céline, 1932) et La Nausée (Sartre, 1938).

11.2. ROMAN ET SOCIÉTÉ

La période 1930-1940 se montre favorable à une résurgence du roman de type balzacien ou zolien. Beaucoup d'écrivains se gardent d'embrasser une cause ou une autre. Ils préfèrent et ce n'est nullement négligeable - dessiner de vastes sommes du mouvement historique et social. Ils situent en général leur fiction dans les vingt ou trente premières années du siècle, avec le recul de l'historien, et ils substituent ainsi aux romans de la personne, qui avaient marqué vers 1890 ou 1900 la réaction antinaturaliste, des romans de la classe ou de la foule.

Trois grands cycles illustrent alors cette démarche. Les premiers volumes des Thibault, de Martin du Gard, datent de la décennie antérieure (Le Pénitencier, 1922; La Consultation, 1928; La Mort du père, 1929), mais L'Été 14, qui paraît en 1936 et raconte les prodromes immédiats de la Grande Guerre, avec l'effort désespéré du héros, Jacques Thibault, pour faire triompher la propagande pacifiste, porte la marque des inquiétudes et du pessimisme contemporains. La Chronique des Pasquier, de Duhamel (1933-1945), raconte également, en dix

volumes, l'histoire d'une famille française entre 1890 et 1930. C'est la chronique, un peu ronronnante, mais riche de détails ethnographiques », de quelques belles carrières. La publication des vingt-sept tomes des Hommes de bonne volonté, de Romains, commence en 1932 et s'achèvera en 1947; l'époque de la fiction va de 1908 à 1933. Romains déborde le cadre familial propre à Martin du Gard et à Duhamel, diversifie largement les milieux de référence, s'essaie à peindre les chaos de la guerre totale et de la Révolution, à faire entendre la rumeur des masses humaines, et à interpréter les menaces obscures de l'avenir. Mais le mouvement narratif retombe vite, happé par le didactisme d'un nouveau discours sur la décadence. Jules Romains, en 1935, dans *La Montée des périls*:

Jerphanion se mit à rêver confusément à quelque énorme conjoncture de jadis. Rome, pleine de siècles, de richesses, de civilisation trop mûrie. Et au-delà de la colline du Nord, un camp de barbares. Ils bivouaquent depuis longtemps déjà. Depuis bien des années. Ils s'agitent. Ils font des déprédations. Mais ils ne sont pas encore entrés dans la Ville. Qu'est-ce qu'ils attendent?

Les vrais barbares viendront d'autres horizons, bientôt. Pour l'heure, la métaphore du barbare joue ici dans deux sens opposés et complémentaires, comme dans *Germinal* destruction et régénération. Cette dialectique sera pensée sur un mode plus optimiste par les romanciers qui sont eux-mêmes engagés dans l'action révolutionnaire ou qu'ils croient telle.

12. Romans en quête de morales

Les romans en quête de morales sont des œuvres littéraires qui explorent les questions éthiques, morales et philosophiques. Ces romans mettent souvent en scène des personnages confrontés à des dilemmes moraux ou à des choix difficiles, et ils cherchent à examiner les conséquences de ces choix sur la vie des personnages et sur la société dans son ensemble. Voici quelques exemples de romans qui s'inscrivent dans cette catégorie :

12.1. "Les Misérables" de Victor Hugo :

Ce roman monumental explore les thèmes de la justice sociale, de la rédemption et de la moralité à travers les vies de personnages tels que Jean Valjean, Cosette et l'inspecteur Javert. Victor Hugo examine les effets de la pauvreté, de l'injustice et de la compassion sur le comportement humain.

"Le Rouge et le Noir" de Stendhal :

Ce roman raconte l'histoire de Julien Sorel, un jeune homme ambitieux et intelligent qui cherche à grimper dans l'échelle sociale. À travers les péripéties de Julien, Stendhal explore les questions de l'ambition, de la morale et de l'authenticité dans une société hiérarchisée.

"Crime et Châtiment" de Fiodor Dostoïevski :

Ce roman suit l'histoire de Rodion Raskolnikov, un étudiant russe qui commet un meurtre pour des raisons philosophiques. Dostoïevski explore les thèmes de la culpabilité, du repentir et de la rédemption à travers le cheminement intérieur de son protagoniste.

12.2. "Les Faux-Monnayeurs" d'André Gide :

Ce roman complexe et expérimental explore les questions de l'art, de la vérité et de la moralité à travers une série de personnages interconnectés. Gide remet en question les conventions sociales et explore les dilemmes moraux auxquels ses personnages sont confrontés.

12.3. "L'Étranger" d'Albert Camus :

Ce classique de la littérature existentialiste suit l'histoire de Meursault, un homme apathique qui se retrouve impliqué dans un meurtre. Camus examine les thèmes de l'absurdité de la vie, de la liberté individuelle et de la moralité dans un monde dépourvu de sens.

Ces romans en quête de morales offrent une réflexion profonde sur les dilemmes moraux et éthiques auxquels les individus sont confrontés dans leur vie quotidienne. Ils invitent les lecteurs à réfléchir sur les choix difficiles, les valeurs personnelles et les conséquences de leurs actions.

13. Nouvelles écritures romanesques: André Malraux

La radicalisation de la gauche et de la droite laisse de nombreux intellectuels choisir leur camp. Bainville, Maurras, Léon Daudet se contentent de promouvoir la pensée monarchiste, dans L'Action française et d'autres se laissent gagner par le fascisme, le rêve d'un peuple obéissant à son chef, d'une armée et d'une police indiscutées. Plusieurs écrivains adhèrent aux idéaux communistes (GIDE, Barbusse Aragon,...)

L'œuvre des écrivains de cette période dépeint tous les milieux de la société contemporaine ou immédiatement antérieure, des « beaux quartiers » à la petite bourgeoisie désargentée et aux quasi-prolétaires; «socialiste», parce qu'elle démonte les ressorts du pouvoir et de l'inégalité et postule un inéluctable changement du monde sous l'effet de la lucidité et du courage des militants révolutionnaires. En tout cas les rigueurs de la dialectique politique n'éteindront jamais chez lui une somptuosité du verbe qu'on n'avait pas entendue depuis Barrès.

Mais l'écrivain qui associe alors de la manière la plus flamboyante une esthétique de la méditation et de l'écriture et une éthique du combat et du risque pour les causes du peuple, est Malraux. Rédacteur en chef d'un quotidien à Saïgon en 1925, Malraux a suivi le soulèvement de Canton: Les Conquérants (1928), puis La Condition humaine (prix Goncourt 1933) situent l'action romanesque au cœur des épisodes de la Révolution chinoise (notamment l'insurrection communiste de Shanghai en 1927) et font entrer dans le roman tous les types de héros et tous les problèmes de la guerre révolutionnaire: tactiques, psychologiques, moraux, philosophiques. En 1936-1937, Malraux se met au service des républicains espagnols contre Franco, en qualité de pilote: expérience active, et non plus regard extérieur. Il en rapportera L'Espoir (1937), où l'on entend des dialogues dramatiques, tendus par la présence du danger, sur la lutte armée, « l'acharnement des hommes », la terreur, la liberté, le destin, l'absurdité, l'art. Malraux écrit:

Jaume, mitrailleur avant, fit un signe à Marcelino pour la première fois, tous deux prenaient conscience dans leur corps du mouvement de la terre. L'avion qui tournait, comme une minuscule planète, perdu dans l'indifférente gravitation des mondes, attendait que passât sous lui Tolède, son Alcazar rebelle et ses assiégeants, entraînés dans le rythme absurde des choses terrestres.(André Malraux, L'Espoir, 1937.)

Mais au fond, c'est la question du Mal qui a envahi la conscience des romanciers depuis 1930. le Mal, c'est le capitalisme, l'ordre bourgeois, la corruption par l'argent, le carriérisme, la dictature, les généraux rebelles, l'exploitation de l'homme par l'homme, l'approche d'une guerre qu'on devine plus horrible encore que la précédente. Pour Mauriac, Bernanos, Jouhandeau, qui entendent rester à l'écart des luttes de la cité, le Mal est organique à l'homme, à l'individu :

Que-savons-nous du péché ? Les géologues-nous-apprennent que le sol qui nous semble si ferme, si stable, n'est réellement qu'une mince pellicule au-dessus d'un océan de feu liquide et toujours frémissante comme la peau qui se forme sur le lait

prêt à bouillir [...] Quelle épaisseur a le péché ? À quelle profondeur faudrait-il creuser pour retrouver le gouffre d'azur ? (Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, 1936.)

Cela dit, ces deux conceptions ne sont pas étanches: Bernanos prend parti pour les républicains dans la guerre d'Espagne (*Les Grands Cimetières sous la lune*, 1938), tandis que Malraux médite sur le désir, la jalousie, le meurtre, la souffrance, le suicide, le tragique, le sens de la vie : « L'homme est un hasard, et, pour l'essentiel, le monde est fait d'oubli. » (André Malraux, *Les Noyers de l'Altenburg*, 1943.)

Fiche de TD

Texte : Lettre

Tchen tenterait-il de lever la moustiquaire ? Frapperait-il au travers ? L'angoisse lui tordait l'estomac ; il connaissait sa propre fermeté, mais n'était capable en cet instant que d'y songer avec hébétude, fasciné par ce tas de mousseline blanche qui tombait du plafond sur un corps moins visible qu'une ombre, et d'où sortait seulement ce pied à demi incliné par le sommeil, vivant quand même — de la chair d'homme. La seule lumière venait du building voisin : un grand rectangle d'électricité pâle, coupé par les barreaux de la fenêtre dont l'un rayait le lit juste au-dessous du pied comme pour en accentuer le volume et la vie. Quatre ou cinq klaxons grincèrent à la fois. Découvert ? Combattre, combattre des ennemis qui se défendent, des ennemis éveillés ! La vague de vacarme retomba : quelque embarras de voitures (il y avait encore des embarras de voitures, là-bas, dans le monde des hommes...). Il se retrouva en face de la tache molle de la mousseline et du rectangle de lumière, immobiles dans cette nuit où le temps n'existait plus. Il se répétait que cet homme devait mourir. Bêtement : car il savait qu'il le tuerait. Pris ou non, exécuté ou non, peu importait. Rien n'existait que ce pied, cet homme qu'il devait frapper sans qu'il se défendît, — car, s'il se défendait, il appellerait. Les paupières battantes, Tchen découvrait en lui, jusqu'à la nausée, non le combattant qu'il attendait, mais un sacrificateur. Et pas seulement aux dieux qu'il avait choisis : sous son sacrifice à la révolution grouillait un monde de profondeurs auprès de quoi cette nuit écrasée d'angoisse n'était que clarté. « Assassiner n'est pas seulement tuer... » Dans ses poches, ses mains hésitantes tenaient, la droite un rasoir fermé, la gauche un court poignard. Il les enfonçait le plus possible, comme si la nuit n'eût pas suffi à cacher ses gestes. Le rasoir était plus sûr, mais Tchen sentait qu'il ne pourrait jamais s'en servir ; le poignard lui répugnait moins. Il lâcha le rasoir dont le dos pénétrait dans ses doigts crispés ; le poignard était nu dans sa poche, sans gaine. Il le fit passer dans sa main droite, la gauche retombant sur la laine de son chandail et y restant collée. Il éleva légèrement le bras droit, stupéfait du silence qui continuait à l'entourer, comme si son geste eût dû déclencher quelque chute. Mais non, il ne se passait rien : c'était toujours à lui d'agir.

La Condition humaine (1933), A. Malraux

- Commentez le texte d'André Malraux

Cours 14

14. Existentialisme et la philosophie de l'absurde

L'existentialisme et la philosophie de l'absurde sont deux courants philosophiques qui ont émergé au XXe siècle et qui partagent des similitudes tout en présentant des nuances distinctes dans leur approche de la condition humaine et de la signification de l'existence.

14.1. Existentialisme :

L'existentialisme est un mouvement philosophique qui met l'accent sur l'individu en tant qu'être libre et responsable, confronté à l'angoisse et à l'absurdité de l'existence. Les philosophes existentialistes tels Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Martin Heidegger et Friedrich Nietzsche affirment que l'existence humaine précède l'essence, ce qui signifie que l'être humain n'a pas de nature ou de but prédéterminé, mais qu'il est libre de créer sa propre essence à travers ses choix et ses actions.

Notons que les concepts clés de l'existentialisme incluent la liberté, la responsabilité, l'angoisse, le désespoir et l'authenticité. Les œuvres importantes de ce courant comprennent "L'Être et le Néant" de Jean-Paul Sartre, "La Nausée" d'Albert Camus, "Le Mythe de Sisyphe" d'Albert Camus, et "Être et Temps" de Martin Heidegger.

14.2. Philosophie de l'Absurde :

La philosophie de l'absurde explore le sentiment d'absurdité et d'absence de sens dans le monde, mettant en évidence l'incompatibilité entre le désir humain de trouver un sens et l'indifférence ou l'absurdité de l'univers. Les philosophes de l'absurde soutiennent que la vie humaine est dénuée de sens intrinsèque et que les tentatives de trouver un sens ou une signification sont vouées à l'échec. Ainsi, *le mythe de Sisyphe*, présenté par Albert Camus dans son essai éponyme, est souvent cité comme une métaphore de la condition absurde de l'existence humaine, où l'homme est condamné à répéter éternellement une tâche dépourvue de sens.

Contrairement à l'existentialisme, la philosophie de l'absurde ne préconise pas nécessairement une réponse de révolte ou de création de sens, mais plutôt une acceptation de l'absurdité de l'existence.

Outre Albert Camus, d'autres philosophes sont associés à cette philosophie de l'absurde : Soren Kierkegaard et Friedrich Nietzsche.

Bien que l'existentialisme et la philosophie de l'absurde partagent une préoccupation commune pour l'existence humaine et son sens, ils offrent des perspectives différentes sur la manière de répondre à l'absurdité de l'existence. Tandis que l'existentialisme insiste sur la liberté et la création de sens à travers les choix individuels, la philosophie de l'absurde met en avant l'acceptation de l'absurdité comme une caractéristique inhérente de la vie humaine.

14.3. L'existentialisme sartrien

L'existentialisme sartrien, associé à Jean-Paul Sartre, est l'une des formes les plus influentes de l'existentialisme au XXe siècle. Ses principes fondamentaux et ses idées clés se résument en :

14.3.1. L'existence précède l'essence :

Une des idées centrales de l'existentialisme sartrien est que l'existence humaine précède l'essence. Cela signifie que les individus ne naissent pas avec une essence ou une nature préétablie, mais qu'ils doivent plutôt créer leur propre essence à travers leurs choix et leurs actions dans le monde.

14.3.2. Liberté et responsabilité :

Sartre insiste sur le fait que les individus sont fondamentalement libres et responsables de leurs choix. Cette liberté implique également une responsabilité totale pour les conséquences de ces choix. Selon lui, l'homme est "condamné à être libre", c'est-à-dire qu'il est jeté dans le monde sans guide ou sens prédéterminé, et doit donc choisir activement la direction de sa propre vie.

14.3.3. Angoisse et néant :

Sartre explore le concept d'angoisse, qui découle de la liberté radicale de l'existence humaine. L'angoisse est le sentiment d'insécurité et d'incertitude qui accompagne la prise de décision et la confrontation avec la possibilité de l'absence de sens dans le monde. De plus, il aborde le concept de néant, soulignant le vide fondamental et l'absence de sens intrinsèque dans l'univers.

14.3.4. Le regard de l'autre :

Sartre introduit le concept du "regard de l'autre", affirmant que le jugement et le regard des autres individus influencent profondément la manière dont nous nous percevons et nous comprenons nous-mêmes. Ce regard peut créer un sentiment

d'aliénation et de mauvaise foi lorsque les individus cherchent à se conformer aux attentes sociales au détriment de leur liberté authentique.

14.3.5. Engagement et authenticité :

Malgré l'absurdité et le vide apparent de l'existence, Sartre insiste sur l'importance de l'engagement et de l'authenticité. Il soutient que les individus doivent s'engager activement dans le monde et prendre des décisions basées sur leurs propres valeurs et convictions, plutôt que de se laisser influencer par les normes sociales ou les conventions.

14.3.6. Héritage de Sartre :

L'existentialisme sartrien a eu une influence significative sur la philosophie, la littérature, la politique et la culture du XXe siècle. Sartre lui-même était également un écrivain et dramaturge prolifique, et ses œuvres littéraires, telles que "La Nausée" et "Les Mains sales", reflètent souvent ses idées philosophiques.

En résumé, l'existentialisme sartrien met l'accent sur la liberté, la responsabilité et l'angoisse de l'existence humaine, et propose une approche éthique de l'engagement et de l'authenticité dans un monde dépourvu de sens intrinsèque.

14.4. Albert Camus: philosophe de l'absurde

Albert Camus est souvent considéré comme un philosophe de l'absurde en raison de sa contribution à la réflexion sur le sentiment d'absurdité dans la condition humaine.

14.4.1. Philosophie de l'absurde :

La philosophie de l'absurde examine le sentiment d'absurdité et d'absence de sens dans le monde, soulignant l'incompatibilité entre le désir humain de trouver un sens et l'indifférence ou l'absurdité de l'univers.

Les philosophes de l'absurde soutiennent que la vie humaine est dénuée de sens intrinsèque et que les tentatives de trouver un sens ou une signification sont vouées à l'échec.

L'idée d'absurde est souvent illustrée par des situations où les individus sont confrontés à des événements ou des circonstances dépourvus de logique ou de justification rationnelle.

14.4.2. Albert Camus et l'absurdité :

Dans son essai majeur "Le Mythe de Sisyphe" (1942), Camus explore le thème de l'absurdité à travers le mythe grec de Sisyphe, condamné par les dieux à rouler

éternellement un rocher en haut d'une colline, pour le voir redescendre chaque fois juste avant d'atteindre le sommet.

Camus soutient que la vie humaine est comme celle de Sisyphe : une série d'efforts vains et répétitifs dans un monde indifférent et dépourvu de sens.

Malgré cette absurdité, Camus rejette le désespoir nihiliste et l'appel à l'autodestruction. Il propose plutôt une attitude de révolte et d'acceptation joyeuse de l'absurde, affirmant que la vie peut être pleine de sens et de valeur malgré son caractère absurde.

Camus met en avant l'idée de "l'absurde héroïque", où l'individu trouve la liberté et le bonheur dans la confrontation courageuse avec l'absurdité de l'existence, en choisissant de vivre avec passion et intégrité malgré tout.

14.4.3. Héritage de Camus :

L'œuvre de Camus a eu une influence durable sur la philosophie, la littérature et la pensée existentialiste. Il est souvent considéré comme l'un des principaux représentants de l'existentialisme, bien qu'il ait exprimé des désaccords avec d'autres figures importantes de ce mouvement, comme Jean-Paul Sartre.

En plus de "Le Mythe de Sisyphe", les romans et essais de Camus, tels que "L'Étranger" (1942) et "La Peste" (1947), abordent également les thèmes de l'absurdité, de la révolte et de la condition humaine.

En résumé, Albert Camus est souvent considéré comme un philosophe de l'absurde en raison de sa réflexion profonde sur le sentiment d'absurdité dans la vie humaine et de sa proposition d'une réponse éthique à cette absurdité, basée sur la révolte et la création de sens dans un monde dépourvu de sens intrinsèque.

Fiche de TD

Texte:

Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier. L'asile de vieillards est à Marengo, à quatre-vingts kilomètres d'Alger. Je prendrai l'autobus à deux heures et j'arriverai dans l'après-midi. Ainsi, je pourrai veiller et je rentrerai demain soir. J'ai demandé deux jours de congé à mon patron et il ne pouvait pas me les refuser avec une excuse pareille. Mais il n'avait pas l'air content. Je lui ai même dit : « Ce n'est pas de ma faute. » Il n'a pas répondu. J'ai pensé alors que je n'aurais pas dû lui dire cela. En somme, je n'avais pas à m'excuser. C'était plutôt à lui de me présenter ses condoléances. Mais il le fera sans doute après-demain, quand il me verra en deuil. Pour le moment, c'est un peu comme si maman n'était pas morte. Après l'enterrement, au contraire, ce sera une affaire classée et tout aura revêtu une allure plus officielle. J'ai pris l'autobus à deux heures. Il faisait très chaud. J'ai mangé au restaurant, chez Céleste, comme d'habitude. Ils avaient tous beaucoup de peine pour moi et Céleste m'a dit : « On n'a qu'une mère. » Quand je suis parti, ils m'ont accompagné à la porte. J'étais un peu étourdi parce qu'il a fallu que je monte chez Emmanuel pour lui emprunter une cravate noire et un brassard. Il a

perdu son oncle, il y a quelques mois. J'ai couru pour ne pas manquer le départ. Cette hâte, cette course, c'est à cause de tout cela sans doute, ajouté aux cahots, à l'odeur d'essence, à la réverbération de la route et du ciel, que je me suis assoupi. J'ai dormi pendant presque tout le trajet. Et quand je me suis réveillé, j'étais tassé contre un militaire qui m'a souri et qui m'a demandé si je venais de loin. J'ai dit « oui » pour n'avoir plus à parler.

L'Étranger (1942), A. Camus

- Commentez le texte d'Albert Camus.

Cours 15

15. Le théâtre entre les deux guerres

Le théâtre entre les deux guerres, c'est-à-dire entre la Première Guerre mondiale (1914-1918) et la Seconde Guerre mondiale (1939-1945), a été une période de bouleversements et d'innovations dans le monde théâtral. Voici quelques-unes des caractéristiques et des tendances importantes de cette époque :

15.1. Renouveau artistique : Après la Première Guerre mondiale, de nombreux artistes ont cherché à renouveler les formes théâtrales traditionnelles et à explorer de nouvelles approches artistiques. Cela a conduit à l'émergence de mouvements artistiques tels que le surréalisme, le dadaïsme et l'expressionnisme, qui ont tous eu un impact sur le théâtre de l'époque.

15.2. Théâtre de l'absurde : L'entre-deux-guerres a vu l'émergence du théâtre de l'absurde, un mouvement qui remet en question les conventions théâtrales traditionnelles et explore les thèmes de l'absurdité de la condition humaine. Les pièces de dramaturges comme Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Jean Genet sont emblématiques de ce mouvement.

15.3. Théâtre politique : Cette période a également été marquée par un théâtre politiquement engagé, où les dramaturges ont utilisé le théâtre comme un moyen de critique sociale et politique. Des œuvres telles que "Les Mains sales" de Jean-Paul Sartre et "La Mère" de Bertolt Brecht reflètent cet engagement politique.

15.4. Expérimentation formelle : De nombreux dramaturges expérimentaient avec de nouvelles formes théâtrales, y compris le théâtre épique de Brecht, qui incorporait des éléments de distanciation pour encourager la réflexion critique chez les spectateurs. Les expérimentations formelles ont également inclus l'utilisation de techniques telles que le monologue intérieur, la fragmentation narrative et le non-linéarisme.

Théâtre de boulevard : Malgré les bouleversements sociaux et politiques de l'époque, le théâtre de divertissement, souvent appelé "théâtre de boulevard", a également prospéré. Ces pièces étaient généralement légères, humoristiques et destinées à un large public.

15.5. Théâtre expérimental : En parallèle, des expérimentations théâtrales radicales ont eu lieu dans des cercles plus marginaux, explorant des formes de performances non traditionnelles, telles que le théâtre d'avant-garde et le théâtre expérimental.

Dans l'ensemble, le théâtre entre les deux guerres était caractérisé par une grande diversité et un esprit d'innovation, avec des dramaturges et des artistes explorant de nouveaux territoires artistiques et intellectuels, tout en réagissant aux bouleversements politiques, sociaux et culturels de l'époque.

Références bibliographiques

Jean-Louis BOURSIN, *Anthologie de la littérature française Textes choisis du XI^e au XXI^e siècle*, Ed Belin, 2007.

Lagarde et Michard, collection complète, *Moyen âge, XVI^e, XVII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles*, Ed Bordas, 1993.

Pierres LE FORT, *Penser la culture autrement, l'exemple du français*, Ed Belin, 2013.

Roland ELUARD, *Anthologie de la littérature française*, Ed Larousse, 1985.

Évelyne Amon , Yves Bomati, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Ed Bordas, 2002, 464 pages.

Œuvre collective, « Mille ans de littérature française », Ed Nathan, Paris, 2003.

Sitographie

- <https://gallica.bnf.fr/html/und/litteratures/les-classiques-de-la-litterature>
- <https://www.espacefrancais.com/litterature/>
- <https://www.amazon.com/Histoire-litt%C3%A9rature-fran%C3%A7aise-si%C3%A8cles-Lettres-ebook/dp/B07DKGG3DD>