



sous la direction de Daniel Bergez  
C. Lauvergnat-Gagnière, A. Paupert,  
Y. Stalloni et G. Vannier

## Précis de littérature française

ARMAND COLIN

Christiane Lauvergnot-Gagnière, Anne Paupert,  
Yves Stalloni, Gilles Yannier

## Précis de littérature française

*Sous la direction de  
Daniel Bergez*

 **ARMAND COLIN**



© Dunod, Paris, 1995, pour la 1re édition  
© Armand Colin, Paris, 2005  
© Armand Colin, Paris, 2009, pour la présente édition  
Internet : <http://www.armand-colin.com>  
ISBN : 978-2-200-29084-9



COLLECTION LETTRES SUP

- BAETENS *L'Épreuve orale sur dossier au Capes de lettres*  
BECKER *Lire le réalisme et le naturalisme*  
BERGEZ *L'Explication de texte littéraire*  
BERGEZ/BARBERIS/BIASINI(DE)/FRAISSE/MARINI/VALENCY *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*  
BERGEZ/GERAUD/ROBRIEUX *Vocabulaire de l'analyse littéraire*  
BERTRAND *Lire le théâtre classique*  
BONY *Lire le romantisme*  
BRUNET *Le théâtre de boulevard*  
BUFFARD-MORET *Précis de versification*  
CHARTIER *Introduction aux grandes théories du roman*  
COMMELIN/MARECHAUX *Mythologie grecque et romaine*  
DESSONS *Introduction à l'analyse du poème*  
DESSONS/MESCHONNIC *Traité du rythme des vers et des proses*  
FROMILHAGUE/SANCIER-CHÂTEAU *Analyses stylistiques*  
GRASSI *Lire l'épistolaire*  
GROJNOWSKI *Lire la nouvelle*  
HUGHES/PATIN *L'analyse textuelle en anglais*  
LEHMANN/MARTIN-BERTHET *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*  
LEUWERS *Introduction à la poésie moderne et contemporain*  
MAINGUENEAU *Précis de grammaire pour les concours*  
MAINGUENEAU *Pragmatique pour le discours littéraire*  
MAINGUENEAU *Linguistique pour le texte littéraire*  
MAINGUENEAU *Analyser les textes de communication*  
MAINGUENEAU/PHILIPPE *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*  
PAVIS *Le Théâtre contemporain*  
PRUNER *Les Théâtres de l'absurde*  
REUTER *Introduction à l'analyse du roman*  
REVOL *Introduction à l'ancien français*  
ROBRIEUX *Rhétorique et argumentation*  
ROCHE/GUIGUET/VOLTZ *L'Atelier d'écriture*  
ROCHE/TARANGER *L'Atelier de scénario. Éléments d'analyse filmique*  
ROUBINE *Introduction aux grandes théories du théâtre*  
RYNGAERT *Lire le théâtre contemporain*  
SANCIER-CHATEAU/FROMILHAGUE *Introduction à l'analyse stylistique*  
STALLONI *Écoles et Courants littéraires*  
SURGERS *Scénographies du théâtre occidental*  
TATIN-GOURIER *Lire les Lumières*  
TOURNAND *Introduction à la vie littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle*  
ZARAGOZA *Le Personnage de théâtre*

## Table des matières

Couverture

Page de titre

Page de Copyright

Collection Lettres Sup

**Avant-propos**

**MOYEN ÂGE**

### **I. L'histoire**

1. De la fin de l'Empire romain à l'an mil
2. L'essor de la féodalité et la « renaissance » du x<sup>ie</sup> siècle
3. Le « siècle de saint Louis »
4. « L'automne du Moyen Âge »

### **II. Structures sociales et mentalités**

1. La société féodale : les « trois ordres »
2. La religion et l'art
3. Les intellectuels et les mouvements d'idées
4. La chevalerie et le développement d'une culture profane

### **III. Naissance d'une langue et d'une littérature**

1. Du latin à la langue vulgaire
2. Les premiers textes en ancien français
3. Le problème des origines. L'oral et l'écrit
4. Les conditions d'élaboration et de transmission des œuvres

### **x<sup>ie</sup>-x<sup>ie</sup> siècles : La littérature française au temps des cathédrales**

**La chanson de geste**

**La poésie lyrique )** (*La Chanson de Roland*)

**Rutebeuf**

**Le roman**

**Chrétien de Troyes** (*Le Chevalier de la Charrette - Le Conte du Graal*)

**Tristan et Iseut**

**Les genres narratifs brefs** (*Lais de Marie de France - Aucassin et Nicolette - Les fabliaux*)

**Le Roman de Renart**

**Le Roman de la Rose**

**Le théâtre des origines au x<sup>ie</sup> siècle** (*Le Jeu d'Adam*)

**Jean Bodel et le théâtre religieux** (*Le Jeu de saint Nicolas*)

**Adam de la Halle et le théâtre profane au x<sup>ie</sup> siècle** (*Le Jeu de la Feuillée*)

**Le récit historique : premières chroniques en prose** (*Geoffroi de Villehardouin - Robert de Clari - Jean de Joinville*)

### **x<sup>ie</sup>-x<sup>ie</sup> siècles : L'avènement de l'écriture**

**Les formes et les genres littéraires** (*Mélines - Jehan de Saintré - La Farce de maître Pierre Pathelin*)

**Guillaume de Machaut** (*Le Voir-Dit*)

**Jean Froissart**

**Christine de Pizan**

**Alain Chartier**

**Charles d'Orléans**

**François Villon** (*Le Lais - Le Testament*)

**Les « grands rhétoriciens »**

**Philippe de Commynes** (*Les Mémoires*)

**LE XVII<sup>e</sup> SIÈCLE**

**I. L'histoire**

1. Un siècle de luttes
2. La France en Europe
3. Les questions religieuses avant 1559
4. Les questions religieuses après 1559
5. Les Arts et les Lettres

**II. Mutations sociales et intellectuelles**

1. L'exploration de la terre
2. L'imprimerie et la question religieuse
3. L'humanisme
4. Courants de pensée
5. Le baroque

**III. Les formes et les genres littéraires**

1. La poésie
2. Le théâtre
3. Les genres narratifs
4. Proses diverses

**Rabelais** (*Pantagruel - Gargantua - Le Tiers Livre - Le Quart Livre et Le Cinquième Livre*)

**Marot**

**La poésie lyonnaise** (*Maurice Scève, Pernette Du Guillet, Louise Labé*)

**La Pléiade** (*Défense et Illustration de la langue française*)

**Du Bellay** (*L'Olive - Les Antiquités... - Le Songe - Les Regrets*)

**Ronsard** (*Les Odes - Les Amours - Les Hymnes - Les Discours - La Franciade - Derniers vers*)

**Montaigne** (*Les Essais*)

**La littérature narrative** (*L'Heptaméron*)

**Littérature et politique**

**Littérature et religion** (*Calvin - d'Aubigné*)

**LE XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE**

**I. L'histoire**

1. Prélude au siècle
2. Le règne de « Louis le Juste »
3. L'enfance d'un roi
4. La monarchie absolue
5. Le soleil déclinant

**II. L'évolution des idées**

1. L'âge baroque
2. D'autres débordements : burlesque et préciosité
3. Le classicisme
4. Les débuts de la contestation

**III. Les formes et les genres littéraires**

1. Le regain poétique
2. Une forme séduisante, le roman
3. Le triomphe du théâtre
4. Vers une littérature d'idées

**Malherbe** (*Les poésies*)

**Les poètes baroques** (Mathurin Régnier – François Mainard – Racan – Théophile de Viau – Saint-Amant – Tristan l’Hermite)

**Les précieux** Honoré d’Urfé (*L’Astrée*) – Mademoiselle de Scudéry (*Clélie, histoire romaine*) – Voiture

**Les burlesques** Charles Sorel (*La Vraie Histoire comique de Francion*) – Paul Scarron (*Le Roman comique*) – Furetière (*Le Roman bourgeois*) – Cyrano de Bergerac (*Histoire comique du voyage dans la lune et Histoire comique des Etats et -Empires du soleil*)

**Corneille** (*L’Illusion comique – Le Cid – Horace – Cinna – Polyeucte*)

**Les moralistes** Guez de Balzac (*Lettres*) – La Rochefoucauld (*Réflexions ou Sentences et Maximes morales*) – Le cardinal de Retz (*Les Mémoires*)

**Pascal** (*Les Provinciales – Les Pensées*)

**La Fontaine** (*Les Fables*)

**Molière** (*L’École des femmes – Dom Juan – Le Misanthrope – Tartuffe*)

**Bossuet** (*Les Sermons – Les Oraisons funèbres – Discours sur l’histoire universelle*)

**Madame de Sévigné** (*Les Lettres*)

**Madame de Lafayette** (*La Princesse de Clèves*)

**Boileau** (*Les Satires – L’Art poétique*)

**Racine** (*Andromaque – Britannicus – Phèdre – Athalie*)

**La Bruyère** (*Les Caractères*)

**Fénelon** (*Les Aventures de Télémaque*)

**Libertins et contestataires** Saint-Évremond – Pierre Bayle (*Dictionnaire historique et critique*) – Fontenelle

## **LE XVIIIÈME SIÈCLE**

### **I. L’histoire**

1. Fin de règne
2. Le siècle des Lumières
3. Le temps de la contestation
4. L’écroulement d’un monde

### **II. L’évolution des idées**

1. L’effervescence littéraire
2. L’invention de la liberté
3. De la raison au sentiment : le style rococo

### **III. Les formes et les genres littéraires**

1. Le déclin de la poésie
2. L’âge d’or de la narration
3. Le renouveau de la comédie
4. Littérature et philosophie

**Lesage** (*Turcaret – Histoire de Gil Blas de Santillane*)

**Saint-Simon** (*Les Mémoires*)

**Marivaux** (*Le Jeu de l’amour et du hasard – La Vie de Marianne*)

**Montesquieu** (*Les Lettres persanes – L’Esprit des lois*)

**L’abbé Prévost** (*Manon Lescaut*)

**Voltaire** (*Zaïre – Lettres anglaises ou philosophiques – Candide ou l’Optimisme*)

**Diderot** (*Le Rêve de d’Alembert – Le Neveu de Rameau – Jacques le fataliste et son maître*)

**Rousseau** (*Julie ou la Nouvelle Héloïse – Émile ou De l’éducation – Du -contrat social – Les Confessions*)

**Buffon** (*L’Histoire naturelle*)

### **L’Encyclopédie**

**Bernadin de Saint-Pierre** (*Paul et Virginie*)

**Les moralistes** Vauvenargues – Chamfort – Rivarol

**Choderlos de Laclos** (*Les Liaisons dangereuses*)

**Crébillon** (*Les Égaréments du cœur et de l’esprit*)

**Conteurs et témoins** Jacques Cazotte (*Le Diable amoureux*) - Nicolas Rétif de la Bretonne (*Les Nuits de Paris*) - Louis-Sébastien Mercier (*L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*)

**Beaumarchais** (*Le Barbier de Séville - Le Mariage de Figaro*)

**Sade**

**Orateurs révolutionnaires** Mirabeau - Vergniaud - Danton - Robespierre - Saint-Just

**Chénier**

**LE XIXE SIÈCLE**

**I. L'histoire**

1. L'Empire
2. La fin des rois
3. La Deuxième République et le Second Empire
4. La Troisième République

**II. L'évolution des idées**

1. Réactionnaires et progressistes
2. L'âge de la science
3. Une religion renouvelée

**III. Les formes et les genres littéraires**

1. Du théâtre romantique au théâtre symboliste
2. La révolution poétique
3. Du roman intime au roman naturaliste

**Chateaubriand** (*Le Génie du christianisme - Mémoires d'outre-tombe*)

**Le romantisme**

**Lamartine** (*Méditations poétiques*)

**Vigny** (*Chatterton - Les Destinées*)

**Hugo** (*Les Châtiments - Les Misérables*)

**Musset** (*Les Nuits - Lorenzaccio*)

**Balzac** (*Les Chouans ou la Bretagne en 1799 - Le Père Goriot - Le Lys dans la vallée*)

**Stendhal** (*Le Rouge et le Noir - La Chartreuse de Parme*)

**George Sand** (*La Mare au diable - Les Maîtres sonneurs*)

**Nerval** (*Les Filles du feu - Aurélia ou le Rêve et la vie*)

**Mérimée** (*La Vénus d'Ille - Colomba*)

**L'histoire au XIXe siècle** (Augustin Thierry - Michelet - Tocqueville)

**Le Parnasse**

**Baudelaire** (*Les Fleurs du mal - Le Spleen de Paris - Curiosités esthétiques et Art romantique*)

**Le réalisme et le naturalisme**

**Flaubert** (*Madame Bovary - L'Éducation sentimentale*)

**Zola** (*Nana - Germinal*)

**Maupassant** (*Boule-de-Suif - Une vie*)

**Verlaine** (*Poèmes saturniens - Sagesse*)

**Rimbaud** (*Une saison en enfer - Illuminations*)

**Mallarmé** (*Les Poésies*)

**Décadence et symbolisme** (J.-K. Huysmans - Jules Laforgue)

**La critique au XIXe siècle** (Sainte-Beuve - Taine)

**LE XXE SIÈCLE**

**I. L'histoire**

1. 1900-1914 : les nuages s'amoncellent
2. La guerre de 1914-1918 et la fin de la IIIe République

[3. La Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre](#)

[4. 1968 et après](#)

## **II. L'évolution des idées**

[1. La crise de la raison](#)

[2. De l'extrême droite à l'extrême gauche](#)

[3. L'ère du soupçon](#)

## **III. Les formes et les genres littéraires**

[1. La crise du roman](#)

[2. La poésie](#)

[3. Le théâtre](#)

**Péguy** (*Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc - Victor-Marie, comte Hugo*)

**Apollinaire** (*Alcools*)

**Claudé** (*Cinq Grandes Odes - L'Annonce faite à Marie - Le Soulier de satin*)

**Proust** (*À la recherche du temps perdu - Contre Sainte-Beuve*)

**Gide** (*La Porte étroite - Les Faux-Monnayeurs*)

**Valéry** (*Charmes - La Soirée avec Monsieur Teste*)

### **Le surréalisme**

**Éluard** (*Capitale de la douleur*)

**Aragon** (*Le Roman inachevé*)

**Giraudoux** (*Amphitryon 38*)

**Mauriac** (*Thérèse Desqueyroux*)

**Bernanos** (*Sous le soleil de Satan - Un crime*)

**Malraux** (*La Condition humaine*)

**Céline** (*Voyage au bout de la nuit - Mort à crédit*)

**Giono** (*Le Hussard sur le toit*)

**Colette** (*La Maison de Claudine*)

**Saint-John Perse**

**Char**

**Sartre** (*La Nausée*)

**Camus** (*La Peste*)

**Genet** (*Les Bonnes*)

**Ponge**

**Beckett** (*En attendant Godot*)

**Gracq** (*Le Rivage des Syrtes*)

**Le nouveau roman**

**Le nouveau théâtre**

**La critique au xxe siècle**

**Index des auteurs**

**Index des œuvres**

## Avant-propos

Ce *Précis* condense les principales connaissances utiles sur les auteurs, les œuvres et les courants de la littérature française, du Moyen Âge à nos jours.

Conçu pour les étudiants et enseignants, comme pour tous ceux qui préparent des examens et concours, il se veut à la fois un *panorama*, un *guide de lecture*, et un *aide-mémoire*. Par la présentation des grandes époques et des courants majeurs, il offre une compréhension synthétique des évolutions profondes de la littérature française ; grâce aux commentaires des œuvres, il donne des clés de lecture et d'interprétation ; enfin, sa présentation ordonnée et méthodique, prolongée par l'index final, permet une recherche rapide et une mémorisation efficace des informations.

Les dimensions réduites de cet ouvrage l'indiquent d'elles-mêmes : on s'en est tenu ici à l'essentiel, en privilégiant toujours les connaissances les plus utiles et significatives. Chaque période de l'histoire littéraire (selon la division traditionnelle par siècles) est d'abord présentée sous l'angle du contexte historique et intellectuel qui la caractérise, et à travers l'évolution des formes et des genres qu'elle connaît. Des notices séparées consacrées aux grands courants littéraires (la Pléiade, le romantisme, le surréalisme, le nouveau roman...) complètent ce cadre général dans lequel viennent s'inscrire les auteurs. Ceux-ci font l'objet d'une présentation à la fois diversifiée et ordonnée qui rassemble les dates marquantes de la biographie, les grandes orientations - thématiques et formelles - de l'œuvre, et l'analyse des ouvrages les plus importants.

Pour les écrivains comme pour les titres retenus, il a fallu en permanence choisir. La nature même de cet ouvrage y a aidé : ce n'était pas ici le lieu de renouveler les perspectives de l'histoire littéraire ; ce livre s'en remet donc, pour l'essentiel, à la tradition universitaire, aux choix et hiérarchies qu'elle impose, aux auteurs et aux œuvres qu'elle privilégie. Cette solution - la seule envisageable pour un *Précis* - trouve ses limites pour la littérature contemporaine qui n'a pas encore passé l'épreuve du temps. Il sera donc loisible de regretter ici ou là bien des absences, pour les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles notamment - conséquence obligée de la proximité de ces auteurs, et des limites mêmes de ce volume.

Malgré les contraintes du genre, on a tenu à maintenir un contact vivant avec les œuvres : les citations sont nombreuses, intimement associées au commentaire. Outre leur utilité immédiate pour éclairer le propos, et l'usage « intéressé » que l'on pourra en faire, elles rappellent en permanence que la littérature est, à *la lettre*, source de plaisir autant qu'objet de savoir.

Daniel Bergez

# Moyen Âge



## I. L'histoire

« Moyen Âge » : ce terme vague désigne traditionnellement une très longue période d'environ dix siècles, période intermédiaire entre l'Antiquité et la Renaissance, de la chute de l'Empire romain d'Occident (476) à la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle, avec les grands bouleversements qui marquent le début des Temps modernes (les « grandes découvertes »), sans que l'on puisse vraiment déterminer de rupture. Le Moyen Âge est loin d'être uniforme, et il est loin d'être dans son ensemble cet « âge des ténèbres » et de l'obscurantisme qu'en ont fait parfois les hommes de la Renaissance dans un contexte polémique - clichés qui ont la vie dure, et contre lesquels les historiens d'aujourd'hui doivent encore s'insurger.

L'histoire de la littérature française qui nous intéresse ici commence au xi<sup>e</sup> -siècle et de façon plus importante au xii<sup>e</sup> : ce sont donc quatre siècles d'une littérature très riche, dont il est difficile de rendre compte en quelques pages... Après la période des débuts brièvement évoquée en introduction, on a distingué deux grandes parties correspondant à deux époques très différentes : les xii<sup>e</sup> et xiii<sup>e</sup> siècles, période d'expansion, de progrès, et d'effervescence créatrice dans les domaines artistique et littéraire ; les xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles, période plus troublée, marquée par des calamités (la guerre de Cent Ans, les famines et épidémies), mais aussi des mutations importantes de la société et des mentalités ; on en trouve des échos dans une littérature qui se développe dans des directions -nouvelles.

### 1. De la fin de l'Empire romain à l'an mil

La déposition du dernier empereur romain d'Occident (476) peut être retenue comme le symbole de la fin d'un monde. Les Barbares (tribus germaniques) ont pénétré peu à peu l'Empire et des royaumes barbares se constituent ; en Gaule (où les premières invasions se sont produites en 406) les Francs s'imposent, avec la dynastie des Mérovingiens (Mérovée, 458 après J.-C.). La conversion de Clovis (486-511) facilite leur implantation et la fusion avec les éléments gallo-romains et chrétiens. À la fin du vi<sup>e</sup> siècle, d'importantes fondations monastiques marquent un nouvel essor de la religion chrétienne.

Après la décadence de la monarchie mérovingienne à la fin du vii<sup>e</sup> siècle, la victoire de Charles Martel contre les Sarrasins à Poitiers (732) est suivie de l'avènement d'une nouvelle dynastie, celle des Carolingiens, fondée par son fils Pépin le Bref. Le règne de Charlemagne (roi des Francs en 771, empereur d'Occident de 800 à 814) est une période prospère et brillante : réorganisation politique et administrative, « renaissance carolingienne » (renouveau intellectuel, littéraire et artistique, création d'écoles). L'Empire carolingien prend fin en 843 au traité de Verdun, partagé entre les trois fils de Louis le Pieux (Charles le Chauve, Lothaire et Louis le Germanique).

Les ix<sup>e</sup> et x<sup>e</sup> siècles, où se succèdent plusieurs vagues d'invasions normandes, sont une période de chaos et de déclin de la culture. Mais à la fin du x<sup>e</sup> siècle s'amorce un nouvel essor de la civilisation médiévale. Hugues Capet, roi de France (987-996), fonde la dynastie des Capétiens.

### 2. L'essor de la féodalité et la « renaissance » du xii<sup>e</sup> siècle

La fin du xi<sup>e</sup> siècle et le xii<sup>e</sup> siècle sont une période de prospérité, de développement et de progrès dans différents domaines (population, agriculture, commerce...). Les villes prennent une importance grandissante et accèdent à une certaine autonomie politique (les mouvements d'émancipation, parfois accompagnés de violences, aboutissent à la création de communes, villes affranchies de la tutelle seigneuriale et administrées par les bourgeois). Après la bataille d'Hastings (1066), Guillaume le Conquérant, duc de Normandie, devient roi d'Angleterre. Près d'un siècle plus tard Henri II Plantagenêt (roi d'Angleterre en 1154) deviendra aussi le plus puissant vassal du roi de France, ajoutant à ses propres terres le vaste domaine de l'Aquitaine à la suite de son mariage avec Aliénor d'Aquitaine (1152), qui venait de se séparer du roi de France Louis VII. La rivalité entre les Capétiens et les Plantagenêts entraînera des guerres pendant près d'un siècle, sorte de prélude à la guerre de Cent Ans.

La première croisade (1096-1099), entreprise pour libérer les Lieux saints -contre les musulmans de Palestine, aboutit à la prise de Jérusalem et à la création d'un royaume franc de Jérusalem. La seconde croisade (1147-1149), prêchée par saint Bernard à Vézelay, et à laquelle Louis VII prend part, accompagné de sa femme Aliénor d'Aquitaine, est un échec, de même que la troisième (1189-1192), entreprise à la suite de la prise de Jérusalem par Saladin et commandée par Philippe Auguste, Richard Cœur-de-Lion et Frédéric Barberousse. La quatrième croisade, organisée par le pape Innocent III, est détournée de son but et se termine par la prise de Constantinople par les croisés en 1204.

À l'intérieur, le règne de Philippe Auguste (1180-1223) se caractérise surtout par l'extension du domaine royal et le renforcement du pouvoir du roi. La croisade contre les Albigeois, lancée pour lutter contre l'hérésie cathare qui se répandait dans le Sud de la France, a également des enjeux politiques ; elle se terminera par la victoire du Nord (le Languedoc sera finalement rattaché au domaine royal) et sera l'une des causes de l'étouffement de la civilisation occitane.

### 3. Le « siècle de saint Louis »

Le règne de Louis IX (saint Louis, 1226-1270) occupe la plus grande partie du xiii<sup>e</sup> siècle et est globalement une période de paix et de prospérité. Le roi s'attache à réorganiser la justice. Les septième et huitième croisades qu'il dirige sont des échecs ; fait prisonnier lors de la septième en Égypte (1248), il meurt de la peste devant Tunis en 1270.

Ses successeurs, Philippe III le Hardi et Philippe IV le Bel, continuent de renforcer le pouvoir royal. Peu à peu se constitue un État monarchique.

### 4. « L'automne du Moyen Âge »

Dès le début du xiv<sup>e</sup> siècle apparaissent des difficultés économiques ; on voit revenir la famine, et des troubles sociaux se produisent. Ces phénomènes vont être aggravés par la guerre de Cent Ans (1337-1453) menée contre les Anglais, dont le roi Édouard III, petit-fils de Philippe IV le Bel, prétendait aussi à la couronne de France. Elle comporte plusieurs phases :

- une première période de défaites (Crécy en 1346, Calais en 1347 ; le roi Jean le Bon est fait prisonnier par les Anglais à Poitiers en 1356) ;

- un redressement sous le règne de Charles V (1360-1380), qui reconquiert et pacifie le royaume avec l'aide de son connétable Bertrand Du Guesclin ;

- de 1380 à 1422, la folie du roi Charles VI et les luttes pour le pouvoir qui en découlent entraînent la guerre civile entre Armagnacs et Bourguignons (ces derniers s'alliant aux Anglais). La situation devient désastreuse pour les Français : après la défaite d'Azincourt en 1415, le roi d'Angleterre Henri V est reconnu héritier du royaume de France par le traité de Troyes en 1420 ;

- la dernière phase commence avec l'extraordinaire aventure de Jeanne d'Arc (1429-1431), qui reprend Orléans et fait sacrer le dauphin Charles VII à Reims, avant d'être condamnée et brûlée à Rouen. Charles VII poursuit ensuite la reconquête du royaume jusqu'à la capitulation de Bordeaux (1453), qui met fin à la guerre de Cent Ans.

Pendant toute cette période d'autres troubles et calamités s'ajoutent à la guerre. Entre 1348 et 1358 se produisent des épidémies de peste noire ; des soulèvements paysans ont lieu, ainsi que la révolte des Bourgeois de Paris menée par Étienne Marcel (tué en 1358). Entre 1378 et 1417, le Grand Schisme d'Occident divise l'Église catholique (deux papes siègent simultanément, à Poure et à Avignon). La prise de Constantinople par les Turcs (1453), qui met fin à l'Empire byzantin, a un grand retentissement en Occident.

Au xv<sup>e</sup> siècle, alors que les rois de France étaient très affaiblis par la guerre, les États bourguignons étaient devenus de plus en plus puissants et prospères (en particulier avec les ducs Philippe le Bon, au pouvoir de 1419 à 1467, et Charles le Téméraire, de 1467 à 1477). Louis XI (1461-1483) lutte contre les princes pour renforcer son pouvoir, notamment contre Charles le Téméraire. Tyrannique et sans scrupules, il réussit néanmoins à rétablir l'unité du royaume, qui connaît sous son règne une reprise démographique et économique.

Dans la seconde moitié du siècle, diverses inventions et découvertes bouleversent les mentalités et transforment la vision du monde (l'imprimerie est découverte vers 1450 et la première presse est installée à la Sorbonne en 1470 ; Christophe Colomb découvre l'Amérique en 1492). Le xv<sup>e</sup> siècle s'achève avec le règne de Charles VIII ; les guerres d'Italie (qui commencent en 1494) vont faire connaître en France la Renaissance qui s'est déjà produite en Italie dans le domaine des arts.

## II. Structures sociales et mentalités

### 1. La société féodale : les « trois ordres »

Aux alentours de l'an mil apparaissent clairement des structures sociales qui se sont mises en place peu à peu ; elles caractérisent ce que nous appelons la féodalité. Selon les clercs de l'époque, la société se compose de trois ordres, définis par leurs fonctions et obligations réciproques : « ceux qui prient », « ceux qui combattent », « ceux qui travaillent ». Les premiers sont les clercs, les « gens d'Église » : au Moyen Âge, ce ne sont pas seulement les prêtres et les moines (le clergé), mais aussi tous ceux qui se rattachent de près ou de loin à l'Église, en particulier la vaste catégorie des maîtres et étudiants des écoles, puis des universités à partir du xiii<sup>e</sup> siècle.

« Ceux qui combattent », ce sont les chevaliers, les guerriers à cheval, qui dès le xi<sup>e</sup> siècle tendent à se confondre avec les nobles, maîtres des terres et détenteurs du pouvoir ; groupe disparate, mais uni par une certaine cohésion idéologique, et qui domine la société de l'époque. C'est à l'intérieur de cette aristocratie que se sont mises en place des relations personnelles, d'homme à homme, qui constituent la « féodalité » proprement dite : par le rite de l'hommage, un vassal se met sous la protection d'un seigneur plus puissant qu'il reconnaît comme son suzerain ; celui-ci lui accorde un fief (le plus souvent, une terre) ou le garde à son service et l'entretient, en échange de quoi le vassal lui doit le conseil et l'aide (en particulier, militaire). Tous deux sont liés par un serment de fidélité (la « foi »).

Ces relations composent tout un réseau complexe, qui tend à s'organiser en une pyramide hiérarchique, dont le roi, en théorie du moins (c'est ce qu'affirme Suger, abbé de Saint-Denis au xii<sup>e</sup> siècle), occupe le sommet. En fait les princes, les « grands féodaux », échappent très largement à l'autorité royale, et les rois capétiens n'ont cessé de s'efforcer d'imposer leur pouvoir – non sans mal, comme on le voit par exemple avec les Plantagenêts au xiii<sup>e</sup> siècle, ou plus tard lors des conflits avec les rois d'Angleterre (qui étaient en principe vassaux des rois de France pour les terres qu'ils possédaient en France) ou avec les ducs de Bourgogne. Au xiii<sup>e</sup> siècle, les officiers royaux, baillis et sénéchaux, sont les agents de cette politique et constituent une nouvelle catégorie au sein de la noblesse.

« Ceux qui travaillent » forment l'énorme majorité de la population (plus de 90 %). Au début, ce sont surtout les paysans, dont la fonction est de nourrir les deux autres ordres. Mais si le schéma des trois ordres perdure tout au long du Moyen Âge (et même bien au-delà, puisqu'on le trouve encore en 1789), le regroupement en un seul ordre de catégories très diverses correspond de moins en moins à la réalité sociale. De nouvelles forces apparaissent, avec le développement très important des villes à partir du xii<sup>e</sup> siècle ; les communes urbaines jouissent d'une certaine autonomie, et l'on voit s'y multiplier le nombre des « métiers », marchands ou artisans regroupés en confréries, corporations ou guildes. Les « États du monde », textes qui passent en revue la société de l'époque, reflètent partiellement cette diversité. Dans les villes, le pouvoir est concentré entre les mains de quelques grandes familles de « bourgeois » (habitants des villes ou bourgs), souvent de riches marchands, qui occupent les fonctions municipales. L'argent prend de plus en plus d'importance face aux valeurs féodales, qui semblent dépassées à la fin du Moyen Âge, comme on le voit dans certains textes littéraires.

Il faudrait enfin, pour compléter ce tableau très rapide, donner leur place à des catégories que les textes des clercs ne prennent que peu en compte : les femmes de toutes conditions, et les nombreux « exclus » de la société médiévale – juifs et hérétiques, lépreux, sorciers, infirmes... – à l'égard desquels les attitudes ont changé suivant les périodes, et sont souvent ambivalentes.

### 2. La religion et l'art

La religion occupe une très grande place dans les mentalités et dans la vie quotidienne (calendrier liturgique, « heures canoniales » qui divisent la journée, rites et sacrements qui scandent les grandes étapes de la vie, importance des pèlerinages). L'Église s'efforce d'exercer un certain contrôle sur le groupe des chevaliers : institution de la « paix de Dieu » (ou « trêve de Dieu ») au début du xi<sup>e</sup> siècle, pour tenter de limiter leur violence, appels à la croisade (présentée à la fois comme un pèlerinage et une « guerre sainte »), christianisation de la chevalerie (cérémonie de l'adoubement).

L'enseignement est entièrement assuré par l'Église – monopole de fait, depuis que les églises et les monastères étaient restés les seuls foyers de préservation de la culture aux temps sombres des invasions barbares ; les écoles sont rattachées à un monastère, à une paroisse ou au chapitre cathédral qui entoure l'évêque (écoles capitulaires). C'est autour d'eux aussi que vont principalement se développer les premiers grands courants artistiques du Moyen Âge : la musique (par exemple à Saint-Martial de Limoges et à Saint-Benoît-sur-Loire), l'art roman et l'art « gothique » (ainsi appelé d'après le nom donné au xviii<sup>e</sup> siècle à l'art médiéval dans son ensemble, jugé « barbare »...).

Si la catégorie des clercs – « ceux qui prient » – semble bien définie par opposition aux laïcs, et occupe globalement la première place dans la société, elle est loin d'être homogène. Une hiérarchie très stricte issue du Bas-Empire structure le « clergé séculier », et la distance est grande entre les évêques et le clergé rural. Par ailleurs, le développement des ordres monastiques a été considérable à partir du vi<sup>e</sup> siècle ; ils suivent principalement la règle bénédictine (saint Benoît, 480-547). Plusieurs mouvements de réformes monastiques se sont succédés, les plus importants étant celui de Cluny (abbaye fondée en 909, et qui prend une très grande importance au xi<sup>e</sup> siècle) et celui de Cîteaux (abbaye fondée en 1098 ; l'ordre cistercien est illustré surtout par saint Bernard de Clairvaux). Des ordres de moines-soldats se sont développés dans le sillage des croisades (les plus connus sont les Templiers). Au xiii<sup>e</sup> siècle, de nouveaux ordres monastiques s'implantent en milieu urbain (dominicains et franciscains).

L'art roman est né et s'est développé avec les monastères du Centre ou du Sud de la France (Cluny, Vézelay...). Son apogée se situe autour de 1100 ; il se caractérise par l'emploi de voûtes (d'abord à la romaine, puis voûtes d'arêtes), des arcs en plein cintre (et aussi, assez tôt, des arcs brisés), la décoration intérieure (fresques, chapiteaux ornés de sculptures), puis extérieure. À partir du premier tiers du xii<sup>e</sup> siècle, il commence à décliner et à être supplanté par une nouvelle forme d'art : l'art gothique, qui développe une nouvelle technique de construction, la croisée d'ogives, permettant d'élever beaucoup plus haut les voûtes à arcs

brisés. Il apparaît d'abord dans les régions du Nord (à l'abbaye royale de Saint-Denis, puis dans les grandes cathédrales) ; cet « art français » se répandra ensuite à travers l'Europe. C'est un art de la lumière (les vitraux). Les sculptures se multiplient et se font plus humaines. Le mouvement de construction des grandes cathédrales s'interrompt brusquement à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. L'évolution de l'art gothique se poursuivra dans la décoration avec le gothique flamboyant de la fin du Moyen Âge.

### 3. Les intellectuels et les mouvements d'idées

La transmission du savoir, on l'a vu, est assurée par l'Église. Les clercs, ce sont aussi les maîtres et étudiants des écoles et des universités - ce sont les « intellectuels » du Moyen Âge (Jacques Le Goff). Au XIII<sup>e</sup> siècle les grands centres intellectuels sont les écoles urbaines, surtout du nord de la Loire ; celle de Chartres en particulier au début du siècle, puis les centres parisiens, où enseignent aussi des maîtres indépendants.

On y étudie les sept « arts libéraux » (arts des lettres du *trivium* : grammaire, rhétorique et dialectique ; et arts des nombres du *quadrivium* : arithmétique, géométrie, astronomie et musique), avant d'aborder les disciplines plus spécialisées, droit, médecine et théologie, couronnement des sciences. L'enseignement est entièrement assuré en latin, qui est la langue savante dans toute l'Europe. Les méthodes de base sont la *lectio*, lecture des *auctores* (les « auteurs », mais aussi les « autorités ») de l'Antiquité ou des Pères de l'Église ; lecture commentée, accompagnée de gloses, et discussion de questions (*quaestiones*) sous forme dialectique. Cette méthode se développe au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, tandis que la découverte de nouvelles œuvres d'Aristote à travers des traductions latines donne une impulsion considérable aux mouvements d'idées. On traduit aussi beaucoup d'autres œuvres grecques ou arabes (le Coran est traduit par l'abbé de Cluny Pierre le Vénérable en 1142).

Pierre Abélard (1079-1142), connu surtout de nos jours par ses amours, ses malheurs, et sa correspondance avec la savante et belle Héloïse, est aussi l'une des plus grandes figures d'intellectuel du XII<sup>e</sup> siècle. Il s'illustre par sa position originale dans l'un des grands débats philosophiques du Moyen Âge, la « querelle des Universaux » qui porte sur la réalité des concepts abstraits (elle oppose les « réalistes », qui l'affirment, aux « nominalistes » qui la nient, les réduisant à des noms). Dans son « *Sic et Non* » (« Oui et Non », 1137) il applique le raisonnement dialectique à la Bible et aux œuvres des Pères de l'Église. Combattu par Bernard de Clairvaux, il voit son œuvre condamnée pour un temps ; elle a cependant jeté les bases de la scolastique.

Le XIII<sup>e</sup> siècle est le siècle des Universités, corporations regroupant professeurs et élèves des centres urbains, sur le modèle des autres « métiers » (université de Paris en 1208, les quatre facultés en 1219 - arts libéraux, médecine, droit, théologie ; cette dernière deviendra la Sorbonne, du nom d'un collège pour les étudiants pauvres fondé par Robert de Sorbon en 1257). Dans le domaine des idées, c'est l'époque des grandes synthèses et des encyclopédies, « Sommes » ou « Miroirs ».

La philosophie scolastique est une tentative pour trouver un équilibre entre la foi et la raison, établir une synthèse entre l'aristotélisme et la pensée chrétienne. C'est aussi et avant tout une méthode, qui développe les techniques de la dialectique et des *quaestiones* ; celles-ci donnent lieu à des *disputationes*, joutes oratoires et philosophiques qui attirent un large public. Paris est alors un centre très actif de vie intellectuelle. L'illustration la plus éclatante de la philosophie et de la méthode scolastiques est la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin (saint Thomas, 1224-1274).

La fin du Moyen Âge voit les derniers développements de la scolastique ; elle tend à se scléroser et à s'enfermer dans une logique purement formelle (ce dont Rabelais se moquera). À côté des universités, où l'on trouve encore quelques grandes figures (comme Jean Gerson, 1363-1429), les intellectuels sont souvent rattachés à des milieux plus laïques, moins liés à la théologie (malgré leur formation de clercs) ; beaucoup sont des fonctionnaires royaux ou seigneuriaux. Les premiers courants humanistes apparaissent dans l'entourage de Charles VI dès le début du XV<sup>e</sup> siècle (Jean de Montreuil, les frères Col).

### 4. La chevalerie et le développement d'une culture profane

La littérature en langue vulgaire qui se développe à partir du XI<sup>e</sup> siècle, même si elle est souvent composée par des clercs, et reste imprégnée de culture chrétienne, se fait l'écho d'autres préoccupations, qui sont d'abord celles de la classe chevaleresque et aristocratique ; elle s'ouvrira ensuite sur l'univers des villes où se développeront d'autres formes littéraires. Les chansons de geste dans leur forme écrite (à partir du tout début du XII<sup>e</sup> siècle) sont marquées par l'idéologie de la noblesse féodale. La poésie des troubadours d'abord, puis celle des trouvères et le roman dit « courtois » au Nord, ont pris naissance dans les cours de grands seigneurs, pendant une période de prospérité et de paix relative. Grâce à des conditions économiques particulièrement favorables, à quoi il faut ajouter sans doute aussi l'influence des cours orientales découvertes avec émerveillement par les croisés, s'élabore dans ces cours un art de vivre plus raffiné, que l'on a appelé la courtoisie. Est « courtois » celui qui possède tout un ensemble de qualités tant physiques que morales : élégance et distinction des manières et du langage (d'où le sens qui est resté dans la langue moderne), beauté, vaillance (la « prouesse »), loyauté, « largesse » (générosité pouvant aller jusqu'à la prodigalité). Enfin la courtoisie fait une large place à la femme et à l'amour ; elle sera très vite étroitement associée à l'idéal amoureux apparu d'abord dans la poésie des troubadours, la « fin'amor » (voir p. 28). C'est un idéal aristocratique : le « courtois » s'oppose en tous points au « vilain » (le paysan, d'où, par la suite, tout ce qui est vil ou bas physiquement ou moralement).

Certaines cours aristocratiques ont eu un rôle très important dans le développement d'une littérature et d'une culture profanes. C'est le cas notamment, au XII<sup>e</sup> siècle, des cours d'Aliénor d'Aquitaine et de son mari Henri II Plantagenêt, qui ont été des centres très actifs de création littéraire, à Poitiers comme en Angleterre.

Le roman, surtout, s'adresse essentiellement à la classe chevaleresque, à laquelle il propose une culture adaptée à ses goûts et à ses aspirations, et qui se dégage de l'emprise de l'Église, même si celle-ci va se faire plus forte dans un second temps. Il reflète également les tensions internes de la chevalerie. Plus tard il manifesterà la crise des valeurs chevaleresques.

## III. Naissance d'une langue et d'une littérature

### 1. Du latin à la langue vulgaire

La langue que nous appelons l'ancien français s'est formée peu à peu à partir du latin parlé qui s'était implanté en Gaule après la conquête. Les premiers documents écrits qui attestent son existence à côté du latin qui reste la langue écrite (et le restera encore longtemps pour les documents officiels ou les textes savants), datent du IX<sup>e</sup> siècle. Un canon du concile de Tours en 813 invite les prêtres à prêcher « *in linguam rusticam gallicam aut theotiscam* », dans la langue des « *rustici* » (des paysans), « gauloise » ou « tudesque » (ce qui deviendra le français et l'allemand), lorsque les fidèles ne comprennent pas le latin. C'est la reconnaissance de l'existence, dans les deux empires, à côté du latin, d'une autre langue parlée par le peuple, la « langue vulgaire » ou « langue romane ».

On en trouve la première attestation écrite en 842 : ce sont les fameux *Serments de Strasbourg*, échangés entre deux des trois fils de Louis le Pieux, Louis le Germanique et Charles le Chauve ; insérés dans une chronique latine de Nithard, ils ont été transcrits dans les deux langues (ancêtres du français et de l'allemand) afin d'être compris par les deux armées. Langue étrange, qui n'est pas encore « l'ancien français », mais qui n'est déjà plus du latin.

Encore fallait-il que cette langue acquière le statut de langue littéraire, ce qui n'allait pas de soi dans une société où le latin continuait d'être la langue de culture, parlée et surtout écrite par les clercs. C'est pourquoi les premiers textes sont en rapport étroit avec la liturgie.

## 2. Les premiers textes en ancien français

Le plus ancien texte de la littérature française est un poème liturgique, la *Séquence de sainte Eulalie* (fin du IX<sup>e</sup> siècle), bref poème de vingt-neuf vers qui fait suite à un poème latin en l'honneur de la sainte, destiné à être chanté. Tous les poèmes romans conservés de la fin du IX<sup>e</sup> siècle à la fin du XI<sup>e</sup> siècle sont des poèmes religieux, mais ils se dégagent peu à peu de la liturgie (*Vie de saint Léger* et *Passion de Clermont* au X<sup>e</sup> siècle, *Chanson de sainte Foy d'Agen* vers 1050). On n'a conservé aucune trace de poésie profane en langue vernaculaire (alors qu'il en existe en latin).

Le premier texte littéraire important est la *Vie de saint Alexis* (milieu du XI<sup>e</sup> siècle), récit de six cent vingt-cinq vers savamment composé et qui met en œuvre une technique littéraire élaborée (cent vingt-cinq strophes de cinq décasyllabes assonancés). C'est le premier d'un genre littéraire bien représenté durant tout le Moyen Âge (vies de saints et récits de miracles).

Une transformation beaucoup plus importante se produit à l'extrême fin du XI<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition presque simultanée dans le Nord et dans le Sud de la France de textes profanes de formes tout à fait nouvelles, qui ne doivent que très peu à la littérature latine et qui marquent une rupture : la chanson de geste et les premiers poèmes des troubadours.

## 3. Le problème des origines. L'oral et l'écrit

Ces textes sont composés dans deux langues littéraires différentes, l'ancien français et l'ancien provençal. En effet il n'existe pas à cette époque une langue vulgaire ou romane unique dans l'ensemble de la France, mais une pluralité de dialectes, que l'on peut regrouper en deux grandes familles : langue d'oïl dans le Nord, langue d'oc dans le Sud (« oïl » et « oc » étant les deux formes de « oui » dans ces langues). L'ancien français et l'ancien provençal sont les formes écrites de ces deux langues, avec pour chacune d'entre elles des variations dialectales plus ou moins importantes selon les manuscrits.

On s'est longtemps interrogé sur le problème des origines de ces premiers textes littéraires écrits. Ils nous ont été conservés dans des manuscrits souvent beaucoup plus tardifs (parfois un siècle pour les textes les plus anciens). Il est presque certain qu'ils ont été précédés par des formes orales. Pendant toute la période médiévale, surtout avant le XIV<sup>e</sup> siècle, la circulation orale des textes reste très importante. Poèmes, chansons de geste et vies de saints sont chantés (parfois même mimés) par des jongleurs, qui sont des interprètes itinérants : acrobates et jongleurs au sens moderne, mais aussi acteurs, mimes, musiciens, chanteurs, danseurs, ils ont joué un rôle considérable dans la diffusion des œuvres orales ou écrites, et sans doute aussi parfois dans leur élaboration. Les romans sont lus à voix haute. L'œuvre médiévale, au moins jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, a toujours « transité par la voix » et n'existe que par sa « performance » (Paul Zumthor).

L'écriture n'en est pas moins importante dans une culture qui est aussi une -culture de l'écrit ; en latin ou en langue vulgaire, la littérature est le plus souvent l'œuvre des clercs, mais dans des conditions bien différentes de celles que nous connaissons depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle.

## 4. Les conditions d'élaboration et de transmission des œuvres

Pour la période la plus ancienne, les notions d'œuvre et d'auteur au sens moderne n'existent pas. Les différents manuscrits d'une même œuvre, effectués par des copistes, présentent des variantes parfois très importantes ; les œuvres sont souvent anonymes, et lorsqu'un nom d'auteur apparaît, il pose souvent problème : ainsi, le Tuoldus qui signe la *Chanson de Roland* ; ou Chrétien de Troyes et Marie de France, dont on ne connaît guère que les noms ; les *vidas* (vies) des troubadours ont été rédigées bien après et s'inspirent souvent des -poèmes eux-mêmes...

L'auteur se présente lui-même comme un traducteur ou comme un continuateur, plutôt que comme un créateur. Il semble avoir été fréquemment un clerc au service d'un prince ou d'un seigneur. Le mécénat a joué un rôle très important (par exemple au XII<sup>e</sup> siècle les cours d'Henri II et d'Aliénor, ainsi que celles de ses filles, Marie de Champagne et Aélis de Blois). Il reste important par la suite, jusqu'à la fin du Moyen Âge et au-delà. Mais la représentation de l'auteur change : dans la seconde partie du Moyen Âge, tandis que la culture écrite et le livre prennent une importance croissante, apparaissent des figures d'écrivains beaucoup plus individualisées et mieux connues. Poètes, érudits et artistes travaillent le plus souvent pour des grandes cours royales ou princières (comme celles de Charles V et Charles VI, de Jean de Berry et de René d'Anjou, ou des ducs de Bourgogne, surtout au XV<sup>e</sup> siècle). D'autres ont développé leurs talents dans le cadre urbain (surtout dans les domaines de la poésie et du théâtre).

## XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles La littérature française au temps des cathédrales

### La chanson de geste

C'est la première forme littéraire écrite en langue d'oïl que nous ayons conservée : la *Chanson de Roland*, la plus ancienne et la plus célèbre, date des environs de 1100. Les « chansons de geste » sont la forme médiévale de l'épopée ; ce sont de longs poèmes narratifs chantés, célébrant les hauts faits (c'est le sens du mot « geste », du latin *gesta*), les exploits guerriers de héros, chevaliers français le plus souvent, devenus des personnages de légende.

La plupart du temps en effet les événements qui ont servi de point de départ datent de plusieurs siècles (de l'époque de Charlemagne et de son fils Louis le Pieux), mais les poèmes les réinterprètent dans une perspective qui est celle de leur époque de composition et du public qu'ils visent. Le thème principal est la lutte des chrétiens contre les Sarrasins (les musulmans), thème d'actualité à l'époque des croisades et de la *Reconquista* en Espagne. Si elles semblent avoir touché un public très divers, uni dans la célébration de valeurs partagées par tous, elles exaltent surtout le groupe des chevaliers et la vaillance guerrière, la « prouesse ».

Elles sont composées de vers, strophes de longueur variable construites sur la même assonance (pour les plus anciennes) ou la même rime. Le vers employé est presque toujours le décasyllabe (avec souvent la coupe dite « épique », après la quatrième syllabe - 4/6). Les caractéristiques stylistiques des « chansons de geste » - jeux de reprises et d'échos, style « formulaire » - sont peut-être liées aux origines en partie orales du genre ; elles le sont aussi à sa diffusion : on sait qu'elles étaient chantées (ou sans doute plutôt psalmodiées) par des jongleurs.

Le genre a connu des développements importants aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Les chansons ont très tôt été regroupées en cycles : la « Geste de Charlemagne », dont le cœur est la *Chanson de Roland* ; la « Geste de Guillaume » dont la figure centrale est Guillaume d'Orange, héros d'une très ancienne *Chanson de Guillaume* et de nombreuses autres œuvres ; la « Geste des barons révoltés » (ou « de Doon de Mayence », du nom de l'un des héros) qui regroupe des chansons plus disparates sur le thème de la révolte contre le souverain ; enfin, un « cycle de la Croisade ». On compose encore quelques chansons de geste aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles mais elles sont concurrencées par des « mises en prose » très proches de la forme romanesque.

### La Chanson de Roland (env. 1100)

Elle est célèbre dès le Moyen Âge : on en possède plusieurs versions et remaniements de diverses époques, et elle a été le modèle de référence de nombreux auteurs de chansons plus tardives. Dans sa version la plus ancienne (celle du ms. d'Oxford), elle comporte quatre mille deux décasyllabes regroupés en deux cent quatre-vingt-onze vers inégaux, et le récit s'organise en deux grands volets : la mort de Roland et la vengeance de l'empereur.



En sept ans, Charlemagne a conquis toute l'Espagne sauf Saragosse. Le traître Ganelon, qu'une rivalité oppose à son beau-fils Roland, neveu de Charlemagne, est envoyé pour offrir la paix au roi Marsile ; il pousse celui-ci à attaquer Roland, qui doit commander l'arrière-garde de l'armée. L'épisode central de la chanson est le récit de la bataille à Roncevaux, la dispute entre Roland et Olivier, « son ami et son pair », pour savoir s'il va ou non sonner du cor pour appeler au secours l'armée de Charlemagne, et la mort de tous les preux. Toute la fin de la chanson raconte la vengeance de Charlemagne : en Espagne d'abord, sa victoire contre Baligant, l'émir de Babylone venu au secours de son vassal ; puis en France, le châtimement du traître Ganelon et la conversion de la reine -Bramimonde.

- **L'énigme des origines** - Au point de départ de la *Chanson de Roland*, un événement historique survenu en 778, mais dans des circonstances bien différentes et sans qu'il soit question de Roland. Que s'est-il passé entre cette date et la chanson, signée au dernier vers par un certain Turoldus dont on ne sait de façon certaine ni qui il est, ni s'il est le scribe ou l'auteur du poème lui-même ou de sa source ? Cette question complexe a suscité de nombreuses hypothèses.

- **Un poème à forte charge idéologique** - On peut le voir comme une œuvre de propagande en faveur de la lutte de la Chrétienté, aidée par Dieu, contre les Sarrasins, qui représentent le mal et incarnent les peurs de l'Occident chrétien (« Païens ont tort et Chrétiens ont droit »). Il comporte des allusions à des événements contemporains et reflète les tensions internes de la société féodale (lutte entre Ganelon et Roland, entre le roi et un grand vassal).

- **L'art épique** - C'est aussi une œuvre poétique admirablement composée (avec tout un jeu d'oppositions binaires) ; les « formules » répétées avec de nombreuses variations créent parfois un effet incantatoire (« Hauts sont les monts et les vals ténébreux... ») ; art très fortement stylisé dans la présentation des personnages (« Roland est preux et Olivier est sage »), du décor et des gestes, et qui atteint parfois une grande intensité dramatique, comme dans le récit très sobre de la mort de la belle Aude, ou dans l'épisode justement célèbre de la mort de Roland.

### La poésie lyrique

#### Les troubadours

Les plus anciens poèmes connus en langue vulgaire sont les œuvres des troubadours, poètes et musiciens de langue d'oc ; leur nom vient de *trobar*, « trouver, inventer, composer » au sens musical et poétique. Salués par Dante comme des précurseurs, ils ont véritablement « inventé » la poésie en langue romane, et leur influence a été importante, non seulement sur les trouvères du Nord de la France, mais aussi sur les poètes d'autres pays d'Europe (d'Allemagne et d'Italie -surtout).

Leur production s'étend de 1100 environ à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. On connaît près de quatre cent soixante noms de poètes ; si l'on en croit les *vidas* (ou « vies » en partie fictives et souvent très postérieures) insérées dans certains manuscrits, et les renseignements que l'on trouve dans des documents d'archives pour les plus connus, ils étaient d'origines sociales très diverses : le plus ancien est un très grand seigneur, Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127) ; on trouve parmi eux un certain nombre de seigneurs comme Raimbaut d'Orange ou Jaufré Rudel, « prince de Blaye », qui a chanté « l'amour de loin », mais aussi des clercs, des marchands, d'anciens jongleurs, de pauvres hères, comme Cercamon, le plus ancien après Guillaume IX (son nom signifie « celui qui court le monde ») ou Marcabru (surnommé « pain perdu ») ; Bernard de Ventadour (deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle), l'un des plus grands, était d'humble origine (fils de serviteurs du château de Ventadour).

On a retrouvé aussi un petit nombre de poèmes attribués à des femmes--troubadours, les *trobairitz* ; parmi les plus connues, on peut citer la comtesse de Die. Elles ont développé les mêmes formes et motifs poétiques que les troubadours, mais avec des modifications significatives.

La poésie des troubadours est une poésie lyrique au sens premier du terme, c'est-à-dire une poésie chantée ; selon Folquet de

Marseille, l'un de ces poètes, « une chanson sans musique est comme un moulin sans eau ». Le genre le plus important est la *canso* ou chanson, composée généralement de quatre ou cinq strophes et d'un envoi ; le schéma métrique et l'agencement des rimes sont complexes et font l'objet de multiples variations. Les troubadours ont composé aussi des *tenso*s ou *partimens* (« jeux partis », sortes de débats poétiques entre deux interlocuteurs soutenant des opinions opposées) et des chants satiriques ou politiques, les *sirventès*.

Le style des *cansos* est très travaillé et très recherché. Si beaucoup de troubadours ont préféré un style accessible (le *trobar leu*, ou « large »), d'autres ont pratiqué le *trobar dus* (ou « fermé »), obscur et hermétique, comme Raimbaut d'Orange qui décrit ainsi son activité poétique : « Les mots précieux, sombres et colorés, je les entrelace, pensivement pensif [...]. » L'un de ses poèmes, célèbre, s'ouvre par cette image :

« *Quand paraît la fleur inverse  
Sur rocs rugueux et sur tertres,  
Est-ce fleur ? Non, gel et givre  
Qui brûle, torture et tronque [...]* »

Mais le plus souvent, cette poésie si raffinée dans l'expression ne recherche pas l'originalité. La poésie des troubadours est avant tout une poésie formelle ; le poète cherche à renouveler, par de nouvelles variations, des motifs hérités d'une tradition bien connue de lui et de son public. Un exemple en est le motif de la « reverdie » ou évocation printanière, qui introduit très souvent le thème amoureux dans la première strophe des *cansos*. On le rencontre déjà dans l'un des premiers poèmes de Guillaume IX :

« *Dans la douceur du temps nouveau  
les bois feuillissent et les oiseaux  
chantent, chacun en son latin,  
selon les vers d'un nouveau chant.  
Il est donc juste que chacun épanouisse son cœur  
à ce qu'il désire le plus [...]* »

L'amour est le sujet presque unique de la poésie des troubadours. Selon Bernard de Ventadour, celui qui aime le mieux est le meilleur poète :

« *Il n'est pas étonnant que je chante  
mieux que nul autre chanteur,  
car mon cœur m'entraîne plus vers l'amour  
et je suis plus soumis à ses commandements.* »

C'est dans ces poèmes qu'apparaît une nouvelle conception de l'amour, que les poètes eux-mêmes nomment « la fin'amor » (prononcer « fine amour », amour parfait).

La « fin'amor »

Ce nouvel art d'aimer qui apparaît d'abord dans la poésie des troubadours, puis dans celle des trouvères, et sous des formes assez différentes, dans les romans courtois, est étroitement lié à l'idéologie courtoise qui se développe à la même époque dans les cours seigneuriales du Midi puis du Nord. On le désigne souvent d'un terme un peu vague : « l'amour courtois ». Cet idéal amoureux très exigeant est réservé à une élite, celle des « courtois ».

Au départ, ce n'est pas une doctrine clairement formulée, et il ne peut être réduit à des règles codifiées ; tout au plus peut-on repérer quelques motifs et termes caractéristiques. La femme aimée et chantée est la dame (du latin *domina*, maîtresse), lointaine et presque inaccessible. Le plus souvent, elle est d'une condition sociale supérieure, et mariée à un autre - la « fin'amor » est en principe incompatible avec le mariage. L'amant se place par rapport à la dame souveraine dans une position d'humilité ; il la sert comme un vassal sert son suzerain, dans l'attente des dons qu'elle voudra bien lui accorder - don d'un regard, d'une parole bienveillante, ou le plus important, le don de « merci » (la pitié, qui amène la dame à accorder son amour), souvent scellé par un baiser.

L'amour doit rester secret. La dame est séparée de l'amant-poète par des obstacles extérieurs (le « jaloux », les *losengiers* - médisants, envieux, ennemis de l'amour et des amants -, l'éloignement...) ou intérieurs (la résistance ou le mépris de la dame). Mais loin d'affaiblir l'amour, ces obstacles ne font que l'exacerber, maintenant l'amant dans un état d'exaltation douloureuse : le *joï*, joie intense parfois proche de la jouissance, mais qui peut aller aussi jusqu'à l'extase mystique, est indissociable de la souffrance.

La « fin'amor » n'est pas un amour platonique ; le désir chanté par les troubadours (les premiers tout au moins) est souvent un désir charnel, mais il ne saurait trouver un assouvissement complet, sinon dans un futur rêvé, sous peine de disparaître. La « fin'amor » est une culture du désir, de l'amour pour lui-même.

Les trouvères

À partir du milieu du <sup>xii</sup>e siècle le lyrisme courtois se répand aussi dans le Nord, en même temps que l'idéologie courtoise et la « fin'amor », non sans quelques transformations ; des poètes adaptent en langue d'oïl les structures formelles et les motifs de la *canso* : ce sont les trouvères (traduction de *trobador*, troubadour). Parmi les plus connus, on peut citer Blondel de Nesle, Gace Brûlé, le châtelain de Coucy et Conon de Béthune (deuxième moitié du <sup>xii</sup>e siècle) ; dans la seconde génération de trouvères, le plus célèbre, dès son temps, est Thibaut de Champagne, roi de Navarre (1201-1253), cité encore par Dante au siècle suivant parmi les poètes illustres. À la fin du <sup>xiii</sup>e siècle Adam de la Halle (voir p. 45) composera encore des chansons ; à cette époque les riches villes (celles du Nord en particulier, Adam est d'Arras) sont devenues des centres littéraires importants, avec leurs « puy », sociétés littéraires qui organisent des concours de poésie.

Les trouvères ont aussi composé des poèmes relevant d'autres genres lyriques non courtois, peut-être issus de formes beaucoup plus anciennes transmises par la tradition orale. Leur style apparaît plus simple, d'allure plus populaire, et ce sont souvent des formes à refrains, comme les « chansons à danser » (ballettes, rondeaux et virelais). Les « chansons de femme » mettent en scène un *je* féminin (même si l'auteur, lorsqu'elles ne sont pas anonymes, est un poète masculin) : chansons de mal mariée, « chansons d'ami » (une femme déplore l'absence de son ami ou sa trahison ; elle souhaite sa venue, elle se réjouit d'être aimée), dont on trouve des équivalents très anciens dans d'autres civilisations. Les « chansons de toile », ainsi nommées parce qu'elles mettent souvent en scène une jeune fille occupée à des travaux d'aiguille, sont sans doute des créations assez tardives malgré leur style archaïsant. On a conservé un grand nombre de pastourelles, qui racontent la rencontre d'un chevalier et d'une bergère, avec toutes les variantes possibles dans le scénario.

Beaucoup de ces genres, y compris la chanson d'amour, ont été aussi adaptés à des thèmes religieux, la Vierge Marie prenant la place de la dame chantée par l'amant-poète ; ainsi les poèmes insérés par Gautier de Coinci (1177 ou 1178-1236, moine puis prieur à Soissons) dans ses *Miracles de Notre-Dame*.

## Rutebeuf

(mort vers 1285)

C'est le plus illustre des poètes du XIII<sup>e</sup> siècle mais on ne sait rien de lui, sinon par ses poèmes. Son nom même est sans doute un surnom. Il était peut-être d'origine champenoise ; il a vécu à Paris, et semble avoir été un poète de profession, dépendant de la générosité de ses protecteurs. Il a composé de nombreux poèmes sur des sujets très variés. Ils prennent souvent la forme de « dits » : le dit est une forme de poésie récitée (et non chantée), de longueur variable, mettant toujours en scène un je personnel.

Les plus connus et les plus appréciés par les lecteurs modernes sont les poèmes dits « de l'Infortune », dans lesquels le poète se représente lui-même comme un pauvre jongleur accablé par le malheur ; les thèmes sont la pauvreté, le froid, la faim, le jeu, la disparition des amis, un mariage malheureux, la vie pitoyable de ses compagnons de misère et de débauche... S'y mêlent aussi des plaisanteries et des jeux verbaux ; ainsi il joue sur son propre nom : « Il est rude, c'est pourquoi il s'appelle Rude bœuf/Rutebeuf œuvre rudement... » Ces poèmes comportent souvent une requête à un riche protecteur.

Il est difficile de dire dans quelle mesure ils sont autobiographiques ou « sincères », comme les lecteurs modernes auraient tendance à le croire, ou s'ils reprennent des lieux communs ; la pauvreté est un *topos* développé par plusieurs poètes de cette époque. Dans l'émouvant passage de la *Complainte Rutebeuf* où il évoque la disparition de ses amis :

« *Que sont mes amis devenus  
Que j'avais de si près tenus  
Et tant aimés ?  
Je crois qu'ils sont trop clair semés  
[qu'ils se sont dispersés]... »*

il regrette surtout, d'après le contexte, l'aide matérielle de ses protecteurs (ses « amis ») qui lui fait défaut.

Rutebeuf a composé aussi des œuvres religieuses, une *Vie de sainte Helysabel* et un *Miracle de Théophile* (vers 1260) qui est l'exemple le plus ancien du genre des « miracles par personnages » (forme théâtrale des récits de miracles qui se développera beaucoup par la suite). Il a pris parti dans les débats de son temps : poèmes polémiques contre les ordres mendiants dans la querelle qui les opposait aux maîtres séculiers à l'Université, poèmes pour la croisade, poèmes satiriques comme *Renart le Bestourné*.

## Le roman

XII<sup>e</sup> siècle : la naissance du roman médiéval

On parle parfois de l'« invention du roman » au XII<sup>e</sup> siècle : c'est vrai pour le mot d'abord, qui apparaît dans l'expression « mettre en roman », c'est-à-dire en langue romane par rapport au latin (en effet les premiers auteurs de « romans » se présentent comme des « traducteurs ») ; pour le genre, ensuite, même s'il s'agit d'abord d'une forme aux contours et au contenu mal définis. Pendant tout le XII<sup>e</sup> siècle, il est en vers (en octosyllabes à rimes plates, forme plus souple que celle des chansons de geste) ; à partir du XIII<sup>e</sup> siècle il sera de plus en plus souvent en prose. Même lorsque le mot de « roman » désignera clairement le récit lui-même, à partir de Chrétien de Troyes (le véritable créateur du roman médiéval), on continuera de trouver le mot « conte » (qui a en ancien français le sens général de « récit ») ; et aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles on appelle aussi « romans » des textes qui ne sont pas à proprement parler des romans (*Roman de Brut*, *Roman de la Rose*, *Roman de Renart...*).

Les tout premiers datent des environs de 1150 ; ce sont les romans dits « antiques » à cause de leur « matière » (leur sujet) : le *Roman d'Alexandre* (trois versions de 1130 à 1190) ; le *Roman de Thèbes* (vers 1150) ; le *Roman d'Énéas* (vers 1155) ; le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (vers 1160) ; ils s'inspirent de sources latines (comme la *Thébaïde* de Stace ou l'*Énéide* de Virgile) mais de façon très libre, en les transposant dans la France du XII<sup>e</sup> siècle (les héros deviennent des chevaliers, les personnages féminins et l'amour prennent une plus grande place).

Il faut mentionner enfin le *Roman de Brut* de Wace, cleric anglo-normand de la cour d'Henri II (1155), adaptation d'une chronique latine de 1136 qui évoque l'histoire des rois d'Angleterre. Il fait apparaître pour la première fois en langue française la « matière de Bretagne », cet ensemble de récits et de motifs légendaires celtes peu à peu regroupés autour de la figure du roi Arthur et de ses chevaliers de la Table ronde, et qui vont fournir la « matière » d'une production romanesque très abondante. Les deux œuvres majeures qui marquent l'avènement du genre romanesque dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle sont *Tristan et Iseut*, et surtout les cinq romans de Chrétien de Troyes, qui apparaît comme le véritable créateur du roman médiéval, et le fondateur d'une riche tradition.

Si leur « matière » peut varier, tous ces romans du XII<sup>e</sup> siècle ont des points communs : c'est d'abord leur forme, les octosyllabes à rimes plates, et nombre de procédés rhétoriques appris dans les écoles par des auteurs qui étaient tous des clercs ; c'est aussi leurs sujets, dans la mesure où ils font tous une large place à la prouesse chevaleresque et à l'amour.

Le roman après Chrétien de Troyes : imitateurs et continuateurs

Chrétien a eu un certain nombre d'imitateurs : jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle on continue à écrire des romans en vers, centrés sur les aventures d'un héros (qui est souvent Gauvain, le neveu d'Arthur). *Le Bel Inconnu* (début du XIII<sup>e</sup> siècle) d'un certain Renaut de Beaujeu (peut-être Renaut de Bâgé, 1165-1230), en est un exemple un peu à part : il réécrit subtilement et non sans humour un certain nombre de motifs arthuriens traditionnels, entrelacés avec un conte merveilleux (le désenchantement d'une princesse ensorcelée), et avec l'évocation lyrique d'une mystérieuse aventure amoureuse du narrateur qui n'est peut-être qu'un jeu d'écriture.

Deux romans de Chrétien de Troyes ont par ailleurs suscité des « continuations » et ont eu une postérité considérable : le *Chevalier de la Charrette* qui est l'origine de l'énorme *Lancelot en Prose*, et le *Conte du Graal* inachevé, auquel ont été ajoutées plusieurs *Continuations* en vers (fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle). En ce qui concerne le Graal, une mutation décisive se produit avec l'œuvre de Robert de Boron (autour de 1190-1210), auteur d'une trilogie en vers dont on n'a conservé que la première partie, le *Roman de l'histoire du Graal* (appelé aussi *Joseph d'Arimathie*, autour de 1200) ; les deux autres parties, *Merlin* et *Perceval* nous sont connues par des mises en prose (vers 1205-1210). Le *Roman de l'histoire du Graal* fait du Graal (resté mystérieux dans le *Conte de Graal* de Chrétien de Troyes) une relique chrétienne, le calice de la Cène dans lequel Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ après sa mort ; l'ensemble du cycle en prose (appelé aussi « cycle du pseudo-Robert de Boron ») raconte toute son histoire, sa « translation » en Bretagne, l'histoire de Merlin, d'Arthur et de la Table ronde, la quête du Graal menée à son terme par Perceval. C'est le premier exemple de « mise en prose » et d'écriture cyclique, deux techniques qui constituent une grande nouveauté et qui dominent la production romanesque du XIII<sup>e</sup> siècle.

Les romans en prose : le cycle du *Lancelot-Graal*

Le plus célèbre des grands cycles en prose est le *Lancelot-Graal* (vers 1225-1230, appelé aussi « cycle de la Vulgate ») qui réunit dans un énorme ensemble l'histoire de Lancelot et celle du Graal. Il comprend cinq parties : une *Histoire du Graal* et un *Merlin* ajoutés plus tard (vers 1230-1235) et repris de Robert de Boron, le *Lancelot propre* qui constitue le noyau du cycle et sa plus grande partie (environ deux mille cinq cents pages), la *Quête du saint Graal* et *La Mort du roi Arthur* ; malgré une attribution fictive des deux dernières à Gautier Map, clerc du <sup>xiii</sup> siècle, l'ensemble de ces œuvres est anonyme (c'est vraisemblablement l'œuvre de plusieurs auteurs, peut-être sous la direction d'un maître d'œuvre). Assez proches par l'écriture, elles ont des tonalités très différentes : plus courtoise dans le *Lancelot propre*, religieuse et allégorique dans la *Quête du saint Graal*, où le récit des aventures est souvent suspendu par l'explication de leur *senefiance* (« signification »), sombre et presque tragique dans *La Mort du roi Arthur*.



Le *Lancelot propre* raconte toute l'histoire de Lancelot : sa naissance, son enlèvement par la Dame du Lac et son enfance dans le domaine merveilleux (d'où son nom de Lancelot du Lac), sa venue à la cour d'Arthur et son amour immédiat pour la reine Guenièvre, qui dominera toute sa vie et grâce auquel il s'affirmera très vite comme le « meilleur chevalier du monde », son amitié exceptionnelle avec Galehaut, et ses multiples aventures, qui s'entrecroisent avec celles de nombreux autres chevaliers d'Arthur. Dans la *Quête du saint Graal* qui en est la suite, tous prennent part à cette aventure considérée comme la plus haute ; mais Lancelot ne peut réussir, à cause de son amour adultère pour la reine ; les élus sont Perceval, Bohort (cousin de Lancelot) et surtout le pur Galaad, fils de Lancelot et de la porteuse du Graal, qui devient roi du Palais Spirituel de la cité de Sarras (sorte de Jérusalem céleste), et meurt après avoir eu la révélation de tous les secrets, tandis que le Graal est emporté au ciel. L'amour de Lancelot et de la reine est enfin la cause indirecte de la destruction du monde arthurien tout entier dans *La Mort du roi Arthur* : Arthur, mortellement blessé à la bataille de -Salesbières par son fils incestueux Mordret, et ayant fait jeter dans le lac son épée Escalibur, est emporté par la fée Morgue (ou Morgain) dans l'île d'Avalon ; Guenièvre s'étant réfugiée dans une abbaye où elle mourra, Lancelot, qui est l'un des seuls survivants, finit pieusement sa vie en ermite.

Il existe d'autres cycles romanesques en prose (comme le *Tristan en prose*, dont on connaît plusieurs versions des <sup>xiii</sup> et <sup>xiv</sup> siècles). Ces vastes romans inventent un nouveau mode d'écriture ; outre l'utilisation de la prose et toutes les conséquences que cela entraîne sur le plan stylistique, ils développent à une très grande échelle la technique de l'entrelacement (qui consiste à entrecroiser plusieurs fils narratifs) et la réécriture des motifs. Leur succès auprès de générations de lecteurs pendant des siècles (beaucoup lus jusqu'au <sup>xvi</sup> siècle, ils ont été ensuite repris et simplifiés dans des petits livrets populaires très répandus) ne tient pas seulement à l'aspect anecdotique et distrayant des aventures, mais aussi à la représentation très complexe de tout un univers et à la dimension symbolique des aventures. Les chevaliers errants sur les routes multiples de l'aventure chevaleresque sont à la recherche du sens du monde et de la vie, à une époque de grandes mutations, où ce sens devient de plus en plus incertain.

Les romans d'aventure et le « courant réaliste »

Dès le temps de Chrétien de Troyes, d'autres romanciers explorent d'autres espaces que l'espace arthurien breton – ainsi le *Conte de Floire et Blancheflor* (vers 1150), roman idyllique dans lequel les héros vont de l'Espagne musulmane à l'émirat de Babylone ; ou des romans d'aventure, dont certains s'inspirent de sources folkloriques, comme *La Manekine* de Philippe de Rémy, sire de Beaumanoir (né vers 1205-1210, mort avant 1265). Dans d'autres romans, on s'accorde à reconnaître des aspects plus réalistes qui dénotent une autre conception du roman : Gautier d'Arras, contemporain de Chrétien de Troyes (on ne sait rien de lui, sinon qu'il a travaillé au service de plusieurs grands seigneurs, dont Marie de Champagne), auteur de deux romans, *Éracle* et *Ille et Galeron* (composés entre 1176 et 1184), reproche aux romans bretons leur manque de vérité et leur goût pour le merveilleux. Au <sup>xiii</sup> siècle les romans de Jean Renart se rattachent au même courant : *L'Escoufle* (vers 1202), et le *Roman de la Rose* ou de *Guillaume de Dole* (vers 1226), qui insère des poèmes lyriques dans une trame romanesque, procédé qui sera repris par la suite dans d'autres romans comme le *Roman de la Violette* de Gerbert de Montreuil (entre 1227 et 1229).

### Chrétien de Troyes

#### (deuxième moitié du <sup>xiii</sup> siècle)

On ne connaît presque rien du plus grand romancier du Moyen Âge (qui est aussi l'un des plus grands de toute la littérature française), sinon qu'il est l'auteur de cinq romans, que l'on peut approximativement dater : *Érec et Énide* (vers 1170), *Cligès* (vers 1176), *Le Chevalier de la -Charrette* ou *Lancelot*, *Le Chevalier au Lion* ou *Yvain* (tous deux composés vers 1178-1181), *Le Conte du Graal* ou *Perceval* (vers 1182-1190), ainsi que de deux chansons d'amour qui sont les plus anciennes chansons de trouvère connues, et d'un bref récit ovidien, *Philomena*. Il a dû fréquenter les cours de Marie de Champagne (il dit avoir composé *Lancelot* sur son commandement), puis de -Philippe d'Alsace, comte de Flandre (à qui *Perceval* est dédié). Sa culture laisse à penser qu'il avait reçu une formation de clerc. Le *Conte du Graal* est inachevé, peut-être à cause de la mort de son auteur, comme le dit l'un de ses « continuateurs ».

Sauf le *Cligès*, qui se passe essentiellement à Byzance mais avec des épisodes importants à la cour d'Arthur, tous ces romans sont des romans arthuriens. L'action de chaque roman est centrée autour d'un héros (dont le nom apparaît dans le titre) ; Arthur, roi mythique et légendaire des Bretons, n'agit pas directement lui-même : il siège au centre de sa cour et préside la Table ronde qui regroupe les meilleurs chevaliers du monde ; il est le garant des valeurs chevaleresques et courtoises (incarnées aussi par son neveu Gauvain). En effet ces romans supposés se passer à l'époque lointaine d'Arthur (<sup>vi</sup> siècle) reflètent les mœurs et l'idéologie des chevaliers du <sup>xiii</sup> siècle ; Arthur et ses chevaliers en sont la transposition idéalisée, même s'ils évoluent dans un univers régi par d'« étranges coutumes », où surgissent parfois des « merveilles » (événements ou êtres extraordinaires) venues d'un « Autre Monde », et où affleurent des éléments païens plus anciens, recouverts d'un vernis chrétien.

Le caractère étrange de ces romans tient en partie au fait qu'ils n'évoquent que de façon allusive le cadre arthurien, manifestement connu des auditeurs par de nombreux récits oraux concernant Arthur et ses chevaliers, sans doute répandus depuis longtemps par des conteurs et des jongleurs d'abord venus de Grande et de Petite Bretagne. Chrétien lui-même y fait allusion dans le prologue d'*Érec et Énide*, qu'il dit avoir tiré d'un « conte d'aventure » souvent gâté par les jongleurs. Il semble avoir créé cependant un certain nombre de personnages ou d'éléments qui n'apparaissent pas avant lui, et seront souvent repris par la suite ; tout au moins il leur donne une existence littéraire : c'est le cas, en particulier, de Lancelot et du Graal.

Les aventures semblent avoir un sens symbolique : elles sont aussi pour le chevalier une quête de sa propre identité. La quête de l'amour y tient une grande place. Pour Chrétien, à la différence de la « fin'amor » des troubadours, l'amour ne se réalise pleinement que dans le mariage ; encore faut-il trouver un équilibre entre l'amour et la prouesse : c'est le grand problème auquel s'affrontent Érec et Yvain (le « chevalier au lion »). Lancelot représente au contraire le type même du « fin amant » (mais Chrétien prend soin de préciser que la comtesse de -Champagne lui a en quelque sorte imposé ce sujet).

#### **Le Chevalier de la Charrette (1178-1181)**



Le roman raconte l'enlèvement de la reine Guenièvre, femme d'Arthur, par un chevalier venu provoquer le roi au beau milieu de sa cour ; après un échec lamentable du sénéchal Keu, Gauvain se lance à sa poursuite, ainsi qu'un chevalier inconnu qui surgit brusquement dans la forêt - c'est Lancelot, dont on n'apprend le nom, prononcé par la reine, que vers le milieu du roman. -Mélégant, l'agresseur, est le fils du roi d'un mystérieux royaume voisin de celui d'Arthur, où sont retenus de nombreux prisonniers - « Autre Monde » difficile d'accès et dont on ne revient pas. Pour gagner du temps et sauver la reine, -Lancelot accepte de monter dans une charrette d'infamie conduite par un nain (d'où son surnom). Après bien des épreuves périlleuses (dont la moindre n'est pas la traversée du « pont de l'épée », qu'il réussit tandis que Gauvain manque de se noyer au « pont sous l'eau »), Lancelot parviendra à délivrer la reine et les prisonniers. Le point culminant du roman est l'unique nuit d'amour entre -Lancelot et la reine, aimée jusqu'à la folie et vénérée par cet amant parfait, qui ira jusqu'à s'humilier pour lui plaire en faisant semblant de combattre comme un lâche. Lancelot est ensuite emprisonné par le traître Mélégant - Chrétien a laissé à un autre (un certain Geoffroy de Lagny) le soin d'achever le roman, jusqu'à la victoire finale de Lancelot à la cour d'Arthur.

### Le Conte du Graal (1182-1190)



Dernière œuvre de Chrétien, ce roman semble prendre une orientation toute différente. Le jeune Perceval, élevé par sa mère à l'écart du monde, est ébloui par la rencontre de cinq chevaliers et se rend à la cour d'Arthur. Bien qu'il se conduise comme un « nice » (naïf et ignorant), il ne tarde pas à faire la preuve de sa valeur et part à l'aventure. Il rencontre l'amour en la personne de -Blanchefleur dont il a libéré la ville, mais qu'il doit quitter (dans une scène célèbre, il se perd dans une sorte d'extase à la vue de trois gouttes de sang sur la neige qui lui rappellent la « semblance » de sa bien-aimée). Son chemin l'entraîne ensuite vers le château du Roi Pêcheur, où il reste muet au passage d'un étrange cortège dont les éléments essentiels sont une lance qui saigne et un mystérieux « graal » ; à cause de son silence, il échoue à libérer le château et ses habitants de l'enchantement. Le roman s'attache ensuite à raconter les aventures parallèles de Gauvain et de Perceval. Celui-ci n'a de cesse de retrouver le château du Graal et de percer son mystère. Il lui sera partiellement révélé cinq ans plus tard par un ermite, qui lui donne une signification religieuse (le « graal » contient une hostie dont est nourri le père du Roi Pêcheur, oncle de -Perceval). Mais Chrétien n'explique rien, et son roman est inachevé. Il se termine brusquement au milieu d'une aventure de Gauvain, parvenu lui aussi dans un Autre Monde, le château des Reines. Le roman aura de nombreux « continuateurs » qui tenteront d'achever les aventures de Perceval et qui interpréteront le Graal dans un sens chrétien, en faisant de la quête du Graal la plus haute aventure proposée aux chevaliers arthuriens.

- Dans les prologues de ses romans, Chrétien de Troyes expose de façon assez claire les grands principes de ce que l'on peut considérer comme une « **poétique médiévale** » du roman, autour de trois notions : « la matière », « le sens » et la « conjoncture ». Chrétien n'invente pas sa matière ; elle lui a été fournie par des sources orales (*Érec*), ou même parfois écrites (il mentionne des livres dans les prologues de *Cligès* et du *Conte du Graal*). Pour le *Chevalier de la Charrette*, c'est la comtesse de Champagne qui lui a donné à la fois la matière et le « sens » (la direction, l'orientation générale). L'auteur y a mis « le travail et la peine », et a apporté la « conjoncture », c'est-à-dire l'art de la composition, ce qui confère au roman sa cohérence et son unité, ce qui en fait une œuvre d'art à part entière et non pas seulement un assemblage de contes à la manière des jongleurs.

- Ces romans parfaits dans leur forme et dans leur composition, fascinants par le caractère mystérieux des aventures, ont aussi une tonalité particulière propre à Chrétien, une **sorte de distance teintée d'humour et de poésie**. Ils ont connu un succès considérable depuis le XII<sup>e</sup> siècle et jusqu'à nos jours, et ont été le point de départ d'une grande partie de la production romanesque médiévale.

### Tristan et Iseut

Cet autre grand roman du XII<sup>e</sup> siècle relève également de la « matière de -Bretagne », mais de traditions indépendantes de celles relatives à Arthur. Il n'y a pas un seul, mais des romans de Tristan : il y a eu plusieurs versions écrites de la légende au XII<sup>e</sup> siècle (certaines sont perdues). Les plus anciennes, en -français, sont celles de Bérout et de Thomas (autour de 1170, la première sans doute antérieure à la seconde), et seuls des fragments assez importants nous ont été conservés (environ quatre mille cinq cents octosyllabes pour Bérout, trois mille pour Thomas). La version ancienne la plus complète, celle d'Eilhart d'Oberge (vers 1170-1230), en allemand, est proche de celle de Bérout et s'inspire d'un modèle français perdu. On a conservé aussi des poèmes plus courts du XII<sup>e</sup> siècle (*Lai du chèvrefeuille* de Marie de France, *Folies Tristan*).

Les grandes lignes de l'histoire sont bien connues et restent sensiblement les mêmes dans les différentes versions.



Tristan, orphelin, a été recueilli par son oncle le roi Marc de Cornouailles. Après avoir vaincu le terrible Morholt d'Irlande, il conquiert pour son oncle la belle Iseut, fille du roi d'Irlande, qui l'a deux fois guéri d'une blessure empoisonnée. Sur le bateau qui les ramène en Cornouailles, ils boivent par mégarde un philtre d'amour qui les unira pour toujours (ou pour trois ans, selon Bérout). Malgré le mariage d'Iseut la Blonde et du roi Marc, ils s'aiment d'un amour irrépressible et se donnent des rendez-vous secrets. Dénoncés par des barons jaloux, ils sont condamnés à mort par le roi. Ils s'enfuient dans la forêt du Morois où ils vivent coupés du monde civilisé. Tristan finit par ramener la reine à la cour. Ils vivront désormais séparés ; Tristan s'exile en Petite Bretagne (où, selon Thomas, il prend pour femme une autre Iseut, Iseut-aux-Blanches-Mains). Ils se retrouvent, pour de brèves entrevues secrètes et toujours passionnées, jusqu'à la mort de Tristan. Iseut, arrivée trop tard pour le sauver, le rejoint dans la mort.

Mais la forme et l'esprit varient suivant les versions, ainsi que la conception de l'amour ; la version de Bérout reflète sans doute un état plus primitif de la légende, alors que celle de Thomas est davantage marquée par la courtoisie et le goût de l'analyse psychologique ; le philtre n'est plus pour lui une boisson magique, il devient le symbole même de l'amour.

L'histoire des amants de Cornouailles a exercé une grande fascination dès le Moyen Âge ; Tristan et Iseut sont très souvent cités ou représentés dans des œuvres d'art. Comment expliquer la mauvaise conservation du texte (un seul manuscrit, tronqué, pour Bérout, des fragments peu nombreux pour Thomas) ? Il se peut qu'il ait été jugé subversif ; la passion amoureuse se révèle tout à fait contraire aux intérêts de la société, et destructrice, à la différence des romans de Chrétien de Troyes. Les versions anciennes ont été supplantées, jusqu'au siècle dernier, par le *Tristan en prose* du XIII<sup>e</sup> siècle, énorme roman qui fait de Tristan un autre Lancelot et un chevalier de la Table ronde.

C'est aussi un mythe important dans la culture occidentale, illustrant la passion fatale, l'un des plus grands mythes littéraires (avec le Graal) que le Moyen Âge nous ait légués.

### Les genres narratifs brefs

Les lais : Marie de France

Marie de France est la première femme écrivain dont on connaisse le nom dans la littérature -française, mais son identité

n'est pas mieux connue que celle de son contemporain Chrétien de Troyes. Elle se nomme - Marie - dans les prologues ou épilogues des trois œuvres qui lui sont attribuées : un recueil de *Lais* (entre 1160 et 1180), qui est la plus connue, et deux œuvres très différentes, des *Fables* à la manière d'Ésope (vers 1180) et un récit de voyage au Purgatoire, le *Purgatoire de saint Patrice* (après 1189). À la fin des *Fables*, elle précise : « J'ai nom Marie, et je suis de France » ; on pense qu'elle était française et vivait en Angleterre. Son œuvre manifeste une grande culture (elle était peut-être abbesse d'un monastère, comme on le dit parfois). Ses *Lais* sont dédiés à un roi qui était sans doute Henri II Plantagenêt.

Les *Lais* sont de courts récits en vers (octosyllabes à rimes plates, comme les romans), qui sont un peu aux romans arthuriens ce que les nouvelles seront plus tard aux romans. Ce sont des contes d'aventure et d'amour, qui se passent tous « en Bretagne » dans des régions diverses (de la Grande et de la Petite Bretagne) ; Marie de France, qui n'appelle pas elle-même ses propres récits des « lais », dit les avoir composés à partir de « lais bretons » qu'elle avait entendu chanter (et qui étaient sans doute soit de courts poèmes chantés, soit des compositions musicales accompagnées d'un court texte explicatif). Elle les a écrits et « assemblés », comme elle le dit elle-même, avec un art qui n'est pas sans rappeler l'art de la « conjointure » de Chrétien de Troyes.



Sur les douze lais du recueil, un seulement, le *Lai de Lanval*, est arthurien. Le plus court (cent dix-huit vers) et l'un des plus beaux, le *Lai du Chèvrefeuille*, se rapporte à Tristan et Iseut : pour fixer un rendez-vous secret à celle qu'il aime, - Tristan dépose sur son passage un message dont le support est un bâton de coudrier autour duquel une branche de chèvrefeuille s'était étroitement enlacée : « Belle amie, ainsi est de nous : ni vous sans moi, ni moi sans vous. » L'amour est leur sujet principal ; sous des formes très diverses, il est toujours en marge de la société ; les autres aspects des aventures, les combats par exemple, n'occupent que peu de place. Certains lais font intervenir le merveilleux : l'amie de Lanval est une fée qui finit par l'entraîner dans l'Autre Monde, le « chevalier-faé » (fée) d'Yonec se métamorphose en oiseau pour rejoindre la dame qu'il aime, le héros du *Bisclavret* est un loup-garou... D'autres sont simplement humains, comme l'histoire de Fresne, la jeune fille délaissée dont l'humilité et la patience finissent par être récompensées, ou le très beau récit courtois qu'est le *Laüstic* (le rossignol, en breton).

Avec un très grand talent de conteur, Marie de France a su retenir toute la magie des contes de Bretagne, tout en les transformant profondément en des récits d'aventures amoureuses à coloration courtoise, empreints d'une grande poésie.

Quelques autres « lais bretons » anonymes des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles se rattachent à des sources orales un peu différentes ; certains ont été manifestement influencés par ceux de Marie.

Par ailleurs à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle trois « lais ovidiens » développent dans une forme similaire des sujets empruntés aux *Métamorphoses* d'Ovide : *Pyrame et Thisbé*, très célèbre au Moyen Âge, *Narcisse*, et *Philomena*, attribué à Chrétien de Troyes.

#### Nouvelles courtoises

Quelques brefs récits courtois en vers du XIII<sup>e</sup> siècle peuvent être véritablement qualifiés de nouvelles ; ils évoquent le monde courtois contemporain sans plus recourir à un univers de fiction. Ainsi, dans le *Lai de l'Ombre* (vers 1221-1222) de Jean Renart (à qui l'on attribue par ailleurs deux romans déjà cités), l'intrigue est d'une grande simplicité : un chevalier amoureux d'une dame et désespéré par ses refus lance l'anneau qu'il voulait lui offrir dans l'eau d'un puits où se projette le reflet (l'« ombre ») de la dame, à qui il l'envoie ; celle-ci est enfin conquise par l'extrême courtoisie du geste. L'histoire de *La Châtelaine de Vergy* (avant 1288) est beaucoup plus dramatique : à la suite d'une indiscretion involontaire de son amant sollicité par son seigneur, le duc, et de la perfidie de la duchesse, la châtelaine meurt de douleur, ainsi que le chevalier qui l'aimait. Ces textes très courts (moins de mille vers) sont d'un grand raffinement, aussi bien dans l'analyse des sentiments que dans la forme.

#### La chantefable d'Aucassin et Nicolette (début XIII<sup>e</sup> siècle)

La « chantefable » (c'est l'unique attestation de ce mot) d'*Aucassin et Nicolette* est difficile à classer. Elle fait alterner des laisses chantées et des passages narratifs en prose. Dans le récit des amours idylliques d'Aucassin et de Nicolette, séparés par le sort puis réunis après bien des aventures et des épreuves, l'auteur anonyme, qui connaissait bien la littérature de son temps, joue avec humour sur différents registres, lyriques, épiques, romanesques, mêlés avec beaucoup de verve dans une histoire pleine de fantaisie qui accorde le rôle le plus actif à l'héroïne, le jeune Aucassin se contentant souvent de pleurer. Il se peut que le texte ait été destiné à être mimé et chanté par un ou plusieurs acteurs ; il relèverait alors davantage du jeu dramatique que des genres narratifs.

#### La veine comique : les fabliaux

On peut les définir, selon la formule de Joseph Bédier, comme des contes à rire en vers (octosyllabes à rimes plates, comme les autres genres narratifs brefs, dont ils se rapprochent aussi par leur longueur, quelques centaines de vers). On en connaît environ cent soixante, anonymes ou attribués à différents auteurs (certains sont connus par ailleurs, comme Jean Bodel, auteur de théâtre, ou le poète Rutebeuf), composés entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle (vers 1170 pour le plus ancien d'entre eux, *Richeut*, qui conte l'histoire d'une ancienne nonne devenue fille de joie) et le début du XIV<sup>e</sup> siècle ; ils proviennent pour une grande part du Nord de la France. Leur origine est difficile à retracer : les sujets appartiennent le plus souvent à un fonds populaire quasi universel, celui des « motifs » répertoriés par les folkloristes.

Certains, comme *La Housse partie* (partagée) de Bernier (XIII<sup>e</sup> siècle), sont plutôt des contes moraux, proches des fables (d'où est dérivé leur nom, employé par les auteurs dans plusieurs manuscrits) ; d'autres sont franchement scatologiques ou obscènes (*Le Pet au Vilain* de Rutebeuf, *Le Chevalier qui fit les cons parler*, *Le Rêve des vits...*). Beaucoup mettent en scène le triangle mari-femme-amant, et presque tous sont le récit d'une duperie. Le genre est difficile à définir précisément, en raison d'un certain flottement terminologique comme c'est souvent le cas en cette période où les « genres littéraires » ne sont pas strictement codifiés. L'univers décrit, populaire et bien souvent urbain, est l'envers du monde courtois, et le ton, beaucoup plus réaliste et souvent grossier, est à l'opposé de celui des genres courtois. Faut-il penser pour autant qu'ils s'adressaient à un public de « petites gens » (J. Bédier) ? Il semblerait au contraire qu'ils visaient aussi le public aristocratique de la littérature courtoise, invité à se divertir aux dépens de personnages qui sont le plus souvent des « types » caricaturaux : « vilains » cocus et bafoués, religieux ridiculisés, femmes vulgaires et rusées... Destinés avant tout à faire rire, ils seront parfois repris plus tard dans des nouvelles, des contes ou des farces.

### Le roman de Renart

Le titre est trompeur : il s'agit en fait d'un ensemble disparate de récits de longueurs diverses, en octosyllabes (tout comme les fabliaux et les romans), appelés dès le Moyen Âge des « branches », composés par différents auteurs entre 1170 (date approximative de la plus ancienne, attribuée à un certain Pierre de Saint-Cloud) et 1250 environ. Dès le XIII<sup>e</sup> siècle ces récits ont été regroupés dans des recueils, formant des séquences plus ou moins organisées. On peut parler de « romans » dans la mesure où ils sont, tout comme les premiers « romans », en langue romane, mais aussi et surtout à cause de l'unité qui leur est conférée par le retour des mêmes personnages et de certaines situations types, les effets d'intertextualité devenant de plus en plus

nombreux au fur et à mesure que s'ajoutaient de nouvelles branches (on en compte entre dix-sept et vingt-cinq suivant les manuscrits). Leur succès a été très grand, dès le Moyen Âge (on connaît des traductions en allemand et en néerlandais du début du XIII<sup>e</sup> siècle) et bien au-delà, dans la littérature savante ou populaire, jusqu'à nos jours, où le personnage est encore bien vivant, surtout dans la littérature enfantine. Il a été tel que le nom du personnage principal, Renart le goupil, est devenu un nom commun désignant l'animal (le renard).



Dès les premières branches (pour les critiques modernes, ce sont les branches II - celle de Pierre de Saint-Cloud - et Va) se trouve posé l'antagonisme entre Renart et Isengrin le loup, qui sera le principal ressort dramatique de nombreuses branches ; le premier incarne la ruse intelligente (l'« engin »), liée à l'art de la parole (c'est surtout par ses discours que Renart « engigne », trompe ses victimes), tandis que le second est fort mais stupide. Autour d'eux gravite tout un monde animal aux caractéristiques anthropomorphiques : Noble le lion, roi des animaux (dont Renart et Isengrin sont des barons), Chantecler le coq, Tibert le chat... La structure narrative dominante est celle du « bon tour » joué par Renart : à Chantecler le coq (qui renverse ensuite le rapport, le trompeur étant finalement trompé), à la mésange, au chat Tibert, au corbeau Tiécelin (c'est la même histoire que dans la célèbre fable de La Fontaine), et enfin au loup -Isengrin - Renart humilie les louveteaux, séduit la louve Hersent puis la viole en présence d'Isengrin (branche II). La branche I, qui en est la suite, mais qui est placée avant par tous les manuscrits, raconte le jugement de Noble le lion, auquel Renart échappe avec la fausse promesse d'un pèlerinage ; vient ensuite le récit du siège de Maupertuis, et l'aventure de Renart teinturier. La branche Va raconte un autre jugement de Renart à la cour de Noble ; il échappe de justesse au piège que lui a tendu Hersent et à une meute de chiens lancée à ses trousses. Parmi les épisodes les plus célèbres des autres branches, on peut rappeler l'histoire de Renart, d'Isengrin et du jambon (branche Vb), celle du vol des anguilles par Renart et des malheurs d'Isengrin, d'abord « tonsuré » à l'eau bouillante par Renart qui l'emmène ensuite à la pêche dans un étang gelé où il laissera sa queue (branche III), celle d'Isengrin convaincu par son empereur de descendre dans un puits où il l'abandonne (branche IV). Après bien des aventures, Renart finit par mourir, pour la plus grande joie de ses victimes, et est magnifiquement enterré, mais il ressuscite, prêt à recommencer (branche XVII).

- **Les sources de ces récits sont diverses et complexes** - On les a rapprochés à juste titre des contes populaires mettant en scène le personnage presque universel du « décepteur », qui prend diverses formes suivant les cultures. Les clercs auteurs des différentes branches s'inspirent aussi de sources savantes : les fables à la manière d'Ésope (regroupées dans des recueils appelés « Isopets » au Moyen Âge - les *Fables* de Marie de France en sont le premier exemple connu en ancien français), et divers ouvrages latins dont, surtout, l'*Ysengrimus* attribué au moine Nivard (vers 1148-1149), où l'on trouve déjà certains épisodes, et les noms des principaux personnages (Reinardus et Ysengrimus).

- **Du burlesque à la satire** - Les auteurs connaissent bien aussi la littérature -contemporaine et parodient chansons de geste et romans courtois ; ils jouent sur différents registres comiques ; et l'humanisation partielle des animaux, tout en créant des effets de décalage burlesque, permet d'introduire une tonalité satirique : la satire vise différentes couches de la société (le roi et les grands seigneurs, avec Noble et sa cour, le clergé - représenté, entre autres, par l'âne Bernard -, les paysans grossiers et âpres au gain, les femmes sensuelles et rusées avec la louve Hersent...). Des œuvres plus tardives renforceront cette tonalité satirique, faisant de Renart une incarnation du mal et de l'hypocrisie : *Renart le Bestourné* (« mis à l'envers ») de Rutebeuf est une satire politique ; *Renart le Contrefait* (composé par un clerc de Troyes entre 1319 et 1322, remanié entre 1328 et 1342), le dernier avatar médiéval du *Roman de Renart*, est d'abord une satire sociale, avant de devenir une œuvre d'édification à tendance encyclopédique. Dans les œuvres modernes Renart a généralement retrouvé l'humour et la verve des origines.

### Le roman de la Rose

Il n'y a pas un, mais deux romans de la Rose : le premier composé par un certain **Guillaume de Lorris** vers 1225-1230, s'interrompt au bout de quatre mille -cinquante-huit vers ; il a été achevé par **Jean de Meun** entre 1268 et 1282. Ce dernier est un clerc parisien connu par ailleurs comme l'auteur de traductions d'œuvres latines (parmi lesquelles la *Consolation de Philosophie* de Boèce et les lettres d'Abélard et d'Héloïse) ; le nom de son prédécesseur, qu'il donne en même temps que le sien (« Jean Chopinel » né à Meun-sur-Loire) vers le milieu de l'ouvrage, est inconnu par ailleurs. L'ensemble est un vaste poème allégorique de vingt-deux mille octosyllabes.



Un prologue présente ce qui va suivre comme le récit d'un songe fait par le narrateur à l'âge de vingt ans, cinq ans auparavant, et qui se serait réalisé par la suite, puisque l'œuvre est dédiée à celle dont la Rose du roman était la figure prémonitrice. Le héros se lève par un beau matin de mai et se trouve bientôt devant le haut mur d'un verger, orné de figures allégoriques. La porte lui ayant été ouverte par Oïseuse (l'oïsetveté), il pénètre dans le jardin de Déduit (le plaisir), où il rencontre différents personnages qui sont pour l'essentiel les personnifications de qualités ou caractéristiques courtoises - Liesse, Courtoisie, Beauté, Richesse, Jeunesse, et le dieu Amour. Parvenu auprès de la « fontaine périlleuse » où Narcisse se noya, il distingue le reflet d'un buisson de roses, et l'une d'elles, encore en bouton, l'attire irrésistiblement. Amour lui décoche alors ses flèches ; devenu l'Amant et le vassal d'Amour, il reçoit ses commandements et tente de s'approcher de la Rose, en suivant les conseils d'Ami et malgré les remontrances de Raison ; il est aidé par Bel Accueil, Franchise, Pitié, puis Vénus, mais repoussé par Danger (qui personnifie les résistances de l'aimée), Honte, Jalousie et Male Bouche (la médisance). Il obtient une feuille, puis un baiser, mais Jalousie construit un château où Bel Accueil est enfermé et gardé par la Vieille. Le texte de Guillaume de Lorris s'interrompt au milieu des lamentations de l'Amant désespéré.

Jean de Meun a conservé la trame narrative mise en place par son prédécesseur et conduit le récit à son terme : après quelques péripéties où interviennent quelques nouveaux personnages, comme Faux-Semblant (qui représente l'hypocrisie, mais aussi les ordres mendiants), l'attaque du château de Jalousie est enfin couronnée de succès grâce à l'intervention de Nature elle-même, aidée de son chapelain Génus, et l'Amant, déguisé en pèlerin armé de son bourdon, cueille et « déflore » la rose dans une scène d'une obscénité à peine voilée par l'allégorie devenue d'une transparente crudité, tout à l'opposé de l'atmosphère courtoise du début. Le récit est cependant entrecoupé de longues digressions, présentées comme des discours de différents personnages - Raison, le Jaloux, Ami, la Vieille, Faux-Semblant, Nature, Génus... - qui occupent la plus grande part et constituent l'essentiel de cette seconde partie.

- Le premier *Roman de la Rose*, celui de Guillaume de Lorris, est **l'œuvre d'un poète courtois** ; on peut y voir la mise en récit (en « roman », avec le fil directeur de la quête) de nombreux thèmes de la lyrique des troubadours et des trouvères, une sorte de synthèse poétique de la « fin'amor », à une époque qui marque à la fois son apogée et le début de son déclin. « Art d'aimer » complexe et subtil - « Ce est le Roman de la Rose/ou l'art d'aimer est toute enclose », dit le prologue - qui n'apparaît pas seulement dans les « commandements » (somme toute banals) du dieu Amour, mais aussi dans la richesse des images (comme celle de la Fontaine de Narcisse, dont l'interprétation est difficile), et d'une écriture dont la grande originalité est l'utilisation systématique et très élaborée de l'allégorie.

- L'œuvre de Jean de Meun est tout autre. On peut la voir comme **une longue « glose » critique et ironique de la première partie**. À « l'art d'aimer » succède un « Miroir aux amoureux », comme il le qualifie lui-même (le « Miroir » est au Moyen Âge une somme, une œuvre encyclopédique) ; dénonçant les mirages et les illusions de la « fin'amor », il fait se succéder des discours contradictoires : ainsi, Ami donne à l'Amant des conseils plutôt cyniques pour parvenir à ses fins en usant au besoin de l'hypocrisie et prête à un prétendu « mari jaloux » des propos violemment antiféministes, tandis que la Vieille réplique de façon tout aussi cynique mais en dénonçant l'oppression des femmes et en réclamant la liberté sexuelle. Le dernier mot

revient à Nature et à son chapelain qui invite à la procréation (« Arez, barons, arez ! » - c'est-à-dire labourez...) et exalte la fécondité et l'amour selon la nature. On parle souvent du « naturalisme » philosophique de Jean de Meun, qui évoque à plusieurs reprises le mythe de l'Âge d'or. Son œuvre est aussi une « somme » des idées de son temps, mêlant exposés scientifiques, développements philosophiques, allusions à l'actualité et prises de position dans des débats contemporains.

• C'est surtout cette dimension de l'œuvre qui lui a valu son succès considérable : on en a conservé un nombre exceptionnel de manuscrits et elle a certainement été l'œuvre la plus lue du XIV<sup>e</sup> siècle au XVI<sup>e</sup> siècle ; éditée par Marot, elle échappe au dédain des poètes de la Pléiade pour la littérature médiévale. Dès le XIV<sup>e</sup> siècle, c'est un **livre de référence**. Il suscite au tout début du XV<sup>e</sup> siècle la première querelle écrite de la littérature française, le « débat sur le *Roman de la Rose* » (1401-1402) ; Christine de Pizan attaque les positions antiféministes de Jean de Meun, soutenue par Gerson qui dénonce son immoralité, contre Jean de Montreuil et les frères Col qui défendent la pensée et les qualités littéraires de l'œuvre. Par ailleurs la forme allégorique et les figures créées par Guillaume de Lorris ont eu une très grande influence sur la littérature des siècles suivants, tant dans le domaine de la poésie que dans d'autres œuvres qui reprennent le cadre du songe autobiographique - même dans des écrits politiques, comme le *Songe du Verger* (anonyme, 1378) ou le *Songe du vieil pèlerin* (1389) de Philippe de Mézières.

### Le théâtre des origines au XIII<sup>e</sup> siècle

Il est très difficile de retracer l'histoire du théâtre au Moyen Âge, car on possède très peu de documents écrits jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle ; les œuvres étaient destinées uniquement au spectacle et les textes n'ont été conservés que dans des circonstances exceptionnelles, ou au XIII<sup>e</sup> siècle lorsqu'ils étaient l'œuvre d'auteurs connus. Par ailleurs il est parfois difficile de distinguer les œuvres théâtrales proprement dites d'autres œuvres qui pouvaient être seulement récitées ou chantées, et mimées par des jongleurs : il ne faut pas oublier qu'à date ancienne, la plupart des œuvres littéraires - chansons de geste, vies de saints, poésie - faisaient l'objet d'une « performance ». On sait qu'au XIII<sup>e</sup> siècle certains jongleurs étaient de véritables « professionnels du théâtre », qui se produisaient soit dans les maisons des gens riches (ou même parfois les couvents, lors des fêtes) soit dans les rues des villes, aux carrefours et sur les places. Il est probable que de telles formes de théâtre populaire existaient déjà longtemps auparavant, sans que des textes en aient conservé la trace.

En outre, durant tout le Moyen Âge, il n'existait pas de lieu spécifique pour le théâtre : les représentations se déroulaient dans les abbayes ou les églises, ou dans l'espace des villes, dans les rues ou sur les places, dans des décors installés pour la durée du spectacle. À côté des représentations théâtrales, existaient aussi de nombreuses formes de spectacles, comme ceux qui étaient organisés lors des « entrées royales » dans une ville, ou lors des processions ou des fêtes religieuses. Malgré ce que pourrait faire penser le très petit nombre de textes conservés pour cette période, le théâtre occupait donc une grande place dans la société, mais sous des formes différentes de celles que nous connaissons (Paul Zumthor rappelle que les langues médiévales ne possèdent pas de mot pour exprimer la notion de théâtre telle que nous l'entendons).

Il semble qu'il n'y ait eu aucune continuité entre le théâtre latin de l'Antiquité et le théâtre médiéval. Les premières manifestations d'une activité théâtrale, d'abord en latin, puis en français à partir du XII<sup>e</sup> siècle, sont des pièces religieuses liées à la liturgie, des « drames liturgiques » qui apparaissent au X<sup>e</sup> siècle, dans des abbayes bénédictines. Au XI<sup>e</sup> siècle, dans l'un de ces drames (le *Sponsus*, qui met en scène la parabole des vierges sages et des vierges folles), le texte latin est entrecoupé de refrains et de répliques en langue d'oc.

#### Le *Jeu d'Adam* (milieu du XII<sup>e</sup> siècle)

C'est le plus ancien texte de drame religieux en français conservé (avec une *Sainte Résurrection* anglo-normande). Le titre original est en latin (c'est à partir du XIII<sup>e</sup> siècle que les copistes désigneront les textes de théâtre, religieux ou profanes, par le terme de *jeu*), ainsi que les chants liturgiques qui servent de point de départ, mais l'essentiel du texte est constitué par des parties dialoguées en français (octosyllabes à rimes plates ou quatrains de décasyllabes monorimes).



L'action comporte trois parties : histoire d'Adam et Ève, meurtre d'Abel par Caïn, défilé des prophètes annonçant la venue du Messie. De nombreuses didascalies (en latin) donnent des indications précieuses sur les aspects concrets de la représentation - jeu des acteurs, costumes, décor (avec plusieurs lieux), mise en scène.

### Jean Bodel et le théâtre religieux

Jean Bodel (1165-1210) est un trouvère d'Arras. Il occupait sans doute aussi une fonction municipale, et était lié aux riches familles de la ville, où il était célèbre. Au moment de partir pour la quatrième croisade, il fut atteint de la lèpre ; c'est alors qu'il composa ses *Congés* (long poème d'adieux à sa ville natale et à ses amis). Il mourut quelques années plus tard dans une léproserie près d'Arras. Outre les *Congés*, il est l'auteur de neuf fabliaux, d'un poème épique, la *Chanson des Saisnes* (ou « Chanson des Saxons », dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, qui raconte la guerre de Charlemagne contre Guiteclin, roi des Saxons), de cinq pastourelles, et surtout du *Jeu de saint Nicolas*, l'une des premières pièces de théâtre en français.

#### Le *Jeu de saint Nicolas* (vers 1200)

Probablement représenté le 5 décembre 1200, veille de la fête du saint, il est supposé se passer dans le « royaume d'Afrique ».



Seul survivant d'une croisade, un « prud'homme » captif convainc le roi des Sarrasins de confier son trésor à une statue de saint Nicolas. Des voleurs le dérobent, mais le saint les oblige à le restituer, et les païens se convertissent à la religion chrétienne. L'épisode des voleurs sert de prétexte au développement d'une longue scène de taverne, qui comporte des éléments comiques et s'inspire de la réalité quotidienne arrageoise.

Avec cette pièce, Jean Bodel inaugure une double tradition : celle du théâtre religieux (qui n'est plus directement rattaché à la liturgie), et celle du théâtre comique. Après lui les pièces religieuses incluront habituellement des scènes comiques inspirées de la vie urbaine (et souvent des scènes de taverne). Son influence est également marquante dans le théâtre profane de son compatriote Adam de la Halle, à la fin du siècle.

Un autre texte important (mais beaucoup plus court, 663 vers) du théâtre religieux au XIII<sup>e</sup> siècle est le *Miracle de Théophile* (vers 1260) du poète Rutebeuf (voir p. 30), qui met en scène un miracle de la Vierge - elle sauve le clerc Théophile qui avait fait un pacte avec le diable - et inaugure le genre des « miracles par personnages ».

### Adam de la Halle et le théâtre profane au XIII<sup>e</sup> siècle

Né sans doute à Arras, entre 1240 et 1250, Adam le Bossu (c'est le nom de son père, bourgeois aisé dont il a aussi hérité le surnom « de la Halle ») y passa une grande partie de sa vie ; il s'y maria vers 1270, se fit assez tôt connaître comme poète, et y fit représenter en 1276 son *Jeu de la Feuillée* où il annonce son intention de se rendre à Paris pour étudier, en quittant sa femme. On ne sait s'il y alla, mais il reçut en tous cas le titre de maître ès Arts (et devint « maître Adam »). Il entra vers 1280 au

service de Robert II d'Artois, puis de Charles I<sup>er</sup> d'Anjou, roi de Naples, ville où Adam fit représenter son *Jeu de Robin et Marion* (en 1283 ou 1284 ?). La date de sa mort est controversée (en 1288 en Italie ? après 1306, et après un retour à Arras ?).

Poète et musicien remarquable, il nous a laissé un grand nombre de pièces courtes – chansons, jeux-partis, rondeaux et motets polyphoniques –, deux « dits » plus longs et un « congé » (où il fait ses adieux à la ville d'Arras, à ses protecteurs et à ses amours, et qui est sans doute contemporain du *Jeu de la Feuillée*). Son œuvre théâtrale est très importante : si l'on met à part quelques brèves pièces – comme *Le Garçon et l'Aveugle*, court jeu comique à peu près contemporain (après 1266) qui annonce le genre de la farce – et quelques textes difficiles à classer, comme *Aucassin et Nicolette*, *Courtois d'Arras*, fabliau dramatique du début du XIII<sup>e</sup> siècle, ou des monologues de jongleur comme le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf, vers 1260-1270 – ce sont les premières pièces de théâtre en français que nous ayons conservées.

Le *Jeu de Robin et Marion* est le développement dramatique du genre poétique de la pastourelle, avec un chevalier amoureux et ridicule, Marion la bergère, aussi sage que jolie, son ami Robin et tout un groupe de bergers. Les dialogues sont entrecoupés de chansons, de danses et de jeux. *Le Jeu de la Feuillée*, surtout, est d'une grande originalité.

### Le Jeu de la Feuillée (1276)



Il met en scène Adam, le poète lui-même, vêtu en clerc, sa famille et ses voisins, tous habitants d'Arras (présentés de façon caricaturale et satirique), ainsi que trois fées ; Adam veut prendre congé de sa ville pour aller poursuivre ses études à Paris, mais il accompagne les autres à la taverne où la nuit s'achève, et il ne réussira finalement pas à partir.

Pièce riche et ambiguë, où se mêlent la satire et le burlesque, où la folie a une place importante (c'est un des sens de la « feuillée », qui est par ailleurs une loge de verdure abritant la statue de la Vierge au marché d'Arras, où avait lieu la représentation, et qui est utilisée dans la pièce), elle est le chef-d'œuvre d'Adam de la Halle, qui y fait résonner ses interrogations sur la société de son temps et de sa ville, et sur lui-même.

### Le récit historique : premières chroniques en prose (XIII<sup>e</sup> siècle)

Pendant une grande partie du Moyen Âge, depuis Charlemagne, c'est habituellement en latin que s'écrit l'histoire ; c'est le cas pour les *Grandes Chroniques de France*, écrites à l'abbaye de Saint-Denis, qui constituent un exemple symbolique : elles sont traduites en français pour la première fois à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, puis rédigées directement dans cette langue (elles seront continuées jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle). Par ailleurs on peut déjà noter un intérêt pour l'histoire dans des textes en langue vulgaire avec les chansons de geste (mais l'histoire nationale, déjà ancienne, est totalement transformée par la légende), ou avec des récits en vers présentés comme « historiques » (ainsi les récits du milieu du XII<sup>e</sup> siècle évoquant le passé de l'Angleterre – *Histoire des Anglais* de Gaimar, *Roman de Brut* et *Roman de Rou* de Wace, *Chronique des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure...). Mais le genre du récit historique prend vraiment naissance et se développe avec les chroniques des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles (récits d'actualité faits par des témoins qui ont été mêlés aux événements qu'ils racontent).

Certaines sont écrites en vers, sur le modèle des chansons de geste : ainsi, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, *l'Histoire de la guerre sainte* (récit de la troisième croisade, composé par un jongleur au service de Richard Cœur-de-Lion) ; au début du XIII<sup>e</sup> siècle, la *Chanson de la croisade contre les Albigeois*, en langue d'oc ; ou vers 1226, *l'Histoire de Guillaume le Maréchal* (rendue célèbre par Georges Duby). Mais les plus importants et les plus connus sont les récits en prose de la quatrième croisade, qui se termine en 1204 par la prise de Constantinople.

**Geoffroi de Villehardouin** (vers 1150-vers 1213 ?) est l'auteur d'une chronique, la *Conquête de Constantinople* (composée entre 1208 et 1213 environ), qui est d'une grande importance pour l'histoire de la littérature – c'est l'un des premiers textes en prose française – et d'un grand intérêt pour sa valeur de témoignage : il a participé lui-même à la croisade aux côtés du comte Thibaut III de Champagne et y a joué un rôle important, comme chef militaire et comme diplomate, ce qui lui a valu des honneurs – nommé maréchal de Champagne en 1205, il reçoit la garde de Constantinople en 1212. La date et le lieu exact de sa mort sont inconnus. Sa relation des faits est orientée, mais sans doute de bonne foi ; elle s'accompagne d'une réflexion politique et morale sur la croisade et sur ses déviations.

**Robert de Clari** (vers 1170-après 1216), auteur moins connu d'une autre *Chronique* de la même époque, a également participé à la croisade, mais il nous livre un point de vue très différent, celui d'un simple chevalier de petite noblesse, dans un style plus direct et discontinu.

Au tout début du XIV<sup>e</sup> siècle, **Jean de Joinville** (1226-1317), ami et confident de Louis IX, rédige pour le fils du roi Philippe le Bel (le futur Louis X) une *Vie de saint Louis* qui est aussi dans une certaine mesure une autobiographie, le narrateur se mettant souvent en scène lui-même dans son récit ; vivant et pittoresque, celui-ci donne l'impression de la réalité vécue. Il cherche aussi à présenter une image modèle du roi et de la monarchie. C'est enfin un témoignage historique précieux, en particulier sur la septième croisade, à laquelle il a participé.

## XIV<sup>e</sup> - XV<sup>e</sup> siècles L'avènement de l'écriture

### Les formes et les genres littéraires

Le « nouveau lyrisme » des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles

La poésie connaît un grand renouvellement et un nouvel essor à la fin du Moyen Âge. Si l'inspiration courtoise survit, sous des formes un peu différentes, la « chanson courtoise », qui était le genre lyrique par excellence pour les troubadours et les trouvères, est peu à peu abandonnée au profit de genres poétiques à forme fixe, issus de genres « non courtois » des siècles précédents, qui sont fixés et définis par Guillaume de Machaut et ses successeurs. Celui-ci est en effet considéré par tous comme un maître, et présenté en ces termes par l'auteur anonyme d'un traité de poétique du XIV<sup>e</sup> siècle : « Maître Guillaume de Machaut, le grand rhétoricien de nouvelle forme, qui commença toutes tailles (formes) nouvelles, et les parfaits lais d'amour... » Les genres pratiqués sont surtout la ballade, le rondeau et le virelai (trois formes à refrain qui étaient à l'origine des « chansons à danser ») ; la ballade se compose généralement de trois strophes suivies d'un refrain d'un ou deux vers, et se termine souvent par un envoi ; le rondeau est une forme brève, « circulaire » : les vers du début sont repris partiellement au milieu et intégralement à la fin du poème ; le virelai est une sorte de rondeau redoublé.

C'étaient jusqu'alors des formes musicales. Mais l'une des grandes nouveautés de la poésie de cette époque est la dissociation entre la poésie et la musique ; Machaut, poète et musicien, distingue lui-même parmi ses poèmes ceux qui ont été composés avec musique (notée dans les manuscrits) et les autres. Ses successeurs composeront sans musique, développant d'autant plus les jeux sur les rythmes et les sonorités, tendance qui aboutira à la fin du XV<sup>e</sup> siècle aux recherches formelles très élaborées des « grands rhétoriciens ». Eustache Deschamps, disciple de Machaut et lui-même poète, en fait la théorie dans son *Art de dictier* (c'est-à-dire de composer, 1392) : il distingue la « musique naturelle », qui est celle des vers eux-mêmes, de la « musique artificielle » (la musique proprement dite, vocale ou instrumentale).

Cet ouvrage est le premier traité de poétique en français ; on en connaît plusieurs au XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle (arts de rhétorique, souvent dits « de seconde rhétorique », c'est-à-dire relative aux vers).

Les poètes de cette époque, Machaut le premier, ont aussi fréquemment pratiqué le « dit » (qui apparaît déjà avec Rutebeuf à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle), forme beaucoup plus souple, de longueur variable, généralement en octosyllabes à rimes plates, dans lequel ils insèrent souvent de courts poèmes lyriques à forme fixe. Le *je* du poète-narrateur y est fortement présent, ce qui rejoint une autre caractéristique de la poésie de la fin du Moyen Âge : la place de plus en plus importante prise par le poète, qui se représente volontiers en train de composer ou d'offrir ses œuvres dans le texte ou dans les illustrations. Il prend soin de rassembler et d'ordonner ses compositions, souvent regroupées en recueils (comme *La Louange des Dames* de Guillaume de Machaut ou les recueils de Christine de Pizan, *Cent Ballades*, *Rondeaux* et *Virelais...*), ou organisées en livres, comme les dits à insertions lyriques (le *Voir-Dit* de Machaut en est l'exemple le plus achevé) ou les *Cent Ballades d'Amant et de Dame* de Christine de Pizan.

C'est une poésie de cour : le poète est le plus souvent au service du prince et le mécénat est très important. Guillaume de Machaut a été successivement au service de différents grands seigneurs ; plusieurs de ses successeurs, comme Eustache Deschamps ou Alain Chartier, occuperont diverses fonctions dans des cours princières ou royales ; Christine de Pizan, première « femme de lettres » de la littérature française, est aussi le premier véritable « écrivain de métier », écrivant pour gagner sa vie et celle de sa famille après son veuvage. Si le lyrisme courtois reste le courant dominant dans la production poétique du temps, les poètes-écrivains ont le plus souvent une œuvre très diversifiée.

Parmi les disciples de Machaut, on retiendra d'abord **Eustache Deschamps** (1346 ?-1406 ou 1407), moins connu de nos jours mais auteur, outre le traité déjà cité, d'un nombre considérable de poèmes traitant de sujets très divers, parfois empruntés à son expérience quotidienne ; par son travail sur la forme, il a beaucoup contribué à l'évolution de la poésie à cette époque. **Oton de Grandson**, « gentilhomme savoyard » (entre 1340 et 1350-1397), célèbre en son temps pour sa poésie plus encore que pour ses faits d'armes et sa fin malheureuse, Jean Froissart et Christine de Pizan doivent aussi beaucoup au « maître ». La tradition courtoise se poursuivra encore au XV<sup>e</sup> siècle avec Alain Chartier et Charles d'Orléans, tandis que François Villon explorera d'autres voies.

Roman et nouvelles formes du récit

Le genre romanesque proprement dit ne connaît guère de développements nouveaux aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Le *Méliador* de Froissart (inachevé, avec plus de trente mille vers !) est le dernier grand roman arthurien en vers (entre 1365 et 1380 environ). On continue à composer de vastes romans en prose, comme *Ysaye le Triste* (fin du XIV<sup>e</sup> siècle), histoire du fils de Tristan, ou l'énorme *Perceforest* (vers 1340), qui tente de réunir la légende d'Alexandre (le héros est son frère, devenu roi de Bretagne) et celle du Graal. Mais surtout on s'emploie à « mettre en prose » nombre de romans et de chansons de geste des siècles précédents ; les deux genres tendent ainsi à se rejoindre à la fin du Moyen Âge (ils étaient déjà proches avec certaines chansons de geste tardives qui avaient intégré des éléments romanesques). Ces « mises en prose » connaîtront un succès durable au XVI<sup>e</sup> siècle, où elles seront souvent imprimées, et au-delà (on en trouve sous des formes abrégées et modernisées dans la littérature populaire dite « de colportage »).

Quelques œuvres originales se détachent, comme la *Mélines* en prose de **Jean d'Arras**.

**Mélines** (1392-1393)



Écrit à la requête de Jean de Berry, le roman raconte l'histoire des amours de Raimondin et de la fée Mélines, grâce à laquelle il fonde des châteaux et une puissante lignée, celle des Lusignan, avant de la perdre pour avoir enfreint son interdiction et l'avoir vue se baigner, métamorphosée en serpent jusqu'à la taille.

Une ancienne légende aux origines mythiques est ainsi « récupérée » pour rehausser le prestige de la famille, et intégrée dans un roman « généalogique » qui se poursuit avec le récit du destin des fils de Mélines. On possède une autre version de la légende, composée en vers quelques années plus tard par Coudrette.

*Jehan de Saintré* est l'œuvre la plus célèbre d'**Antoine de la Sale** (1385 ou 1386-vers 1460), homme d'armes à la vie aventureuse et polygraphe (auteur entre autres choses du *Paradis de la reine Sibylle*, écrit à propos d'un voyage en Italie, et de la *Salade*, traité éducatif où il mêle toutes sortes d'« herbes », d'où le titre, qui est aussi un jeu de mots sur son nom).

**Jehan de Saintré** d'Antoine de la Sale (1456)



S'inspirant de la vie de personnages réels, il commence comme un « roman d'apprentissage » courtois : c'est l'éducation sentimentale et chevaleresque du « petit Jehan » auprès d'une mystérieuse « Dame des Belles Cousines » ; mais il s'achève, pour le héros qui a accompli toutes sortes d'exploits pour l'amour d'elle, par une désillusion brutale et une chute dans la réalité la plus triviale ; le preux héros doit combattre un gras abbé, amant de la dame, qui commence par le ridiculiser ; si Jehan finit par se venger cruellement de la dame et de son amant, les idéaux courtois sont quelque peu malmenés, et la fin, bien éloignée de l'univers courtois, rappelle plutôt celui des fabliaux ou des nouvelles réalistes de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Le roman est le symbole d'une crise des valeurs chevaleresques et courtoises et d'un certain malaise de l'aristocratie à cette époque.

D'autres formes de narration brève se développent, et aboutiront à la fin du xv<sup>e</sup> siècle à la naissance de la nouvelle réaliste, qui connaîtra un grand succès au siècle suivant. Les *Quinze Joies de mariage* (début du xv<sup>e</sup> siècle ?), texte satirique (le titre parodie les « Quinze Joies de la Vierge ») énumérant les différents malheurs qui attendent l'homme qui s'est laissé « prendre dans la nasse » du mariage, est un catalogue des thèmes antiféministes et antimatrimoniaux du Moyen Âge, mais traités sous la forme de petits tableaux pleins de verve et de pittoresque. Les *Cent Nouvelles nouvelles*, composées dans l'entourage du duc de Bourgogne Philippe le Bon entre 1456 et 1467, sur le modèle du *Décameron* de Boccace (appelé en français « Les Cent Nouvelles ») qu'elles entendent renouveler, sont le premier grand recueil de nouvelles en français. L'« acteur » (auteur) inconnu donne la parole à une trentaine de narrateurs nommés et connus (dont monseigneur le duc) ; si les sujets viennent souvent de sources diverses (recueils italiens, fabliaux...), ils sont remis au goût du jour et traités avec un réalisme parfois truculent. Plusieurs fois éditées, elles influenceront bien des novellistes. Les *Evangiles des Quenouilles* (vers 1480), collection d'authentiques croyances populaires énoncées par un groupe de fileuses et notées par un « clerc » sceptique et moqueur, mais intéressé, prennent la forme d'un hexaméron, où les croyances se trouvent insérées dans un récit-cadre plein de saveur.

Le *Livre du cœur d'amour épris* (1457) de René d'Anjou (« le roi René », 1409-1480, brièvement roi de Sicile, grand organisateur de tournois et de « pas d'armes » à la manière courtoise, poète et mécène) s'inspire à la fois du *Roman de la Rose* et de la *Quête du saint Graal* : le Cœur personnifié comme un chevalier part en quête de sa dame, Merci, détenue par Danger. C'est une synthèse poétique du lyrisme et du roman courtois, mais la fin mélancolique a la couleur d'une fin d'époque.

### Le théâtre à la fin du Moyen Âge

Les formes théâtrales se développent de façon considérable, surtout au xv<sup>e</sup> siècle. On peut distinguer par commodité le théâtre religieux et le théâtre profane, essentiellement comique ; mais les deux registres sont souvent mélangés (il y a des scènes comiques dans les pièces à sujet sacré) ou associés dans les représentations (on jouait souvent des farces comme intermèdes au milieu des mystères).

Parmi les pièces religieuses, les « miracles par personnages », dans la lignée du *Jeu de saint Nicolas* ou du *Miracle de Théophile* du siècle précédent, sont nombreux dès le xiv<sup>e</sup> siècle. Ils sont souvent commandés par des confréries en l'honneur de leur saint patron, à l'occasion de sa fête. On a ainsi conservé une collection de quarante *Miracles de Notre-Dame par personnages*, représentés presque tous les ans entre 1339 et 1382 « au puy des orfèvres » à Paris, lors de la réunion annuelle de la confrérie Saint-Éloi des orfèvres de Paris (la représentation était suivie, comme c'était souvent le cas lors des réunions des confréries, par un concours poétique). Elles s'inspirent de sources diverses (en particulier, les vies de saints et les récits de miracles comme les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coinci). Mais la forme dramatique qui domine le théâtre religieux du xv<sup>e</sup> siècle et d'une bonne moitié du xvi<sup>e</sup> siècle est celle du mystère (voir p. 52).

Le théâtre profane est essentiellement comique. Sotties et farces, qui sont les deux genres principaux, sont des pièces courtes (trois cents à cinq cents vers). Les « sotties » (ou « pièces des Sots », du nom de leurs acteurs, qui ont à leur tête un « Prince des Sots » ou une « Mère Sotte ») étaient constituées surtout de jeux de mots et de plaisanteries diverses, dans un esprit de satire et de parodie proche de celui des « fêtes des Fous » animées par les jeunes clercs dans les églises entre Noël et la Chandeleur, ou de celui du Carnaval. Les farces sont des pièces burlesques dont les sujets et les thèmes sont proches de ceux des fabliaux : histoires de femmes rusées, de maris trompés et d'amants, retournements de situation et histoires de trompeurs trompés... Elles mettent en scène des personnages types ; l'action est simple et rapide, le comique souvent grossier. On en a conservé environ cent cinquante, composées entre 1440 et 1560. La plus célèbre, plus longue et plus élaborée, est la *Farce de maître Pathelin* (voir ci-dessous).

Les représentations de ces pièces étaient bien différentes des grandes représentations des mystères. Plus fréquentes (à l'occasion du carnaval par exemple, ou d'une fête) elles étaient souvent assurées par les membres de confréries joyeuses, comme les Clercs de la Basoche (étudiants en droit et jeunes clercs des cours de justice) ou les Enfants sans Souci à Paris ; elles avaient lieu le plus souvent en plein air, sur des scènes improvisées, et comportaient d'habitude plusieurs pièces (sottie pour commencer, puis monologue ou « sermon joyeux », moralité, et farce en dernier lieu). Les « moralités » sont des pièces didactiques de longueur variable, mettant en scène des allégories et traitant de divers sujets ; les moralités courtes, proches de la sottie, sont souvent burlesques et satiriques ; les plus longues présentent des histoires édifiantes. Les monologues dramatiques ou les « sermons joyeux », parodies de sermons religieux, poursuivent la tradition des monologues de jongleurs (comme le *Dit de l'Herberie* de Rutebeuf) ; l'un des plus célèbres à la fin du Moyen Âge, et l'un des plus réussis (on l'a parfois même attribué à Villon, et Rabelais s'en souvient), est celui du *Franc Archer de Baignolet* (1468), monologue de soldat fanfaron.

Toutes ces formes théâtrales débordent largement le Moyen Âge et connaissent encore un grand succès pendant la plus grande partie du xvi<sup>e</sup> siècle

### La Farce de maître Pierre Pathelin (anonyme, entre 1456 et 1469)

Très connue, souvent reprise et adaptée, et représentée jusqu'à nos jours, elle est le chef-d'œuvre de la farce médiévale. C'est aussi la plus longue (environ mille cinq cents vers) et la plus complexe.



Pathelin, un avocat sans travail, achète du drap à un marchand lui-même peu scrupuleux, et se fait passer pour malade afin de ne pas le payer, avec l'aide de sa femme Guillemette. Mais il finira par trouver plus malin que lui : le drapier s'est fait voler des moutons par son berger, Thibault l'Aignelet, et lui intente un procès ; le défenseur du berger n'est autre que Pathelin, qui lui conseille de répondre « Bée ! » à toutes les questions qu'on lui posera ; le marchand ayant reconnu Pathelin, les deux histoires s'enchevêtrent et le juge agacé acquitte le berger – qui continue de répondre « Bée ! » lorsque Pathelin veut se faire payer.

C'est déjà presque une comédie, avec des développements psychologiques et des éléments comiques riches et variés, du schéma de base de l'intrigue (le principe classique du « trompeur trompé », mais redoublé) à des jeux de langage divers, grossiers ou plus subtils. La scène où Pathelin, feignant le délire, jargonne en plusieurs langages tandis que Guillemette étourdit le drapier de son bavardage, ou celle du procès, n'ont rien perdu de leur vertu comique.

### Les mystères (fin xiv<sup>e</sup> - xvi<sup>e</sup> siècles)

C'est le genre majeur du théâtre du xv<sup>e</sup> siècle et d'une bonne partie du xvi<sup>e</sup> siècle. Mis à part quelques mystères dont les sujets

ne sont pas spécifiquement religieux (comme le *Mystère de la destruction de Troie* ou le *Mystère du siège d'Orléans* qui met en scène un épisode de la vie de Jeanne d'Arc), ils représentent la vie d'un saint ou un épisode de la Bible, le sujet le plus fréquent étant la passion du Christ, l'histoire de sa vie, de sa mort et de sa résurrection. Les plus anciens sont relativement courts : ainsi la *Passion du Palatinus* (xiv<sup>e</sup> siècle, 1 996 vers), qui s'inspire d'un texte narratif en vers de la fin du xii<sup>e</sup> ou du début du xiii<sup>e</sup> siècle connu sous le nom de *Passion des jongleurs* ; mais au xv<sup>e</sup> siècle, ils prennent des dimensions de plus en plus considérables. Parmi les plus célèbres, on retiendra le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (1458, environ 35 000 vers), considéré comme le chef-d'œuvre du théâtre du xv<sup>e</sup> siècle, et celui de Jean Michel (1486, environ 30 000 vers), qui reprend et amplifie une partie du précédent, ainsi que l'énorme *Mystère des Actes des Apôtres* d'Arnoul et Simon Gréban (1470, environ 62 000 vers). Les Passions ne racontent pas seulement toute l'histoire du Christ ; elles incluent aussi des scènes de l'Ancien Testament (par exemple, l'histoire d'Adam et Ève et des origines de l'humanité, d'après la Genèse) ; au texte de la Bible, elles ajoutent nombre de légendes, et même des scènes profanes, voire comiques (« bergeries » au moment de la naissance du Christ, « diableries » en enfer, scènes de taverne...).

Les représentations pouvaient durer toute une journée, parfois même plusieurs jours (la *Passion* d'Arnoul Gréban est découpée en quatre journées), avec des intermèdes. Elles avaient lieu le plus souvent en plein air, sur une place ; les spectateurs étaient disposés en cercle, ou parfois sur les deux côtés d'un rectangle, ou face à une scène fermée d'un mur de fond. Les représentations étaient souvent assurées par des confréries dont certaines constituaient de véritables associations d'acteurs (comme la confrérie parisienne de la Passion fondée en 1402 par Charles VI). Lors des grandes représentations exceptionnelles qui avaient lieu dans les villes, une bonne partie de la population y était associée, comme participants ou comme spectateurs ; il y avait une seule représentation, au cours de laquelle on jouait souvent, outre le mystère, une ou plusieurs farces qui servaient d'entr'acte, et des moralités. Les mystères ont fait l'objet de mises en scène de plus en plus élaborées, avec des décors multiples (très souvent, le paradis d'un côté et l'enfer de l'autre, et différentes « mansions » - maisons - entre lesquelles les acteurs se déplaçaient d'une scène à l'autre) ; au xv<sup>e</sup> siècle on utilisera fréquemment des « machines » compliquées, en particulier pour l'enfer.

#### Les développements de la littérature didactique

Les œuvres scientifiques et didactiques étaient rédigées en latin ; mais, surtout à partir du xiii<sup>e</sup> siècle, de très nombreuses œuvres en langue romane marquent un souci de vulgariser le savoir, d'enseigner, ou de moraliser. Ainsi, les Bestiaires et Lapidaires, dès le xii<sup>e</sup> siècle, rassemblent les connaissances antiques et médiévales sur les « natures » des animaux et des pierres, en leur associant des interprétations symboliques ou allégoriques. Au xiii<sup>e</sup> siècle apparaissent de grandes encyclopédies en prose, que l'on continue à diffuser aux siècles suivants ; l'une des plus célèbres, connue par de très nombreux manuscrits et éditions, est le *Livre du Trésor* du Florentin Brunetto Latini (écrit en français autour de 1266-1267).

Dans tous les domaines on s'efforce de rassembler le savoir sous une forme accessible au public laïque. Cette intention est manifeste dans la deuxième partie du *Roman de la Rose*. C'est aussi à partir du xiii<sup>e</sup> siècle et au-delà que sont composées de nombreuses traductions et adaptations de *L'Art d'aimer* d'Ovide ou du *Traité de l'amour* d'André le Chapelain (ouvrage latin écrit vers 1180, s'inspirant à la fois d'Ovide et de la littérature courtoise de son temps, et proposant de célèbres définitions de l'amour dit « courtois »). D'autres traités sont davantage marqués par un souci d'éducation, comme le *Livre des quatre âges* de l'homme de Philippe de Novarre (vers 1265), sorte de traité de morale fondé sur l'expérience de l'auteur et proposant des principes d'éducation à l'usage de la noblesse.

À la fin du Moyen Âge ces tendances s'accroissent, s'accompagnant très souvent du recours à la forme allégorique mise à la mode par le *Roman de la Rose*. La réflexion morale ou politique est souvent présente dans nombre d'œuvres des poètes et écrivains, de Guillaume de Machaut à Alain Chartier ; Christine de Pizan surtout y consacre entièrement une grande partie de ses œuvres didactiques.

#### L'écriture de l'histoire

Le genre historique est en plein essor à partir du xiv<sup>e</sup> siècle, en partie à cause des malheurs des temps et de la guerre de Cent Ans, qui suscite une abondante production d'œuvres (beaucoup ne sont pas encore éditées). On rencontre d'ailleurs dans de très nombreux textes de cette époque (poèmes ou récits) des échos des événements contemporains, dans lesquels les écrivains laissent souvent apparaître leurs préoccupations politiques. Certaines œuvres sont des essais de chronique universelle, comme le *Miroir des histoires* de Jean d'Outremeuse au xiv<sup>e</sup> siècle ou le *Livre de la mutacion de Fortune* de Christine de Pizan (1403). On peut mentionner aussi l'existence de « biographies héroïques », qui célèbrent des héros de la guerre de Cent Ans (comme la *Chanson de Bertrand du Guesclin* de Cuvelier, vers 1380-1385, écrite en laisses épiques).

Mais le genre dominant est la chronique des événements contemporains. Deux œuvres majeures ressortent, aux xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles : les *Chroniques* de Jean Froissart (1373-1395) (voir p. 56) et les *Mémoires* de Philippe de Commines (1489-1496) (voir p. 63). Froissart a été imité par les chroniqueurs de la cour de Bourgogne, qui ont continué son entreprise après 1400 (*Chroniques* d'Enguerrand de Monstrelet, de Georges Chastellain et de Jean Molinet). Au xv<sup>e</sup> siècle, on voit se développer aussi les « journaux », témoignages personnels, au jour le jour, qui ne sont pas des œuvres historiques à proprement parler, mais constituent des documents très intéressants. Le plus connu est le *Journal d'un bourgeois de Paris* (de 1405 à 1449), d'un auteur anonyme qui était sans doute un clerc, qui reflète bien la mentalité des Parisiens à cette époque.

#### Guillaume de Machaut (vers 1300-1377)

**Vers 1300** : Guillaume naît d'une famille obscure et roturière, sans doute à Machaut en Champagne. Il reçoit une formation de clerc (au moins jusqu'à la maîtrise ès arts). **1324** : Première composition musicale connue. Il entre au service de grands seigneurs ; c'est d'abord Jean de Luxembourg, roi de Bohême, dont il est aumônier, notaire puis secrétaire pendant une quinzaine d'années, l'accompagnant dans ses déplacements à travers l'Europe et dans son royaume. **Avant 1342** : *Jugement du roi de Bohême*. **1337** : Obtient un canonicat à Reims et y séjourne quelque temps ; compositions musicales et poétiques. Il s'attache ensuite à Bonne de Luxembourg, fille de son premier protecteur (elle meurt en 1349). **Vers 1341** : le *Remède de Fortune*. **1349** : *Jugement du roi de Navarre*, composé pour Charles de Navarre, ainsi que le *Confort d'Ami* (pour le reconforter lors d'un séjour du roi en prison, 1356-1357). Sert ensuite Jean de Berry, à qui est dédié le *Dit de la Fontaine amoureuse* (1361). **1364** : le *Voir-Dit*. **Après 1369** : *Prise d'Alexandrie*. **1377** : Meurt à Reims.

« Le grand rhétoricien de nouvelle forme »

On l'a vu, Guillaume de Machaut a été célébré par ses successeurs comme le chef de file de la nouvelle école poétique. Il a composé environ quatre cents pièces lyriques, presque toutes d'inspiration courtoise (*La Louange des dames* est le titre qu'il donne à un recueil de ses poèmes non notés). Il n'invente pas les formes, mais il les perfectionne et les définit, et en exploite toutes les possibilités techniques, en particulier pour les rimes. Vers la fin de sa vie il écrit un « Prologue » à ses œuvres rassemblées par ses soins dans des recueils, qui constitue une sorte d'art poétique. Il est par ailleurs un très grand musicien (outre les mélodies accompagnant nombre de ses poèmes, il a composé des motets et la première messe polyphonique).

## Les dits personnels et la mise en scène du poète

Il est aussi l'auteur d'une dizaine de dits lyrico-narratifs (en octosyllabes, avec souvent des insertions lyriques), presque tous consacrés à l'amour et de tonalité nettement courtoise, dans lesquels le poète-narrateur intervient de façon de plus en plus importante. Dans les deux « Jugements », qui sont le développement poétique de débats de casuistique amoureuse, il est d'abord témoin, puis l'une des parties du débat. Confident du seigneur amoureux dans le *Dit de la Fontaine amoureuse*, le clerc devient lui-même le protagoniste de l'aventure amoureuse dans le *Voir-Dit* (comme il l'était auparavant, mais de façon moins personnelle, dans le *Remède de Fortune*).

### Le *Voir-Dit* (1364)



Le *Voir-Dit* (« vrai dit »), le dernier, est considéré comme son chef-d'œuvre. C'est le récit d'une aventure amoureuse entre le poète vieillissant et une jeune dame (longtemps identifiée par les critiques avec une certaine Péronne d'Armentières) : échanges de lettres (en prose) et de poèmes lyriques (du clerc ou de la dame), première rencontre, nouvelle séparation ; puis la liaison est divulguée et des « losengiers » causent sa perte. L'aventure sentimentale est plus encore une aventure poétique.

Sa dernière œuvre, la *Prise d'Alexandrie*, est une chronique en vers consacrée à Pierre I<sup>er</sup> de Lusignan, roi de Chypre et de Jérusalem.

### Jean Froissart (vers 1337-après 1404)

**Vers 1337** : Naissance de Jean Froissart à Valenciennes. Poète reconnu, il obtient la protection des comtes de Hainaut. **1361-1369** : En Angleterre, au service de la reine Philippa (épouse d'Édouard III, fille du comte de Hainaut). Compose surtout des poèmes. **1369** : De retour en Hainaut, il commence la rédaction des *Chroniques*, qui comportent quatre livres, écrits entre 1370 et 1400 et sans cesse remaniés. Il les dédie à différents protecteurs : Robert de Namur, Wenceslas de Luxembourg, duc de Brabant, Guy de Blois, dont il est le chapelain (il avait été nommé auparavant curé d'une paroisse, en 1373) et grâce auquel il obtient un canonicat à Chimay (vers 1383). **Vers 1380** : Roman de *Méliador*. Il voyage (en France, aux Pays-Bas, en Angleterre en 1395, en Écosse...) et achève ses *Chroniques*. Il meurt à une date inconnue, après 1404.

« D'armes et d'amours » : le poète et romancier courtois

Disciple de Machaut (sa « carrière » est d'ailleurs très similaire à celle de son prédécesseur), Froissart a comme lui composé des poèmes à forme fixe d'inspiration courtoise (ballades, rondeaux, virelais..., regroupés en deux recueils et qualifiés d'« amoureux »), et des dits, simples ou avec insertions lyriques. S'inspirant presque toujours du *Roman de la Rose* (*Le Paradis d'amour*, 1361-1362 ; *L'Épinette amoureuse*, vers 1369) et des dits de Machaut (*La Prison amoureuse*, 1371-1372), il en renouvelle parfois l'inspiration par le développement d'images originales (*L'Horloge amoureuse*, vers 1368, où l'amant est comparé à une horloge, dont le mécanisme est minutieusement décrit ; ou *Le Joli Buisson de jeunesse* en 1373). Non sans humour, il fait dialoguer son cheval et son lévrier dans un court débat (1365). Il est aussi l'auteur du dernier grand roman arthurien en vers, *Méliador* (vers 1380), où s'entrelacent sur plus de trente mille vers de multiples aventures, toutes placées sous le signe d'« armes et d'amours » (qui apparaît comme devise).

Le chroniqueur passionné de la chevalerie

Les *Chroniques* (entre 1373 et 1400) sont son œuvre majeure ; monumentales (quinze volumes déjà publiés), elles couvrent les années 1327-1400. Sa conception de l'histoire est différente de la nôtre ; il préfère la relation détaillée des faits à une vision plus globale (on lui a parfois reproché un certain manque de profondeur et de sens politique) ; surtout, loin d'être objectif, il manifeste une admiration sans réserve pour la classe chevaleresque (il décrit, dans le livre I, la folle vaillance et les exploits des chevaliers français, pourtant vaincus par la tactique anglaise, à Crécy - 1346 - ou à Poitiers - 1356 ; les prouesses de Du Guesclin ; mais aussi, l'épisode des bourgeois de Calais). Cependant il cherche aussi à dégager le sens des événements, et s'appuie sur un admirable travail d'enquête ; il confronte parfois différentes versions des événements, et dit dans son prologue avoir voulu obtenir la « vraie information ». Son travail de rédaction (avec de nombreuses réécritures) est également remarquable. Il se met lui-même en scène, comme témoin des événements et comme écrivain. Il est le témoin brillant d'un monde chevaleresque encore glorieux qui va vers son déclin.

Le succès de ces *Chroniques* a été immense, et Froissart a eu de nombreux imitateurs (dont les chroniqueurs de la cour de Bourgogne).

### Christine de Pizan (1364-vers 1431)

**1364** : Naissance de Christine, fille de Thomas de Pizan (originaire de Pizzano, près de Bologne). **1368** : Elle arrive en France avec sa famille, le père étant devenu médecin et astrologue de Charles V. **Vers 1379** : Mariage avec Étienne Castel, un des secrétaires du roi. **Entre 1385 et 1390** : Mort de son père. **1389** : Mort de son mari. Difficultés financières, procès... L'histoire de sa vie se confond ensuite avec celle de son œuvre. **À partir de 1394** : Premiers poèmes. Christine écrivain, dédie ses œuvres à des grands personnages (Jean de Berry, Philippe le Hardi, Louis d'Orléans, Isabeau de Bavière...). Elle place son fils Jean Castel au service du comte de Salisbury puis du duc de Bourgogne (il deviendra secrétaire royal). **1399** : *Épître au dieu d'Amour*. **1401-1402** : Lettres du *Débat sur le Roman de la Rose*. **1402-1403** : *Livre du chemin de longue étude*. **1400-1403** : *Livre de la mutacion de Fortune*. **1404** : *Livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V*. **1404-1405** : *Livre de la Cité des Dames*. **1405** : *Épître à la reine Isabeau* ; *Livre des Trois Vertus* ou *Trésor de la Cité des Dames* ; *L'Avision Christine* (Vision de Christine). **À partir de 1418** (les Bourguignons prennent Paris) : Christine dit s'être retirée « dans une abbaye close » (sans doute à Poissy, où sa fille était religieuse). **1429** : *Ditié de Jehanne d'Arc*. C'est sa dernière œuvre connue. Elle dut mourir peu après (vers 1431 ?).

L'autobiographie d'une femme écrivain

Le destin exceptionnel de Christine de Pizan, devenue veuve à vingt-cinq ans avec trois enfants, une mère et une nièce à sa charge et obligée d'écrire pour subvenir à leurs besoins et faire face à une situation financière difficile après la mort de son père et de son mari, l'a conduite à devenir le premier véritable écrivain de métier, organisant elle-même sa carrière en offrant à des mécènes des recueils de ses œuvres, réalisés sous sa direction dans son propre atelier de copistes. Elle a évoqué dans plusieurs de ses œuvres les circonstances de sa vie, et cette dimension autobiographique de son œuvre en est l'un des aspects les plus originaux et les plus attachants : sous forme allusive et poétique dans certains de ses poèmes, sous une forme partiellement allégorique au début de la *Mutacion de Fortune* (où elle raconte comment elle a dû se métamorphoser en homme après la mort d'un mari très aimé), dans un récit plus développé dans une partie de *L'Avision Christine*. Plus encore que d'autres poètes de son temps, elle se met souvent en scène, consciente de la singularité de sa position de femme.

Une œuvre très riche et diverse

Écrivain prolifique et travailleur acharné (ses œuvres didactiques sont fondées en partie sur la compilation de nombreux auteurs, selon une méthode habituelle dans ce genre d'ouvrages), Christine de Pizan est l'auteur d'un grand nombre d'œuvres dont on ne peut qu'évoquer les principaux aspects :

- « **Seulette suy** » : **Christine poète** - Elle a d'abord composé des poèmes à la manière de Machaut, regroupés par elle-même dans des recueils (en particulier, *Cent Ballades*, qui datent des premières années de sa carrière). Les plus connus sont les plus personnels, où elle évoque son veuvage (comme la célèbre ballade « Seulette suy et seulette vueil estre... »). Elle reviendra plus tard à la poésie d'inspiration courtoise, avec le livre des *Cent Ballades d'Amant et de Dame*, où à travers les voix alternées de l'Amant et de la Dame s'esquisse la trame d'une aventure amoureuse à la fin ambiguë et dramatique (avec la mort suggérée de la dame abandonnée). Elle a composé également plusieurs dits (parfois avec des insertions lyriques) et des poèmes religieux.

- **La défense des femmes** - C'est l'aspect de son œuvre le mieux connu du public moderne. Après une *Épître au dieu d'Amour* relativement traditionnelle sur ce sujet, elle s'engage dans un débat épistolaire sur le *Roman de la Rose* (voir p. 41) qu'elle rend public en offrant les lettres à la reine. Elle compose ensuite *La Cité des Dames* où elle rassemble, pour la défense et l'illustration du sexe féminin, des exemples de femmes illustres de tous les temps ; il est suivi du *Trésor* ou *Livre des Trois Vertus*, qui s'adresse aux femmes du présent et a une orientation plus pratique et plus moralisante. Par un beau symbole, la dernière œuvre qu'elle ait composée est un poème qui célèbre les exploits de Jeanne d'Arc (le *Ditié de Jehanne d'Arc*).

- **Christine est aussi écrivain politique** (voire « engagé » lorsqu'elle écrit à la reine pour la supplier de rétablir la paix à un moment particulièrement troublé, dans son *Épître à la reine Isabeau* en 1405), avec des œuvres comme la *Lamentation sur les maux de la France* (1410) ou le *Livre du corps de Policie* (1404-1407). Elle fait œuvre d'historienne dans la *Mutacion de Fortune*, essai d'histoire universelle, ou dans le *Livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V*, œuvre de commande qui tient davantage du panégyrique que de la chronique. Son *Avison* mêle la réflexion historique, politique et morale. Touchant à des domaines très divers, elle a même composé un *Livre des faits d'armes et de chevalerie* (1410), traité d'art et de droit militaires.

Malgré une célébrité toute récente due à l'intérêt pour sa personnalité et pour certains thèmes précurseurs du féminisme, beaucoup reste encore à découvrir de cette œuvre longtemps restée difficile d'accès.

### Alain Chartier (1385 ou 1395-1430)

Né à Bayeux entre 1385 et 1395, il fait des études à Paris (au moins jusqu'à la maîtrise ès arts), et entre au service de grands seigneurs. **1414-1416** : Premières œuvres poétiques. **1417** : Il devient secrétaire du dauphin Charles (le futur Charles VII), qu'il accompagne à Bourges. Il sera pendant dix ans notaire et secrétaire royal, et obtient aussi diverses charges ecclésiastiques (dont une cure en 1426). **1422** : *Quadrilogue invectif*. **1424** : *La Belle Dame sans Merci*. **À partir de 1425** : Il accomplit diverses missions diplomatiques. **1428** : *Livre de l'Espérance* (inachevé). Il meurt en Avignon en 1430 (sans doute lors d'une mission).

L'écrivain politique et le poète courtois

Une partie importante de son œuvre, en latin et en français, est liée à ses activités au service du roi et à des préoccupations politiques en cette période de troubles. Son chef-d'œuvre, le *Quadrilogue invectif*, fait se succéder quatre beaux discours - de la France en deuil, du Peuple, du Chevalier et du Clergé, qui appellent à l'union pour rétablir la paix. Il est aussi poète courtois - reprenant les thèmes et formes traditionnels, et trouvant des accents plus personnels dans des « débats » teintés d'humour (comme celui « du gras et du maigre chevalier », ou celui « du réveille-matin »).

*La Belle Dame sans merci* (1424) est le poème qui lui a valu sa célébrité. C'est un dialogue poétique composé de cent strophes de huit octosyllabes, entre un amant et sa dame, comme dans les *Cent Ballades d'Amant et de Dame* de Christine de Pizan, mais c'est ici l'amant-martyr qui meurt de trop d'indifférence. Le poète met indirectement en cause l'amour « courtois », devenu à son époque un jeu de cour artificiel. Le poème a suscité un débat qui se poursuivra pendant plusieurs années.

Conservées dans de nombreux manuscrits, ses œuvres latines et françaises ont été très tôt rassemblées et imprimées et ont connu un grand succès, attesté aussi par le grand nombre de citations dont il fait l'objet.

### Charles d'Orléans (1394-1465)

**1394** : Naissance de Charles, fils de Louis d'Orléans (frère du roi Charles VI) et de Valentine Visconti. **1407** : Assassinat de Louis d'Orléans sur l'ordre du duc de Bourgogne Jean sans Peur, son cousin. **1408** : Mort de sa mère. **1409** : Mort de sa première épouse Isabelle de France. Il épouse Bonne d'Armagnac, dont le père devient le chef du clan anti-bourguignon. **1415-1440** : Capturé à Azincourt, il reste prisonnier en Angleterre. Il compose des poèmes pendant sa captivité. Bonne meurt avant 1435. **1440** : Libéré contre une grosse rançon, il revient en France et épouse la jeune Marie de Clèves dont il aura plusieurs enfants (dont le futur Louis XII). Ayant rapidement renoncé à l'action politique, il vit surtout dans son château de Blois et s'adonne à la poésie, avec ses amis ou des hôtes de passage (comme René d'Anjou, Villon...). **1450-1455** : Il transcrit de sa main le recueil de ses œuvres, et le complète. **1465** : Mort de Charles d'Orléans.

Le prince-poète : l'amour et le malheur des temps

Il a composé surtout de courts poèmes, ballades et rondeaux (et seulement quatre complaintes et deux dits narratifs). L'inspiration courtoise domine dans les poèmes composés en Angleterre, même si l'on perçoit parfois des échos de la guerre et de la situation du poète prisonnier (« En regardant le doux pays de France... »). À partir de 1437 il renonce au service amoureux, choisissant ce qu'il appelle le « nonchaloir » (une forme d'insouciance ou d'indifférence, qui est selon lui « un état mêlé, ni bien ni mal... »), non sans une certaine mélancolie.

« La couleur de la mélancolie »

Couleur d'époque (d'après J. Cerquiglini), elle caractérise particulièrement bien une tonalité dominante dans la poésie de la fin de sa vie (« En la forest de Longue Actente », « Escollier de Mérencolie... ») ; tonalité très personnelle, mêlant le raffinement courtois et une inspiration beaucoup plus quotidienne, souvent liés à une méditation originale sur le temps et sur le « moi ». Certains de ses rondeaux, admirables de légèreté, de grâce et de musicalité, dans leur extrême simplicité, sont restés célèbres jusqu'à nos jours : « Hiver, vous n'êtes qu'un vilain... », « Le temps a laissé son manteau/De vent, de froidure et de pluie... »

### François Villon (1431 ou 1432-après 1463)

**1431 ou 1432** : Naissance à Paris de François de Montcorbier. Orphelin de père, il est confié à Guillaume de Villon, chapelain de Saint-Benoît-le-Bétourné. Il prend le nom de François Villon. **1443-1452** : Études à la faculté des Arts (reçu bachelier, puis

obtient la licence et la maîtrise). Il a ensuite des démêlés avec la justice : poursuivi pour le meurtre d'un prêtre, il obtient des lettres de rémission (janvier 1456), participe à un vol au collège de Navarre la nuit de Noël 1456 ; c'est alors qu'il compose le *Lais*. **Fin 1456-1460** : Loin de Paris ; séjour à la cour de Charles d'Orléans à Blois (compose plusieurs *Poésies diverses*, dont la « Ballade du concours de Blois »). **Été 1461** : séjour en prison à Meun ; libéré à l'occasion d'une visite de Louis XI dans cette ville (octobre 1461), il commence la rédaction du *Testament*. **1462** : Bref séjour en prison ; Villon est compromis dans une nouvelle affaire ; il est arrêté, torturé et condamné à être pendu (quelques poèmes, dont, sans doute, la célèbre « Ballade des Pendus »). **5 janvier 1463** : Le jugement ayant été cassé en appel, Villon est banni de Paris pour dix ans. On perd sa trace.

La légende de Villon : l'écolier mauvais garçon

La légende s'est très tôt emparée du personnage de François Villon. Les circonstances de sa vie étant très mal connues (les documents judiciaires n'ont été découverts qu'au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle), on a amplifié les données « autobiographiques » fournies par les poèmes, surtout *Le Testament* (« Pauvre je suis de ma jeunesse/De pauvre et de petite extrace... »). On a mis l'accent tantôt, comme Rabelais, sur le « bon folâtre » (le joyeux compagnon, *Le Testament*), habitué des tavernes et des filles de joie, voleur à l'occasion, poète et mauvais garçon tout ensemble ; tantôt sur le « pauvre Villon », comme il se nomme lui-même à plusieurs reprises, dont les romantiques et les modernes se sont plu à faire un précurseur des « poètes maudits ». Mais la fascination pour le personnage ne doit pas faire oublier l'importance de l'œuvre.

Villon, poète médiéval et poète moderne

Villon n'a inventé ni les formes (les huitains d'octosyllabes à rimes croisées du *Lais* et du *Testament*, les ballades ou les rondeaux), ni les thèmes principaux de sa poésie, déjà traités par nombre de ses devanciers : la mort, partout présente, la pauvreté, la fuite du temps, l'amour (et la dérision de la « fin'amor »)... Il est aussi l'héritier des jongleurs (en particulier Rutebeuf) et de tout un courant de pensée médiévale (Jean de Meun et les Goliards). Par bien des aspects, son œuvre, pourtant mince, apparaît comme le point d'aboutissement de toute une tradition poétique médiévale.

Mais en réécrivant les lieux communs, Villon crée une nouvelle langue poétique ; il en explore toutes les possibilités (on lui attribue même quelques ballades écrites dans le jargon obscur des Coquillards - une bande de malfaiteurs -, qui n'ont pas fini d'intriguer les critiques). Par la richesse et la précision admirables de cette langue poétique et de ses images, par le lyrisme à la fois intense et retenu de certains passages célèbres (le début du *Testament*, la « Ballade des Dames du temps jadis », la « Ballade des Pendus »...), par le ton très particulier de sa poésie où l'émotion et la dérision se succèdent ou s'entremêlent (« je ris en pleurs... »), il a su toucher les lecteurs de toutes les époques, même les plus éloignés de la culture médiévale, malgré le caractère obscur des nombreuses allusions à des personnages ou à des événements contemporains. Une première édition imprimée des œuvres de Villon est parue dès 1489, et elles ont connu un très grand succès qui ne s'est pas démenti jusqu'à nos jours. François Villon est aussi un très grand poète moderne.

Le *Lais* (1456)



Le poème se présente comme un « congé » poétique : à la suite de déboires amoureux, le poète annonce son intention de quitter Paris pour Angers et fait à ses proches ou à des destinataires divers des legs burlesques. Il leur lègue des choses qui n'existent pas, qu'il n'a pas ou dont ils n'ont nul besoin, et qui comportent le plus souvent des allusions ironiques ou scabreuses à la personne du légataire. À la fin du poème, Villon, ayant entendu la cloche de la Sorbonne, « s'entr'oublie » ; il se réveille pour trouver son encre gelée et son cierge soufflé.

*Le Lais*, parfois appelé « Petit Testament » (il comporte trois cent vingt vers), est une première ébauche du *Testament*, qui reprend les mêmes procédés en les amplifiant.

Le *Testament* (1461)

Ce long poème (2 023 vers) est le chef-d'œuvre de François Villon. Les huitains sont entrecoupés de poèmes qui peuvent en être détachés (comme la « Ballade des Dames du temps jadis »). Il est composé dans ses grandes lignes comme un testament fictif et parodique (procédé déjà employé par d'autres poètes avant Villon). Mais dans le détail sa structure est plus complexe.



Il s'ouvre par une longue partie (les « Regrets ») où le poète, sentant sa mort proche, revient sur son passé : « Je plains le temps de ma jeunesse,/Auquel j'ai plus qu'autre galé [fait la noce]... » Il médite sur la vieillesse (les « Regrets de la Belle Heaumière ») et la fuite du temps (les trois ballades « du temps jadis »). Ensuite seulement (après plus de huit cents vers) commence la succession des legs, où il reprend et amplifie ceux du *Lais*. Tous ne sont pas ironiques : à sa mère, dont il esquisse un portrait émouvant (« femme je suis, pauvrete et ancienne... »), il offre la belle « Ballade pour prier Notre-Dame ».

*Le Testament* s'achève dans une tonalité mi-burlesque mi-pathétique. Le dernier geste de Villon, après une équivoque obscène, est de boire « un trait de vin morillon ».

• **Une œuvre riche et foisonnante** - Villon recrée dans *Le Testament* tout un univers très vivant, le Paris de la fin du Moyen Âge, surtout le monde des écoles et des « enfants perdus ». Il mêle des tons très divers, du rire aux larmes, de l'invective et de la dérision à la prière la plus sincère, de la paillardise de la « Grosse Margot » aux accents les plus émouvants ou les plus graves.

• **Un Testament ambigu** - Le texte est difficile à interpréter, dans le détail et dans son ensemble. Villon s'est-il repenti ? Écrit-il pour se justifier ? La fin du *Testament* n'est-elle pas au contraire un dernier défi ? Qui est Villon dans cette multiplicité de voix et de tons ? Ambiguïté d'un personnage insaisissable (« Je ris en pleurs... »), qui se met en scène lui-même avec une force saisissante, et ambiguïté d'une époque où les certitudes vacillent.

### Les « grands rhétoriciens »

On désigne sous cette étiquette (d'abord employée dans un sens péjoratif par les critiques du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, reprise aujourd'hui avec une valeur plus positive) les poètes de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, qui ont vécu sous les règnes de Louis XI, Charles VIII et Louis XII. Poètes de cour, occupant souvent d'autres fonctions (ils sont souvent historiens, comme les chroniqueurs de la cour de Bourgogne), proches en cela de certains poètes de l'époque précédente (Alain Chartier par exemple, qui est un de leurs modèles), ils sont attachés aux grandes cours seigneuriales de l'époque : la cour de Bourgogne, pour Michault Taillevent, Georges Chastellain, Jean Molinet, Jean Lemaire de Belges (qui fut aussi au service de Louis XII), Olivier de la Marche ; la cour de Bretagne pour Jean Meschinot ; à la fin du siècle, la cour de France pour Octavien de Saint-Gelais, Guillaume Crétin, Jean Marot (le père de Clément Marot). Ils ne sont pas toujours courtisans pour autant, dans leur travail de chroniqueur comme dans leur œuvre en vers, où la réflexion politique a souvent sa place (les *Lunettes des Princes* de Jean Meschinot, ou ses ballades très critiques qui visent sans doute Louis XI). Ils sont surtout connus pour leur travail sur la forme et sur le langage : recherches très

élaborées sur le vers et les rimes, jeux de mots et exercices de virtuosité en tous genres, ces traits longtemps considérés comme des abus (en particulier par les poètes de la Pléiade) sont aujourd'hui appréciés comme des tentatives intéressantes d'expérimentation des possibilités de la langue.

### Philippe de Comynes (1447-1511)

**1447** : Naissance au château de Renescure, d'une famille de hauts fonctionnaires bourguignons. **1464** : Écuyer du comte de Charolais, le futur duc de Bourgogne Charles le Téméraire. Il devient ensuite chambellan du duc. **1468** : Entrevue de Péronne. Sans doute secrètement acheté par Louis XI, il sert encore quelque temps le duc, avant de le trahir dans la nuit du 7 au 8 août 1472. **1472-1477** : Il joue un rôle politique de premier plan auprès de Louis XI, qui le comble de biens (il fait un riche mariage en 1473). Il tombe ensuite dans une semi-disgrâce, surtout après la mort du roi (1483). **1487-1489** : Emprisonné, puis condamné à l'exil. Il participe encore à des ambassades en 1494, puis vit retiré loin des affaires publiques jusqu'à sa mort en 1511.

#### Les *Mémoires*

Cette œuvre majeure de la fin du Moyen Âge comporte huit livres, composés de 1489 à 1498 et imprimés après la mort de leur auteur. Premier modèle du genre des mémoires historiques, l'œuvre est bien différente de celle de Froissart. Moins brillant que celui-ci, Comynes réfléchit davantage sur les causes des événements dont il a été le témoin ; il s'efforce aussi de justifier son attitude et sa trahison. Il réfléchit sur la politique et le gouvernement. Il met en question les mythes chevaleresques et courtois. Les hauts faits d'armes font place à l'habileté diplomatique. Si Louis XI n'est pas le prince idéal, il s'en rapproche malgré sa duplicité et son manque de scrupules, et si Comynes ne l'approuve pas toujours, il rend justice à sa prudence, son intelligence et son sens politique. Sa prose se caractérise par sa sobriété, son réalisme et sa précision. On a vu en lui le premier véritable historien français.

# Seizième siècle



## I. L'histoire

### 1. Un siècle de luttes

Commencé avec le règne de Louis XII (1498-1515), le <sup>xvi</sup>e siècle français connaît l'éclat de la Renaissance avec son successeur, François I<sup>er</sup>, « père des Lettres et des Arts » (1515-1547), dont le règne est assombri pourtant par les guerres incessantes qui opposent le roi à Charles Quint. Quand Henri II lui succède (1547-1559), il doit poursuivre ces luttes, mais il tente surtout de sauvegarder l'unité du royaume, fortement menacée par l'influence de l'Église réformée organisée à Genève par Calvin. Pour se consacrer à cette tâche, il met fin au conflit qui l'oppose à l'empereur, mais il meurt au cours des fêtes destinées à célébrer la paix retrouvée. Les querelles religieuses, qui ont aussi des enjeux politiques, ne tardent pas à devenir un conflit armé où s'affrontent catholiques et protestants, soutenus chacun par des puissances étrangères. Les fils d'Henri II, François II (1559-1560), Charles IX (1560-1574), lui succèdent ; mais leur trop jeune âge donne le véritable pouvoir à leur mère, Catherine de Médicis. Henri III, leur frère (1574-1589), ne parvient pas à mettre fin aux guerres civiles ; il meurt assassiné. Le seul héritier de la couronne, Henri de Navarre, protestant, doit conquérir son royaume les armes à la main et finalement se convertir au catholicisme pour être sacré à Chartres en 1594. L'édit de Nantes (1598) met fin à quarante ans d'opposition sanglante des deux communautés ; mais l'assassinat d'Henri IV (1610) mettra au grand jour la fragilité d'un équilibre chèrement acquis.

Les fastes de la vie de cour et l'essor prodigieux de la vie artistique et littéraire d'une part, les guerres incessantes et les massacres d'autre part, coexistent tout au long du siècle. Cette époque de crise, placée sous le signe du contraste, inaugure ce que les historiens appellent « les Temps modernes ».

### 2. La France en Europe

Lorsqu'en 1494, Charles VIII (1483-1498) décide de faire valoir les droits de sa dynastie sur le royaume de Naples, il se comporte en lecteur de romans de chevalerie plus qu'en homme d'État. La même chimère hante l'esprit de ses successeurs, Louis XII et surtout François I<sup>er</sup>, le jeune vainqueur de Marignan (1515). Mais ce faisant, les rois de France se heurtaient à la puissance du roi de Naples et d'Aragon et à celle du suzerain du duché de Milan, les deux grands-pères du futur Charles Quint (1500-1558). Lorsque ce dernier, devenu héritier des terres de ses ancêtres, est élu à la tête de l'Empire (1519) en rival heureux de François I<sup>er</sup>, les ambitions des deux hommes ne cessent de s'affronter.

Sur l'échiquier européen figurent aussi le pape, défenseur de la foi catholique, l'Angleterre toujours prête, depuis sa rupture avec Rome en 1534, à soutenir les adversaires de la papauté, sans compter les princes d'Allemagne dont certains, et non des moindres, s'opposent à Charles Quint. De nombreuses guerres résultent de cette conjoncture, entraînant des alliances qui varient au gré des intérêts de chaque grande puissance, sans qu'aucun des belligérants obtienne une victoire durable. La lutte s'achève en 1559 par le traité du Cateau-Cambrésis ; il met fin à des décennies d'ambitions françaises en Italie et assure à la France la possession de Calais, mais lui vaut la mort de son roi, Henri II, au cours des fêtes qui célèbrent le mariage de sa fille avec le roi d'Espagne, union prévue par le traité et destinée à sceller l'alliance des deux royaumes.

### 3. Les questions religieuses avant 1559

Parallèlement et souvent liée à ces événements de politique extérieure, la situation intérieure du royaume de France est confrontée à l'essor de la religion réformée.

Les rapports du trône et de l'autel occupent une place centrale dans la politique française du siècle. Le roi est étroitement lié à l'Église par le sacré ; mais François I<sup>er</sup> n'est pas un roi soumis.

Dès 1516, il signe avec le pape un concordat - il régira les rapports de la France et de la papauté jusqu'à la Révolution - qui accorde au roi la nomination des évêques, des abbés, et celle de nombreux titulaires de bénéfices (*revenus des propriétés attachées à un titre ecclésiastique*). Le souverain peut ainsi récompenser ceux qu'il considère comme ses fidèles serviteurs. C'est pour lui un des instruments de l'unification du royaume : il s'agit de faire disparaître ce qui reste de la féodalité pour créer un État centralisé, gage de force et de puissance.

Il fait preuve aussi d'indépendance face aux théologiens de la Sorbonne, gardiens de l'orthodoxie, dans la lutte qui les oppose à ceux qui réclament une réforme de l'Église.

Mais les partisans de Luther gagnent du terrain (voir p. 69). En 1534, des « placards » (affiches), qui ont pour titre *Abus de la messe papale*, sont collés en divers endroits du royaume dans la nuit du 17 au 18 octobre. Le caractère spectaculaire de l'événement contraint le roi à adopter, au moins pour quelque temps, une politique de plus grande fermeté. Beaucoup de suspects quittent la France. Parmi eux Calvin, qui publie, en 1536, *l'Institution chrétienne*, ouvrage fondateur de l'Église protestante de France qui ne tarde pas à avoir son culte et ses pasteurs.

Henri II arrive au pouvoir en 1547, bien décidé à « exterminer [...] les hérétiques condamnés par l'Église » ; elle-même répond à la Réforme par le concile de Trente (1545-1563). Différents édits royaux ordonnent des mesures énergiques qui n'épargnent pas de grands personnages, tel Anne du Bourg, étranglé puis brûlé en place de Grève en 1559.

### 4. Les questions religieuses après 1559

Après la mort d'Henri II, la France entre dans une période sombre et incertaine. Le pouvoir royal est fragilisé par la jeunesse de ses successeurs, qui favorise l'influence de certaines grandes maisons de France, dont celle des Guise, farouches partisans de l'orthodoxie romaine et prêts à faire valoir leurs droits sur le trône de France.

D'abord régente, Catherine de Médicis continue à jouer un grand rôle quand ses fils atteignent leur majorité. Elle cherche à conserver l'unité du royaume en pratiquant tantôt la tolérance, tantôt la sévérité. En face d'elle, les partisans d'une politique de répression énergique face à l'hérésie, et des partisans non moins convaincus de la nécessité de faire triompher ce qui est à leurs yeux la vraie religion.

Le massacre de la Saint-Barthélemy perpétré contre les protestants sur l'ordre de Charles IX dans la nuit du 23 au 24 août 1572 est le symbole des massacres provoqués par les tensions qui ébranlent alors le royaume de France. Les puissances étrangères interviennent en sous-main, en fournissant subsides et appuis diplomatiques, l'Espagne en faveur des catholiques, l'Angleterre en faveur des protestants.

En 1584, il est clair que l'héritier de la couronne sera Henri de Navarre, protestant notoire : la dimension politique des guerres dites « de religion » éclate au grand jour. Commencées en 1562, elles ne s'achèvent qu'en 1593, avec un tournant dramatique en 1589, l'assassinat d'Henri III. Son successeur abjure la religion réformée et peut dès lors être sacré.

En 1598, l'édit de Nantes organise la coexistence des deux religions, et Henri IV peut jeter les bases d'une réorganisation du royaume avant d'être assassiné à son tour en 1610.

### 5. Les Arts et les Lettres

Pendant tout le siècle, les rois de France accordent aux Arts et aux Lettres une attention qui est aussi un moyen d'affirmer leur prestige.

François I<sup>er</sup> impose l'usage du français dans les actes judiciaires et notariés (ordonnance de Villers-Cotterêt, 1539). Il crée le futur Collège de France (1530), protège de nombreux érudits et écrivains. Il institue le Dépôt légal (1537), qui oblige les imprimeurs à remettre au bibliothécaire du roi un exemplaire de tous les ouvrages qu'ils éditent ; ainsi se constitue le patrimoine qui est à l'origine de la Bibliothèque nationale.

Baif fonde une Académie de poésie et musique (1570), protégée par Charles IX. Henri III institue en 1574 l'Académie du Palais.

La vie de cour se développe considérablement et donne aux écrivains l'occasion de prouver leur attachement au roi. En sa présence, ils lisent leurs poèmes où ils célèbrent le prince, ses favoris, les événements grands ou petits du règne. C'est pour eux une nécessité : les droits d'auteur n'existant pas, ils ne peuvent assurer leur subsistance qu'en recevant une pension ou l'usufruit d'une propriété.

Ainsi s'explique la place qu'occupe la poésie de circonstance dans les œuvres des plus éminents, les flatteries à l'adresse des Grands, et parfois la nécessité de recevoir la tonsure du futur prêtre qu'on ne deviendra jamais, mais qui permet d'avoir accès aux bénéfices ecclésiastiques - il en est ainsi pour Du Bellay et Ronsard. Mais le poète ne déchoit pas pour autant, puisqu'il assure à la gloire de ses protecteurs l'immortalité de l'art, ce qui vaut bien une bourse d'écus.

Le prestige du prince est également à l'origine de nombreuses fêtes aussi brillantes qu'éphémères, parmi lesquelles les Entrées du roi dans les grandes villes du royaume : poèmes, saynètes, tableaux vivants d'inspiration mythologique réunissent tous les arts et mettent sous les yeux des spectateurs une culture qui ne s'enferme pas dans les bibliothèques.

Les constructions fastueuses sont elles aussi à la mesure du prestige royal. François I<sup>er</sup> donne aux pays de Loire quelques-uns de ses plus beaux châteaux ; il ouvre le chantier du Louvre, qui sera continué jusqu'au grand Louvre voulu par Henri IV. Pour aménager Fontainebleau, il fait venir de grands artistes italiens ; là aussi, Henri IV poursuivra ses travaux, tout en construisant le château de Saint-Germain-en-Laye.

Les souverains français collectionnent les œuvres des plus grands peintres et orfèvres ; la mort de Vinci dans un château de la Loire mis à sa disposition par le roi fait figure de symbole. Et ils font des émules parmi les Grands du royaume qui nous ont laissé les châteaux de Chantilly, d'Écouen, etc.

Nous pouvons mesurer aujourd'hui encore l'importance d'une politique de prestige qui, en nous faisant oublier les guerres et les misères de tous ordres vécues par les contemporains, a orienté la culture française pour plusieurs siècles.

## II. Mutations sociales et intellectuelles

À travers une série d'événements dont les conséquences se font jour peu à peu, l'Europe occidentale connaît au xvi<sup>e</sup> siècle de profonds bouleversements.

### 1. L'exploration de la terre

Commencés au xv<sup>e</sup> siècle, avec pour symboles Colomb (qui aborde les Antilles en 1492) et Vasco de Gama (qui contourne l'Afrique en 1497-1498), les grands voyages à travers le monde se poursuivent au siècle suivant (Verrazano découvre la baie d'Hudson en 1524, Cartier, le Canada dix ans plus tard). La Méditerranée, dont la partie orientale est dominée par les Turcs depuis leur victoire à Constantinople (1453), n'est plus le seul horizon marin connu. Les espaces nouvellement ouverts à la navigation modifient les échanges économiques, avec pour conséquences essentielles l'afflux des métaux précieux en Europe, la mutation des métiers du commerce et de l'argent, l'influence grandissante de ceux qui les exercent et qui constituent la première bourgeoisie capitaliste. Le paysage social en est profondément transformé, même si les campagnes demeurent à l'écart de ces grands bouleversements.

### 2. L'imprimerie et la question religieuse

Ces « grandes découvertes » ont été rendues possibles par diverses inventions techniques réalisées au cours des siècles précédents. Parmi elles, celles qui ont fait progresser la métallurgie ont modifié l'armement et ont rendu possible la découverte de l'imprimerie, vers 1450 à Mayence (l'opposition entre les deux inventions est alors un lieu commun des réflexions sur le progrès). Désormais, les ouvrages peuvent être reproduits à des centaines d'exemplaires. Et la clientèle est là pour les acquérir : rois et princes, qui collectionnent des manuscrits depuis longtemps, mais aussi tous ceux qui aspirent à acquérir un savoir devenu nécessaire avec le développement du commerce, de la diplomatie ou de l'administration.

Naguère engrangé dans les monastères, le savoir n'est plus le monopole de l'Église. En outre, la technique exige qu'on établisse la meilleure version possible des œuvres de l'Antiquité à partir de plusieurs manuscrits. Ainsi naît une nouvelle science, la philologie, et avec elle, la nécessité de porter sur les textes un regard critique.

La question est particulièrement épineuse pour la Bible. L'étude du grec et de l'hébreu en permet une nouvelle lecture qui échappe aux théologiens. Par là s'explique leur opposition aux humanistes, dont le travail est dicté au départ par l'ardent désir de revenir aux sources vives de la religion. Dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle s'était développé l'évangélisme, un courant intellectuel qui réclamait de l'Église un retour à l'esprit de l'Évangile, dont le texte latin cautionné par Rome est confronté à l'original en grec. À partir des années 1520, on assiste à la création de divers « collèges des trois langues » (hébreu, grec, latin, les langues de la Bible) indépendants des universités. Celui de Paris (1530), Collège de lecteurs royaux, perdure dans l'actuel Collège de France.

Ce courant se trouve bientôt confronté à un choix difficile. En 1518, à Wittemberg, un moine nommé Luther proteste publiquement contre le pape. Nombreux sont ceux qui se rangent derrière lui. Sa devise : « *Soli deo, sola fide, sola scriptura* », soit : n'obéir qu'à Dieu, et non au pape ; ne pas croire que les bonnes œuvres seules peuvent assurer le salut ; se conformer à la seule Écriture sainte et non aux prescriptions de l'Église qui ne sont pas fondées sur l'Évangile. Quand Luther est excommunié par Rome (1521), les évangélistes doivent choisir : le suivre dans l'hérésie ou demeurer dans une Église dont ils dénoncent pourtant les abus.

Partie d'Allemagne, la Réforme se développe de façon différente selon les pays.

### 3. L'humanisme

Dans le même temps, la connaissance de l'Antiquité s'élargit considérablement, d'abord grâce à l'intensification des rapports commerciaux entre l'Italie et l'Orient, puis, après 1453, grâce au repli massif des savants grecs en Occident. Les auteurs de l'Antiquité n'étaient pas totalement ignorés du Moyen Âge, mais leur connaissance s'enrichit, et surtout leur lecture se modifie. On découvre chez eux de nouvelles valeurs esthétiques et éthiques qui se transmettent et se développent par l'enseignement et l'étude. À la lecture des sommes qui offraient en condensé l'essentiel de ce qu'il faut savoir, on préfère celle des textes des auteurs eux-mêmes, qu'on ne cesse de commenter pour mieux en pénétrer la beauté et le sens avant de chercher à les imiter. C'est l'origine de l'humanisme.

Le mot lui-même n'apparaît qu'au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle et en Allemagne. Au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, on utilise le vocabulaire hérité du latin, on parle de « belles » ou « bonnes » lettres ; Cicéron, parmi d'autres, avait fait l'éloge des *humanitatis litterae* (« lettres d'humanité »), les Romains désignant par le mot *humanitas* l'ensemble des qualités qui distinguent l'homme des autres créatures et lui donnent sa perfection, lorsqu'elles sont portées à leur degré le plus haut.

Les écrivains du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans cette tradition. Pour eux comme pour les Anciens, la littérature est le lieu où les qualités propres à l'homme trouvent à la fois leur source et leur expression. C'est là l'origine profonde de leur passion pour les textes de l'Antiquité. Définir les humanistes comme des hommes voués à l'étude des langues anciennes est possible, à condition de ne pas oublier la signification de leur démarche et de ne pas réduire leurs bibliothèques à quelques titres d'auteurs célèbres ; elles comprennent aussi les écrits des Pères de l'Église – Érasme par exemple édite aussi bien saint Jérôme que Pline l'Ancien.

#### 4. Courants de pensée

L'humanisme influence profondément la pensée philosophique. Désormais, on peut lire Aristote dans le texte, et non plus à travers les traductions qu'en avaient données les Arabes et qu'avait eues sous les yeux Thomas d'Aquin. Les humanistes ont à leur disposition l'œuvre de Platon dans son ensemble. La connaissance des philosophies de l'Antiquité qui viennent se juxtaposer à la pensée chrétienne est à l'origine de certains grands débats du siècle, qui portent essentiellement sur les origines du monde, la Providence et l'immortalité de l'âme. À la cosmologie des stoïciens, on préfère leur morale, qui ne contredit pas celle du christianisme ; on pourra même parler de stoïcisme chrétien à la fin du siècle. En revanche Épicure, connu à travers Lucrèce, devient rapidement le symbole des hommes dont la foi est suspecte ; et on n'oublie pas l'expression d'Horace qui blâme les « pourceaux d'Épicure ». Le scepticisme de Sextus Empiricus fournit des arguments à tous ceux qui s'opposent au dogmatisme, surtout à la fin du siècle. Connus d'abord par les seuls érudits, tous ces textes sont accessibles à un plus large public à travers des traductions qui vont se multipliant et qui constituent une part importante des activités de l'humanisme.

La philosophie de **Platon** n'a rien à voir avec celle de Pétrarque. Ils jouent pourtant l'un et l'autre et conjointement un grand rôle dans la conception de l'amour qui préside à son élaboration poétique, surtout à partir de 1540. *Phèdre ou De la beauté* et *Le Banquet ou De l'amour*, où sont exposées les théories platoniciennes de l'amour, ont connu une large diffusion à travers les *Commentaires* de Ficin, érudit florentin de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle. Ils sont traduits en français en 1503, puis en 1546 et en 1576. Deux Vénus, celle du ciel et celle de la terre, s'y opposent, l'amour d'ici-bas étant le premier degré d'une ascension qui doit conduire l'homme à la contemplation de l'Idée de la Beauté. Le mythe, platonicien lui aussi, de l'androgyné, conduit les néoplatoniciens à voir dans l'amour la recherche de l'Un, que la diversité du monde rend inaccessible.

**Pétrarque**, humaniste italien (1304-1374), a le premier composé une suite de poèmes tous dédiés à une seule femme, Laure, objet d'un amour fondé sur une union toute spirituelle qui permet de transcender le désir, pourtant toujours présent. Toutes les contradictions d'une telle passion s'expriment dans la seule forme verbale possible, l'antithèse, qui réunit les extrêmes, et dans l'idéalisation de la femme inaccessible, source de souffrance et de joie étroitement mêlées dans le « doux-amer ».

L'élévation et la spiritualité de ces conceptions de l'amour se retrouvent dans de nombreuses œuvres écrites en italien, dont plusieurs sont traduites en français ; parmi elles le célèbre dialogue de **Castiglione**, *Le Courtisan*, paru en 1528 et traduit en 1537. Ainsi vulgarisé, le platonisme se répand en dehors des milieux érudits et gagne les sphères mondaines, là où l'on apprécie une expression raffinée des sentiments.

Tous ceux qui vivent ces profonds changements le font dans un enthousiasme qui les rend plus d'une fois injustes envers le Moyen Âge. Ils ont le sentiment d'être les acteurs d'une véritable renaissance, mot très probablement utilisé pour la première fois par Vasari, historien d'art italien, dans son célèbre ouvrage, *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes, de Cimabue à nos jours* (1550). Bien avant lui, Pétrarque avait célébré la lumière enfin retrouvée, image récurrente chez des auteurs français, tels Rabelais, qui oppose « la lumière et la dignité [...] rendue es [aux] lettres » au « temps [...] ténébreux [...] des Goths » (*Pantagruel*, chap. 8), ou Pierre Belon (*Observation de plusieurs singularités...* 1553), qui parle lui aussi des « ténèbres » antérieures et célèbre l'« heureuse et désirable renaissance » des « bonnes disciplines ».

#### 5. Le baroque

Cet enthousiasme eut à subir l'épreuve des faits. L'idéal humaniste de paix et de concorde est mis à mal par les ambitions et les rivalités des princes. Le désir d'un retour à l'Évangile s'achève sur l'éclatement irrémédiable de la chrétienté séculaire. La création littéraire et artistique ne peut que renvoyer l'image d'un monde dominé par les incertitudes. C'est ce qu'on a appelé parfois « l'âge baroque ».

Désignant d'abord une perle irrégulière en joaillerie, l'adjectif « baroque » a ensuite été appliqué aux beaux-arts, en particulier à l'architecture religieuse qui prend son essor européen au moment de ce qu'on a appelé la Contre-Réforme, phénomène complexe qu'on peut résumer comme la réponse de l'Église romaine à la Réforme protestante. Il s'agissait d'affirmer *visiblement* la puissance de l'Église traditionnelle, et de donner aux fidèles des lieux de prières où la grandeur de Dieu soit sensible au cœur, loin de l'austérité des temples réformés sans statues ni ornements. D'où la construction d'églises aux vastes dimensions, avec leurs riches décorations qui remplissent tout l'espace, élèvent les âmes grâce au mouvement des colonnes torsées ou des statues qui traduisent les expressions les plus vives, et les éblouissent dans le chatoiement des ors et des polychromies mêlés aux peintures en trompe-l'œil, art de l'illusion par excellence : les anges et les saints triomphent dans un paradis que les humains voient de leurs propres yeux.

Cet art de l'ostentation et de l'affirmation de la puissance apparaît ainsi comme une réponse humaine à ce qu'on a pu appeler « la crise de la conscience européenne au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle ». Ainsi considéré, le baroque est l'art par excellence des périodes instables de l'histoire, quel que soit le contexte historique précis. C'est pourquoi la notion même en est fragile, sinon souvent confuse dans ses utilisations. Il convient d'en circonscrire l'emploi au dernier tiers du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle et aux deux premiers du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> (cf. C.-G. Dubois, *Le Baroque, profondeur de l'apparence*, 1972), et peut-être de voir avant tout en lui, comme Jean Rousset lui-même, le critique français qui a le plus œuvré à sa promotion, une « hypothèse de travail ». À ce titre, l'analyse qui en a été faite ces dernières décennies a été féconde pour les études littéraires, en permettant de lire avec un regard neuf bien des textes où une admiration exclusive pour l'art dit « classique » avait fait tomber dans l'oubli, sinon dans le mépris. Outre le goût pour les œuvres de grande ampleur, l'esthétique littéraire du baroque se caractérise sommairement par la volonté de susciter l'émotion, la recherche d'une « unité de convergence » (et non de hiérarchie), la mise en œuvre de toutes les possibilités décoratives du langage, le goût du singulier et de l'insolite (C.-G. Dubois). On peut en voir une illustration saisissante dans les textes réunis par G. Mathieu-Castellani sous le titre *Éros baroque*, où le poète ne cesse « d'opposer au monde "réel" dont l'évanescence le déçoit, le monde fantastique de ses désirs et de ses chimères », qu'il met en scène à travers des rêves de métamorphoses, des songes dont l'illusion est douce-amère, et à travers les mythes dont « les figures éveillent des rêveries cruelles, qui [...] lient fortement Éros à Thanatos ».

### III. Les formes et les genres littéraires

Les œuvres écrites en français ne rendent pas compte de toute la production littéraire du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Le latin est encore largement utilisé, non seulement dans les écrits philosophiques ou théologiques, mais aussi dans la poésie. Au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle, le français gagne du terrain. L'essor de la puissance française et l'usage des langues vernaculaires par les Églises réformées ont sans doute joué un grand rôle dans cette évolution.

## 1. La poésie

La poésie est sans nul doute le genre littéraire le plus florissant au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Elle est partout, véhiculée par le chant, gravée aux frontons des édifices ou sur les décors éphémères des Entrées royales, recopiée ou composée sur les pages de garde de n'importe quel ouvrage, imprimée dans de superbes volumes. C'est que, comme l'explique Montaigne, « elle ravit [emporte] et ravage » non seulement le poète, mais aussi « celui qui la sait pénétrer » et celui qui l'entend réciter (*Essais*, I, 37). « C'est l'originel langage des dieux », écrit-il ailleurs ; « il lui faut quitter [reconnaître] la maîtrise et prééminence en la parlerie [langage] » (*Essais*, III, 9). La dignité reconnue au poète manifeste le goût de la société lettrée pour le langage doté de sa plus grande puissance et donc cultivé avec respect, même si – il va sans dire – tous ceux qui s'essayaient à la poésie, à commencer par François I<sup>er</sup> lui-même, n'ont pas écrit que des chefs-d'œuvre ; c'est la rançon de la gloire du genre.

Jusqu'en 1549, certaines formes poétiques en usage au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle sont encore bien vivantes. Pour exemple, *L'Adolescence clémentine* (1532) de Marot nous donne à lire des chants royaux, des ballades, des rondeaux, etc. Lorsque Du Bellay publie la *Défense et Illustration de la langue française*, il relègue ces vieilles formes au rang d'« épicerie » (*condiments*) médiévales, et fait l'éloge du sonnet. Plus qu'un art poétique, la *Défense* est avant tout un manifeste polémique où des jeunes gens affirment leur volonté de donner à la France une littérature digne des œuvres antiques et italiennes, en assurant à sa langue enrichissement et prestige. Si certaines de leurs ambitions sont à l'origine de maladroites et même d'échecs (ils ne donneront pas à la France l'épopée dont ils rêvent), beaucoup de leurs réalisations ont été à la mesure de leur enthousiasme.

Dans les dernières décennies du siècle, on préfère à leur poésie jugée trop savante une littérature plus conforme aux goûts de la cour – donc d'expression plus simple et moins érudite, comme celle de Desportes –, ou plus apte à répondre aux inquiétudes et aux combats, celle que l'on a désignée par l'épithète « baroque » et qui reflète l'instabilité du monde tel qu'il est perçu.

## 2. Le théâtre

L'héritage médiéval demeure bien vivant. Les mystères sont représentés dans toute la France jusqu'à leur interdiction à Paris (1548), et fleurissent hors de la capitale. La farce connaît un succès ininterrompu : on imprime les textes des pièces jouées au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, on en compose aussi, et Henri IV prend grand plaisir, avec sa cour, à en voir jouer une en 1606.

Parallèlement, la connaissance du théâtre de l'Antiquité renouvelle le genre. Précédée de nombreuses traductions, la première comédie à l'imitation des anciens, *Eugène*, paraît en 1551. Dans la seconde moitié du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, le genre est largement tributaire du théâtre italien. Quant à la première tragédie, *Cléopâtre*, jouée en 1553 et due, comme *Eugène*, à Jodelle, elle donne le ton des œuvres qui suivront : l'action y est réduite au minimum, l'essentiel étant une longue déploration des malheurs des personnages ; plus qu'à la tragédie « classique », on pense au genre musical du *lamento* ou aux grands airs d'opéra. Les protestants préfèrent des sujets bibliques, qui instruisent le spectateur ; dès 1550, Théodore de Bèze compose *Abraham sacrifiant*.

Sans bénéficier de lieux fixes, les acteurs sont rarement des professionnels. Les représentations ont lieu sur les parvis des églises, dans les collèges (où l'on joue des pièces en latin), au cœur des foires, à la cour, toujours à l'occasion de festivités dont elles constituent un élément indispensable.

Le succès remporté par les troupes italiennes invitées en France à partir de 1571 prouve l'importance du théâtre dans la vie sociale de l'époque, du moins dans un certain milieu ; car le fossé se creuse de plus en plus entre les représentations destinées au milieu cultivé ou à la cour et celles qui s'adressent au peuple.

## 3. Les genres narratifs

Assez nettement dessinés au Moyen Âge, les contours du roman deviennent incertains. À quel genre se rattache le récit des faits et gestes de Pantagruel et de Gargantua, devenu pour la postérité une des œuvres majeures du siècle ?

Le goût pour les romans de chevalerie ne se dément pas ; en témoignent de très nombreuses adaptations en « français moderne » des textes médiévaux ; et la traduction du roman des *Amadis* (1547) connaît un long succès.

L'abondance des recueils qui réunissent de courts récits est là pour prouver que le public aime lire des « histoires ». Aujourd'hui, leur appellation fait problème. Au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, il n'est pas toujours aisé de différencier nouvelles, contes, devis.

Dans les dernières décennies du siècle, on voit apparaître un nouveau genre, les « histoires tragiques », dont l'intrigue est plus complexe et plus étoffée, le texte plus long, et qui apporte au lecteur un divertissement fondé essentiellement sur l'émotion. C'est à partir de là que se développera « le roman sentimental avant *L'Astrée* ».

## 4. Proses diverses

La notion de genre littéraire perd toute sa pertinence face à des œuvres qui témoignent d'un goût profond pour la souplesse des formes, pour la réflexion personnelle, et d'une vive sensibilité à la diversité du réel, difficile à saisir dans une totalité.

Le dialogue fictif connaît une vogue considérable ; il est ouvert à tous les sujets : religion (*Cymbalum mundi*, de Des Périers), langage (*Dialogue du Français italianisé*, d'Henri Estienne), astrologie (*Mantice*, de Pontus de Tyard), société (*Dialogues*, de Tahureau), amour (*Débat de Folie et d'Amour*, de Louise Labé). Sans être comme on l'a dit parfois le lieu par excellence du scepticisme, le dialogue met en lumière la complexité de la recherche de la vérité, avec souvent des portraits et des réflexions satiriques.

On publie aussi au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle des recueils de Leçons, qui regroupent autour d'un thème les anecdotes et les opinions les plus variées, et de très nombreux commentaires écrits en marge de toutes sortes de textes, pour en faciliter la lecture mais aussi en orienter le sens.

Cherchant à éclairer le passé de son pays, Pasquier écrit les *Recherches de la France*, où « délaissant toute ambitieuse construction, [il] s'adonne à d'érudites enquêtes de détail » (Céard). Et c'est bien parce que son œuvre, écrite sans tenir compte des codes de la rhétorique, ne correspondait à aucun genre littéraire que Montaigne, pour lui donner un titre, a inventé le mot « essai ».

### Rabelais (1483 ou 1494-1553)

La biographie de François Rabelais est très mal connue. Même sa date de naissance, dans le Chinonais, est incertaine, mais on sait que son père était avocat. Très probablement, il étudie dans sa jeunesse le droit et la théologie. **1521** : Il est chez les franciscains de Fontenay-le-Comte où il s'initie au grec ; se fait confisquer ses livres. **1524** : Entre au couvent bénédictin de Maillezais. **1530** : Bachelier en médecine à Montpellier. **1532** : Médecin à l'Hôtel-Dieu de Lyon. Édite Hippocrate, qu'il a traduit et commenté, les *Lettres médicales* de Manardi, en latin, et *Pantagruel, roy des Dipsodes...* **1533** : La *Pantagruéline prognostication*. **1534 (ou 1535)** : *La Vie très horrible du grand Gargantua...* **1535** : Édite la *Topographie de la Rome antique* de Marliani. **1537** : Fait une dissection à Lyon. **De 1533 à 1549** : Fait plusieurs séjours à Rome, en tant que médecin et secrétaire de diplomates, dont les cousins de Joachim Du Bellay. **1538** : Fait partie de la suite de François I<sup>er</sup> lorsqu'il rencontre Charles Quint à Aigues-Mortes. **1546** : *Le Tiers Livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel...* **1546** : À Metz, alors hors

de France, pour quelques mois, après la condamnation du *Tiers Livre* par les théologiens. **1548** : Édition des premiers chapitres du *Quart Livre*. **1552** : *Le Quart Livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel...* **1549** : La *Sciomachie*, récit des fêtes données à Rome par le cardinal Du Bellay à l'occasion de la naissance du fils d'Henri II. **1553** : Meurt à Paris. **1564** : *Le Cinquième Livre*.

Sans doute parce qu'il est connu en 1532 comme médecin et érudit, c'est sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier que Rabelais publie en langue française le récit des « faits et prouesses » de Pantagruel, un géant dont le père est bien connu par la publication d'un livret populaire, et dont il racontera les hauts faits dans *Gargantua*. Douze ans plus tard et jusqu'à sa mort, il signe de son propre nom la suite des aventures de Pantagruel ; en fait, le cadre traditionnel de la geste des géants est abandonné au profit du récit des tribulations où Panurge, désireux de se marier sans courir aucun risque, entraîne son ami Pantagruel et ses compagnons. *Le Cinquième Livre*, posthume et généralement considéré comme une mise en forme de brouillons retrouvés par l'éditeur, donne une conclusion aux deux livres antérieurs.

#### Une œuvre multiple

Elle échappe à toute classification. Une immense érudition y côtoie une veine farcesque et populaire ; les épisodes les plus invraisemblables se mêlent à des réflexions sur les grandes préoccupations du siècle ; on y parcourt tous les registres du comique, depuis la parodie la plus subtile jusqu'à l'absurde et la scatologie, le tout entraîné dans une invention verbale qui va jusqu'au vertige. Rabelais s'est sans nul doute ébahi en compagnie de ses personnages, sans pour autant écrire une œuvre dénuée de significations. Sa lecture ne peut être que multiple, toujours recommencée, pour notre plaisir.

#### Un monde de l'énorme

On y entre d'emblée avec le personnage des géants. Mais même lorsque la taille et la force de Pantagruel sont moins présentes, l'œuvre demeure toujours dans un registre gigantesque, celui de l'énorme qu'appréciaient Hugo et Flaubert. La boulimie langagière de l'écrivain est à la mesure de la richesse de ses inventions.

Le récit de la naissance de Gargantua en condense quelques-uns des principaux aspects : grand rassemblement de villageois venus de plusieurs hameaux pour une ripaille, très nombreuses et grosses plaisanteries des « propos des bien ivres » après le repas, relâchement du sphincter de Gargamelle enceinte du géant, qui a mangé trop de tripes, ce qui a pour conséquence la naissance de l'enfant par l'oreille de sa mère, énumération d'exemples de naissances étranges, savants ou fantaisistes et destinés à garantir la vraisemblance du récit.

#### Le corps humain dans sa totalité

Laisse pour mort sur le champ de bataille, Épistémon est guéri par Panurge qui, entre autres soins qu'il lui prodigue, le réchauffe sur sa braguette. Le signal de sa résurrection est un « gros pet de ménage », souffle de vie aussi bien que l'éternement qui le précède (*Pantagruel*, chap. 30). C'est que tout dans l'homme est vital, même « le bas corporel » bien connu du médecin, dont les réactions sont souvent la manifestation du retour à la nature, par exemple lorsque l'écolier qui jargonnait en latin de cuisine retrouve son patois natal (*Pantagruel*, chap. 6) ou lorsque Panurge ne parvient pas à dissimuler sa peur (*Quart Livre*, chap. 67). Les épisodes scatologiques ou grivois du récit manifestent la volonté quelque peu provocatrice de ne pas « censurer » certaines parties du corps pour faute d'honnêteté.

#### **Pantagruel** (1532)



Après une enfance heureuse, le géant visite plusieurs universités, puis vient à Paris où il reçoit une lettre de son père qui l'encourage dans ses études. Il conclut un procès qui opposait deux seigneurs dont les propos n'ont aucun sens et que les juges s'obstinaient à vouloir comprendre. Il rencontre Panurge, farceur impénitent dont on apprend plusieurs bons tours.

Puis Pantagruel part avec ses compagnons pour défendre son royaume d'Utopie. Les ruses de Panurge font merveille face à la brutalité des adversaires, tandis que Pantagruel utilise sa force de géant pour vaincre Loup Garou en combat singulier. Après la bataille, Épistémon qui avait eu la tête tranchée au combat est guéri par Panurge ; il raconte ce qu'il a vu aux Enfers. Pantagruel abrite son armée sous sa langue. Le narrateur reste six mois dans la gorge du géant et en ressort guilleret.

#### **Gargantua** (1534 ou 1535)



Né d'une « bien étrange » façon, Gargantua, père de Pantagruel, montre son ingéniosité dès son enfance, en inventant un nouveau torchecul ; mais ses précepteurs le rendent « niais, tout rêveur et rassolé ». Son père le confie à un meilleur maître, qui l'emmène à Paris où il fait de bonnes études. Mais au royaume de Grandgousier, en Touraine, une altercation entre bergers et vendeurs de galettes devient un « grand débat dont furent faites grosses guerres ». Gargantua vient au secours de son père attaqué par Picrochole. Frère Jean défend seul le clos de son abbaye, Gargantua met les ennemis en déroute au cours de diverses batailles rocambolesques, interrompues par un banquet. Picrochole s'enfuit lamentablement. Gargantua fait un discours aux soldats vaincus et récompense les vainqueurs. Pour frère Jean est édifée l'abbaye de Thélème.

#### **Le Tiers Livre** (1546)



Panurge a dépensé rapidement l'argent que Pantagruel lui a donné à la fin de la guerre en Utopie et fait l'éloge des dettes. Il envisage alors de se marier, mais il veut être sûr qu'il ne sera ni cocu ni battu ni volé. Pantagruel lui fait remarquer que la décision appartient à sa volonté, mais lui propose cependant de recourir à diverses pratiques divinatoires : citations tirées au sort, songe, puis de consulter une sibylle, un muet, un vieux poète mourant, un spécialiste en innombrables moyens de divination. Enfin Pantagruel décide de réunir chez lui un théologien, un médecin, un philosophe, un juriste. On consulte ensuite Triboulet, fou de François I<sup>er</sup> ; entre-temps, Pantagruel se rend auprès du juge Bridoye qui rend ses sentences au hasard des dés. Panurge étant en désaccord avec toutes les réponses qu'il reçoit et qui lui prédisent des mésaventures, décision est prise de partir pour consulter l'oracle de la Dive Bouteille. On emportera pour le voyage une plante magique, le pantagruélium, herbe de Pantagruel, capable de décupler les possibilités humaines et d'inquiéter les dieux.

#### **Le Quart Livre** (1552) et **Le Cinquième Livre** (1564)



Après le départ des douze bateaux de la flotte de Pantagruel, préparée au port de Thalasse près de Saint-Malo, commence une longue navigation jusqu'au temple de la Dive Bouteille. Se succèdent alors toutes sortes de contrées aux noms étranges, parmi lesquelles les îles de Médamothi (*nul lieu*), de Procuration, de Tohu-Bohu, de Tapinois, des Papimanes, puis l'île Sonante, celle du Guichet (*porte de prison*), de Quintessence, et enfin Lanternois. Partout on rencontre des êtres étranges eux aussi, caricatures de certains humains tels Homenaz qui adore le pape, « Dieu en terre », Prêtrégaux, Cardingaux de l'île Sonante, Grippeminaud, le juge « aux mains pleines de sang ». D'autres créatures n'ont même plus apparence humaine, tel Quarêmeprenant, cette « étrange et monstrueuse membrure d'homme, si homme le dois nommer », dit Pantagruel, ou tel Oû-Dire, un vieil aveugle qui a cent oreilles et dont les disciples deviennent très vite savants. L'oracle de la Dive Bouteille prononce un seul mot « Trinch » (« bois ») commenté ainsi par la prêtresse : « Soyez vous-même l'interprète de votre entreprise, [avec] guide de Dieu et compagnie des hommes. »

Rabelais narrateur

• **Les prologues** - Chaque livre du *Pantagruel* est précédé d'un prologue adressé par l'auteur-narrateur « aux lecteurs bénévoles ». Parodie du boniment de charlatan en tête du *Pantagruel*, le propos toujours plein de verve dans *Gargantua* invite à rompre « l'os » de l'œuvre pour en sucer la moelle, mais met aussitôt en garde contre les pratiques de ceux qui trouvent chez Ovide ce qui n'y est pas. En 1546, l'auteur du *Tiers Livre* se présente lui-même comme celui qui participe aux activités de ses contemporains en leur donnant le vin de son tonneau - son livre - une fois écartés les hypocrites et autres indésirables. Le prologue du *Quart Livre* fustige les ennemis de Rabelais, qui demeure sain et dispos grâce au pantagruélisme, « une certaine gaité d'esprit confite en [faite de] mépris des choses fortuites », ultime définition de la sagesse du géant.

À plusieurs reprises, le narrateur s'adresse au lecteur au cours du récit, en particulier pour insister sur la véracité de ses affirmations ; et il n'hésite pas à devenir lui-même un des compagnons du géant, personnage imaginaire qui participe aux aventures de son propre roman.

• **La composition des récits** - Si la composition de *Pantagruel* et de *Gargantua* suit le schéma des romans de chevalerie (enfance, éducation, exploits guerriers), *Le Tiers Livre* s'ouvre et se ferme sur deux éloges, celui des dettes et celui du pantagruélion, le reste de l'ouvrage étant une série de consultations censées éclairer Panurge sur son avenir. *Le Quart Livre* est une suite d'escalades : composition par épisodes qui se succèdent sans aucune nécessité autre qu'esthétique. Un lien les unit : les joyeux compagnons des deux géants éponymes. Mais tous les personnages parlent autant et plus qu'ils n'agissent, et entraînent le lecteur sur des chemins de traverse, à l'écoute d'innombrables anecdotes, fables, sans oublier les « joyeux devis » où les personnages rivalisent d'ingéniosité en échangeant des répliques souvent grivoises. Ainsi se constitue un univers où se trouvent réunis contes populaires et références savantes, scènes à rire et épisodes chargés de sens, dont le mélange crée le plaisir et l'ambiguïté.

• **Les personnages** - S'il a choisi comme personnages des géants dont l'un est bien connu de ses lecteurs, Rabelais en joue à sa guise et semble plus d'une fois oublier leur corpulence.

Les compagnons de Pantagruel, qui ne le quitteront jamais, arrivent on ne sait d'où ; seul leur nom nous renseigne sur leur identité - Épistémon le savant, Gymnaste l'acrobate, etc. - et détermine leurs interventions. Même si on connaît quelques traits physiques de frère Jean et de Panurge, ils se définissent eux aussi avant tout par leurs paroles et par leurs actes. Sans passé, aucun des personnages de Rabelais n'est soumis à la mort, mis à part les mères des géants qui perdent la vie dès qu'elles l'ont transmise.

Thèmes de réflexion

• **L'éducation** - Dès *Pantagruel* Rabelais traite un thème cher aux humanistes : l'éducation. À Paris, le jeune homme reçoit d'Utopie une lettre de son père qui lui trace un vaste programme appliqué dans *Gargantua*, où l'on apprend que le géant « ne perdait heure du jour ». Rien ne permet cependant d'opposer à « la tête bien faite » du disciple de Montaigne « la tête bien pleine » de celui de Rabelais, selon une affirmation trop répandue.

Certes, l'emploi du temps de l'élève et le nombre de disciplines qu'il étudie sont impressionnants. Mais il s'agit d'une fiction où il est permis de rêver un peu - à peine du reste, si on se réfère aux témoignages du temps. Et surtout, ce programme ambitieux est loin de se réduire à un entassement de connaissances ; Ponocratès fait appel à la réflexion de l'élève et à son sens de l'observation ; le chant et la musique ne sont pas oubliés, et l'hygiène aussi bien que les exercices physiques assurent l'équilibre entre le corps et l'esprit.

• **Rois et royaumes** - C'est essentiellement dans les récits de guerre, inséparables de toute geste de géants, que Rabelais met en scène des monarques dans l'exercice de leur pouvoir. Si la lutte contre les Dipsodes tient davantage compte de la taille et de la force de Pantagruel, elle présente avec la guerre picrocholine d'indéniables ressemblances.

Le récit du *Gargantua* fait moins appel à l'étrange, à tel point qu'on y voit généralement plus d'une allusion aux guerres contemporaines. La guerre est due à la seule ambition de Picrochole (« bile amère »). Grandgousier met tout en œuvre pour éviter d'avoir à repousser son allié de toujours ; mais il a le devoir de prendre les armes pour protéger ses sujets. La guerre qu'il mène, uniquement défensive, lui permet d'exercer la justice et non la vengeance, alors que son adversaire suit ses impulsions jusque dans la cruauté. Pour Rabelais comme pour Érasme, la guerre « est contraire à la profession de l'Évangile » (chap. 46). Et comme le souligne *Gargantua*, Grandgousier est le philosophe-roi dont rêvait Platon (chap. 45).

Dans *Le Quart Livre*, quand Pantagruel se propose d'intervenir pour mettre fin à la lutte qui oppose Quarêmeprenant et les Andouilles, il en est dissuadé : un concile, dit le pilote, a dénoncé les Andouilles et menacé Quarêmeprenant s'il faisait alliance avec elles ; autrement dit, ceux qui pratiquent le jeûne, même s'ils sont hypocrites, doivent s'opposer à ceux qui aiment faire bonne chère, en allant même jusqu'à la guerre. L'idéal humaniste prend acte de sa défaite, dont l'Église elle-même est l'artisan.

• **La religion** - Rabelais n'a pas attendu *Le Quart Livre* pour critiquer certaines positions de l'orthodoxie romaine. Tout le portait à partager les idées des évangélistes (voir p. 69) : critique de la vente des indulgences, du culte des reliques, des pèlerinages et autres pratiques ; satire des théologiens ignares, des moines paresseux et parasites de la société, etc.

Si ces idées ont chez lui une force si percutante, c'est parce qu'elles s'expriment à travers des personnages hauts en couleurs, mis dans des situations inoubliables. C'est frère Jean qui dénonce les tares des religieux même quand il s'en accommode fort bien, par exemple quand il fabrique des pièges à lapins pendant les heures de prière, ou quand il respecte scrupuleusement une des règles de son abbaye où l'on n'étudie jamais : « Notre feu abbé disait que c'était chose monstrueuse voir un moine savant. » C'est le farceur Panurge qui apprend au narrateur comment on fait son profit de l'argent scandaleusement récolté par les « pardonners ».

Face à ces personnages facétieux, les rois-géants font preuve d'une foi profonde qu'ils manifestent à plusieurs reprises. L'ultime recommandation qu'envoie *Gargantua* à son fils est d'un vrai chrétien : « Il te convient [...] de mettre en Dieu tout ton espoir, et par foi formée de charité, être à lui adjoint. » L'inspiration évangélique marque aussi les prières de Pantagruel au moment où il va combattre Loup Garou, ou au cours de la tempête du *Quart Livre*.

Le rire

Rabelais a exprimé des idées, mais il n'était pas le seul à le faire. Et il importe de suivre aussi ses recommandations : « Ébaudissez-vous, mes amours, et gaiement lisez la suite. »

Dès lors, pourquoi privilégier la lettre de Gargantua à son fils étudiant, et négliger les reproches véhéments que Pantagruel fait aux juges parisiens qui n'ont pas été formés aux disciplines indispensables à la bonne compréhension du droit ? « Tout philogrobolisés du cerveau » depuis des semaines, les voilà à la fin « tout ravis en admiration » alors que Pantagruel a rendu sa sentence dans une série de coq-à-l'âne semblables à ceux des plaideurs.

La guerre est atroce, certes. Mais il y a place au milieu des combats pour les moments joyeux. Quand frère Jean a échangé son froc de moine contre un habit de guerre, le voilà suspendu à un arbre où son casque s'est accroché, impatient d'être délivré pendant que ses compagnons lui font prêches et discours. Plus tard dans le récit, était-il besoin, pour critiquer certaines pratiques liées à la religion, d'imaginer des pèlerins cueillis sous une salade par Gargantua pour se désaltérer, qui trouvent refuge dans une dent creuse du géant et sont reconnus par la corne de limaçon qu'est leur bâton aux yeux de Grandgousier ?

L'indéniable caractère sérieux des thèmes risque de faire oublier la force du rire pour lui-même, souvent satirique, toujours manifestation et revendication de la vie, ou conjuration de ce qui est inquiétant en lui donnant un visage imaginaire.

### Marot (1496-1544)

**1496** : Naissance de Clément Marot à Cahors. **1506** : Suit son père, Jean, poète, qui part à Paris. **1514** : Offre au futur François I<sup>er</sup> *Le Temple de Cupido*. **1519** : Entre au service de Marguerite, sœur du roi. **1527** : Valet de chambre du roi. **1532** : *L'Adolescence clémentine*. Emprisonné pour avoir « mangé le lard en quarème », et libéré sur intervention de la sœur du roi. **1533** : Édite l'œuvre de Villon. **1534** : *La Suite de l'Adolescence clémentine*. Après l'affaire des placards (voir p. 66) s'enfuit à Nérac chez Marguerite de Navarre. **1535** : Suspecté d'hérésie, part à Ferrare, où réside Renée de France. **1536** : Retour à Paris. **1539** : *L'Enfer* paraît à Anvers (à Lyon en 1542). **1541** : *Les Trente Psaumes*. **1542** : S'enfuit à Genève, puis en Piémont. **1543** : *Les Cinquante Psaumes*. **1544** : Meurt à Turin.

Un poète entre deux âges

Marot est le dernier grand poète à avoir utilisé des formes métriques en vogue au Moyen Âge telles que ballades, chants royaux, complaintes, rondeaux. Formé sans doute par son père à la grande rhétorique (courant poétique fondé sur l'utilisation de formes rigoureuses qui régissent les rythmes et les mots, voir p. 62), il en a conservé le goût des sonorités rares et des rimes recherchées, telle la rime équivoquée, ce qui ne l'a pas empêché d'écrire une des poésies les plus personnelles du siècle. Mais, en homme de la Renaissance, il célèbre François I<sup>er</sup> ; il connaît bien Pétrarque, dont il a traduit six poèmes ; il a écrit des élégies ; et il est un des deux poètes qui ont introduit le sonnet en France, même s'il ne lui a pas donné ses lettres de noblesse.

En réalité, tout comme Rabelais, qu'il a connu, il est héritier du Moyen Âge et fait partie de ces esprits ouverts qui accueillent tout ce que leur époque leur apporte pour en faire leur miel.

Poésie et sollicitations

La vie de Marot l'a porté à être plus d'une fois en position de quémandeur, soit pour mettre un terme à une incarcération ou à un exil, soit pour demander des subsides. Adressés au roi ou à des personnages influents, ces poèmes se doivent de célébrer leur destinataire. Mais à la louange dithyrambique, Marot préfère le plus souvent le trait d'esprit et même une certaine familiarité.

Dépouillé par son valet pendant son sommeil après avoir reçu de l'argent du roi, il s'adresse à lui pour lui raconter la scène comme s'il l'avait vue :

« *De mes habits en effet il pilla  
Tous les plus beaux, et puis s'en habilla  
[...]  
Vous l'eussiez pris, en plein jour, pour son maître.* »

Au cours de son premier emprisonnement, il écrit à François I<sup>er</sup> :

« *Vous n'entendez procès non plus que moi.  
Ne plaidons point : ce n'est que tout émoi.* »

Quand il a « perdu l'oser aller en France », le sourire se fait rare. Il dit surtout la mélancolie de l'exilé privé de son pays, de ses amis, de la cour :

« *[...] et ne sais qui je suis,  
fors [sinon] une plante ébranchée.* »

Poésie et événements

Au service de François I<sup>er</sup>, Marot se doit de célébrer les grands événements du règne, tels la naissance du Dauphin, l'entrevue des rois de France et d'Angleterre au camp du Drap d'or, les négociations entre ces mêmes rois et Charles Quint, le retour en France des deux fils de François I<sup>er</sup> prisonniers à Madrid après la défaite française de Pavie, la mort de la reine-mère. Le choix de la ballade (trois strophes suivies d'un envoi), fréquemment utilisée, impose un cadre limité à ces célébrations, où Marot laisse plus d'une fois s'exprimer ses idées d'évangéliste sur la paix ou la toute-puissance de Dieu.

D'autres événements de moindre importance aux yeux de l'histoire ont ému Marot. C'est le cas de la pendaison de Jaques de Samblançay, trésorier général du royaume, accusé de malversations par le roi et sa mère. Le poète lui consacre une élégie où il lui donne la parole :

« *Suis tout debout à Montfaucon pendu.* »

Le « riche infortuné » transmet aux vivants la méditation qu'il inspire à Marot :

« *[...] connaissez par moi  
Qu'or et argent, dont tous plaisirs procèdent,  
Causent douleurs qui tous plaisirs excèdent.* »

Poésie et satire

L'incarcération de Marot au Châtelet est à l'origine d'un long poème, *L'Enfer*. À la fois tribunal et prison, ce lieu est présenté comme l'enfer de la mythologie, avec ses redoutables Charon, Cerbère, Pluton, Rhadamante et autres monstres. Là règnent

l'arbitraire, la mauvaise foi, la torture, l'argent. Devant ses juges, Marot proclame : « Inconnu suis des ombres iniques, inconnu suis des âmes platoniques » ; il est d'un autre monde, celui des Muses et d'Apollon. Après l'interrogatoire, il est reconduit « au bas collège des malheureux », « à milliers et à vingt », où il demeure « fâché d'ennui, consolé d'espérance ». Écrit après sa délivrance, le poème peut se terminer sur ce mot. La satire n'en est pas moins virulente.

#### Poésie et amour

Marot proclame dans une chanson :

« *Tant que vivrai en âge florissant  
Je servirai Amour, le dieu puissant,  
En faits, en dits, en chansons et accords.* »

Sa jeunesse s'éloignant, il s'écrie :

« *Amour, tu as été mon maître.  
Ah ! si je pouvais deux fois naître,  
Comme je te servirais mieux.* »

Les subtilités pétrarquises ne lui sont pas étrangères :

« *Anne par jeu me jeta de la neige,  
Que je cuidais froide certainement.  
Mais c'était feu [...]  
[...] Anne ta seule grâce  
Éteindre peut le feu que je sens bien,  
Non point par eau, par neige ne [ni] par glace,  
Mais par sentir un feu pareil au mien.* »

Cependant, il leur oppose « l'amour du siècle antique » :

« *Au bon vieux temps un train d'Amours régnait  
Qui sans grand art et dons se démenait  
[...]  
Or est perdu ce qu'Amour ordonnoit,  
Rien que pleurs feints, rien que change on oit [entend].* »

En fait, Marot excelle à dire les profonds émois de l'amour en termes simples qui doivent tout à la musique du vers :

« *Tant est l'amour de vous en moi empreinte  
Que plus à moi ne suis, dont suis heureux.* »  
« *Toutes les nuits je ne pense qu'en celle  
Qui a le corps plus gent qu'une pucelle.* »

#### Poésie et religion

Sa plus grande longévité, Marot la doit à la traduction en français des Psaumes de David. Marguerite de Navarre l'encouragea sans doute dans cette entreprise, puisque le premier psaume traduit par lui est publié dans une des œuvres de la reine en 1533. Marot n'a jamais appartenu à l'Église réformée, il ne s'est pas senti à l'aise à Genève auprès de Calvin, mais il a toujours professé une foi profonde fondée sur l'Évangile. Nul doute qu'il aurait traduit le Psautier en entier s'il en avait eu le temps ; c'est Théodore de Bèze, un ami de Calvin, qui acheva cette tâche. Mis en musique et chantés dans les assemblées, ces textes accompagnés très souvent de leur notation, ont connu d'innombrables éditions.

### La poésie lyonnaise

Jusqu'en 1560 environ, Lyon a été un lieu d'intense activité littéraire.

La situation géographique de la ville, proche alors de la frontière, en a fait un lieu de transit qui lui a valu au XVI<sup>e</sup> siècle un essor économique considérable.

Ouverte à l'influence de l'Italie par le commerce et la banque, elle sera aussi la première ville de France à voir se développer rapidement l'imprimerie ; dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, on compte soixante-douze ateliers, et le mouvement ira s'amplifiant.

Par ailleurs, son éloignement de Paris et l'absence d'un Parlement lui permettent de jouir d'une relative tolérance jusqu'au début des guerres de religion. Pour toutes ces raisons, de nombreux écrivains passent par Lyon ou y résident plus ou moins longtemps : Marot, Rabelais, et bien d'autres. Sans qu'on puisse prouver l'existence de salons littéraires, il exista sans doute des lieux de réunion où on discutait philosophie avant de dire ou de chanter des poèmes au son du luth, à l'image de l'académie de Fourvières attestée en 1505.

Les poètes néo-latins forment un groupe important à partir de 1530 et entretiennent des relations avec **Étienne Dolet** (1509-1546), imprimeur et écrivain. Le collège de la Trinité, fondé en 1527, est dirigé par plusieurs hommes de lettres, parmi lesquels Barthélemy Aneau (?-1561), qui critique vigoureusement le manifeste de la Pléiade dans le *Quintil Horatien*, imprimé à Lyon en 1550 ; tout comme Scève, il participe à l'élaboration du programme poétique et allégorique de l'entrée d'Henri II dans la ville en 1548.

#### Les poètes lyonnais de langue française

Originaire d'une grande famille lyonnaise, **Maurice Scève** (1500 ?-1560 ?) part en 1533 à la recherche du tombeau de Laure, la femme célébrée par Pétrarque dont il a sans doute lu le *Canzoniere* (voir p. 71) et croit le découvrir en Avignon. L'événement fit grand bruit avant d'être examiné avec un œil critique ; il atteste surtout l'intérêt suscité par la poésie de l'humanisme italien.

Après avoir composé plusieurs blasons du corps féminin, dont celui du sourcil, Scève publie en 1544 **Délie, objet de plus haute vertu**, une suite de quatre cent quatre-vingt-dix-neuf dizains régulièrement séparés par quarante-neuf emblèmes. Le nom de la femme est à lui seul riche de sens : Délie renvoie à Délos, l'île d'Artémis, la chaste déesse, celle aussi de Séléné, la Lune, associée à Hécate, la magicienne des Enfers. Scève affectionne la symbolique des noms comme Pétrarque. Il privilégie les associations insolites de mots qui donnent à ses vers une densité souvent harmonieuse à l'oreille ; sa préférence allant aux termes abstraits qui suggèrent plus qu'ils n'expriment, il a acquis de son vivant une réputation d'hermétisme parfois méritée ; on aime aujourd'hui le rapprocher de Mallarmé. Mais les images qu'il utilise n'ont pas toujours l'obscurité qu'on leur prête. En témoignent par exemple ses nombreuses variations sur l'ombre et la lumière qui hantent son poème :

« Et plus ne veut le jour, mais la nuit suivre,  
Car sa lumière est toujours en ténèbres »,

ou l'image des deux fleuves lyonnais, le Rhône et son cours impétueux qui vient rejoindre la Saône trop calme et indifférente, dont l'union symbolise celle des deux amants.

La femme célébrée par Scève est sans doute une de ses élèves, **Pernette Du Guillet** (environ 1520-1545), jeune femme fort instruite, dont les poèmes furent publiés en 1547. Elle-même a introduit le nom de Scève en anagramme dans son œuvre, dont les dizains cherchent plus d'une fois à imiter *Délie*. Elle est plus personnelle et réussit mieux dans les élégies ou dans les *Chansons*, telle celle qui s'adresse à l'ami absent pour l'interroger : « Ne me devez-vous bien aimer ? » ou pour l'implorer : « Guéris-moi donc du mal d'aimer. »

Mais la grande poétesse lyonnaise est **Louise Labé** (environ 1524-1566), dont l'œuvre a paru en 1555. Le volume s'ouvre sur une dédicace où elle exhorte une amie à l'étude des lettres, source d'un contentement bien supérieur aux autres plaisirs et qui n'a pas à être réservée aux hommes. Vient ensuite le *Débat de Folie et d'Amour*, un dialogue situé dans l'Olympe, où Folie prive Amour de ses yeux et le condamne à vivre désormais en aveugle. Le procès qui s'ensuit est l'occasion pour les deux avocats de plaider l'un en faveur de l'Amour, source de l'harmonie universelle selon Platon, l'autre en faveur de Folie qui a, en fait, toujours été compagne de l'Amour dans l'aveuglement et l'illusion.

Le même débat se trouve dans les *Sonnets* où, même si elle a recours aux métaphores pétrarquistes, Louise Labé apparaît comme la seule femme de son siècle qui a osé dire en poète ses désirs les plus charnels :

« Lorsque souef [doux] plus il me baiserait  
Et mon esprit sur ses lèvres fuirait,  
Bien je mourrais, plus que vivante, heureuse. »

Publiée au moment où Ronsard est déjà devenu le grand poète de l'amour, son œuvre, tout comme celles de Scève et de Pernette du Guillet, devra attendre plusieurs siècles pour obtenir la considération qu'elle mérite.

### La pléiade

Le nom de cette constellation est choisi en 1556 par **Ronsard** (1524-1585) pour désigner les poètes de la « Brigade », groupe qu'il forme avec ses amis depuis 1549. À ses côtés, **Joachim Du Bellay** (1523-1560) et **Jean-Antoine de Baif** (1532-1589), **Jodelle** (1532-1573), **Pontus de Tyard** (1521-1605), **La Péruse** (1529-1554), **Des Autels** (1529-1581), les deux derniers remplacés ensuite par **Belleau** (1528-1577) et **Peletier du Mans** (1517-1582).

#### La Défense et Illustration de la langue française

Le nom de ce groupe est attaché à la publication d'un manifeste en faveur de la grande poésie française, *Défense et Illustration de la langue française* (1549). Quelques jeunes gens réunis au collège parisien de Coqueret ont découvert avec ardeur la poésie de l'Antiquité dont ils s'imprègnent ; ils cherchent en vain dans la littérature française des œuvres qui aient l'importance de celles de Dante, Pétrarque ou de l'Arioste, leur contemporain. À leurs yeux, la vie de cour encourage en France une poésie « sans art et sans doctrine », qui suffit pour être « estimé parmi les mieux disants », alors qu'il faut « accorder sa lyre sur sa plus haute et mieux parlante corde ». Du Bellay travaillait à un recueil de sonnets, *L'Olive*, inspiré par le *Canzoniere* de Pétrarque, lorsque paraît *l'Art poétique* de Sébillot en 1548, où les poètes attachés à François I<sup>er</sup> (mort en 1547) étaient donnés en exemple. La réplique ne se fait guère attendre. Écrit à la hâte, inspiré par d'indéniables partis pris, ce manifeste s'impose rapidement, et pour longtemps.

#### La poésie d'après la Défense

- **Les genres à « élire »** - Les « vieilles poésies françaises » comme rondeaux, ballades... sont à abandonner. Il conviendra de pratiquer l'épigramme, comme l'a fait un Martial, l'élégie, « à l'exemple d'un Ovide, d'un Tibulle et d'un Properce », l'ode, « d'un luth bien accordé au son de la lyre grecque et romaine », l'épigramme, comme l'ont fait Théocrite et Virgile. Les satires, sous le patronage d'Horace, remplaceront les coq-à-l'âne, les comédies se substitueront aux farces, les tragédies, aux moralités. Par-dessus tout, « sonne-moi, écrit Du Bellay, ces beaux sonnets, non moins docte que plaisante invention italienne ». Cette condamnation des « vieux genres » est plus d'une fois injuste ; les « innovations » proposées ne sont pas toutes inconnues. Mais ces poètes veulent s'affirmer bruyamment comme des novateurs tout éblouis de leur science de fraîche date et animés des certitudes de la jeunesse.

- **L'imitation** - À moins qu'il ne veuille écrire que « pour lui-même et ses Muses », le poète doit se mettre à l'écoute des grands ancêtres dont la valeur est incontestable, non comme ceux qui « s'adaptent seulement au premier regard et s'amusant à la beauté des mots, perdent la force des choses », mais pour « quasi se transformer en eux ». Ainsi est formulée ouvertement pour la première fois la théorie de l'imitation qui présidera pendant des siècles à la création littéraire.

- **L'inspiration** - Le travail ne suffit pas. Il faut encore « cette ardeur et allégresse d'esprit qui naturellement excite les poètes, et sans laquelle toute doctrine leur serait manque [défectueuse] et inutile », ce que Ronsard et Pontus de Tyard nommeront la fureur poétique. Cette notion a sa source dans les écrits de Platon commentés par Ficin, qui consacre un long développement à l'enthousiasme au sens étymologique du terme (*transport divin*), caractéristique essentielle du poète et du prophète ; leur langage n'est pas celui du commun des mortels.

Ainsi à travers ses outrances, la *Défense* pose clairement la question qui est au cœur de toute interrogation sur la création artistique, « lequel des deux vaut mieux, ou l'art ou la nature ». Sans leur alliance, répond-elle, on n'est qu'un versificateur, « avorton des Muses ».

- **Définition du poète** - Pour Du Bellay, il ne s'agit pas (pas seulement) d'éprouver sentiments ou émotions, mais de les susciter chez le lecteur : « Celui-là sera véritablement le poète que je cherche en notre langue qui me fera indigner, apaiser, éjouir, douloir [affliger], aimer, haïr, admirer, étonner [bouleverser], bref qui tiendra la bride de mes affections, me tournant çà et là à son plaisir. » Par là, la poésie remplit une des fonctions de l'éloquence, aujourd'hui comme hier.

L'influence de la Pléiade a été considérable. Elle a imposé le sonnet, l'alexandrin, l'alternance des rimes féminines et masculines. Ses membres ont été les premiers à composer des comédies et des tragédies « à l'imitation des Anciens ». En refusant de réduire la poésie à un simple divertissement, elle lui a rendu sa dignité, mais elle a aussi contribué à séparer littérature populaire et littérature savante.

### Du Bellay (1523-1560)

**1523** : Naissance de Joachim Du Bellay en Anjou, près de Liré. Orphelin très jeune, enfance mal connue. **1543** : Études de droit à Poitiers, où il rencontre Peletier du Mans, qui accueille ses premiers vers dans un recueil de 1547. **1547** : Entre au collège de Coqueret, où il étudie le grec et le latin sous la direction de Daurat, en compagnie de Ronsard. **1549** : Publie la *Défense et Illustration de la langue française*, un recueil de sonnets, *L'Olive*, et d'autres opuscules poétiques. **1553-1557** :

Séjour à Rome où il est secrétaire de Jean Du Bellay, son cousin, ambassadeur du roi de France. **1558** : Publie *Les Regrets*, *Les Antiquités de Rome* suivies du *Songe*, et les *Jeux rustiques*. **1560** : Mort à Paris, à trente-sept ans. **1568** : *Œuvres* (posth.).

### Une quête poétique

Alors qu'il a proscrit la traduction des œuvres poétiques dans la *Défense*, Du Bellay traduit, un an plus tard, le quatrième livre de l'*Énéide* en décasyllabes. Ardent défenseur de la langue française, il écrit de nombreux vers latins (*Poemata*, 1558). Ce qui peut être considéré comme des reniements n'est en fait qu'une exploration incessante du monde de la poésie sous toutes ses formes. C'est à elle aussi qu'est due la variété de son œuvre dans les rythmes et dans les thèmes, de la méditation spirituelle de « La Lyre chrétienne » aux *Divers Jeux rustiques*.

Avec *Les Regrets*, Du Bellay choisit délibérément une veine confidentielle, ce qui, surtout depuis le romantisme, conduit à lire ce recueil comme une autobiographie en vers ; là aussi pourtant, il marche sur les traces d'illustres devanciers, parmi lesquels l'Ovide des *Tristes*. Tout n'est pas témoignage authentique, mais l'image que Du Bellay donne de lui-même correspond bien à sa poésie, celle d'un être inquiet dont même les Muses ne comblent pas toujours les aspirations.

Avant 1553

### *L'Olive* (1549)

C'est le premier recueil français de sonnets qui chantent l'amour pour une femme nommément désignée, même si elle n'est qu'un nom qui incarne les rêves du poète. Le patronage de Pétrarque est revendiqué par l'auteur lui-même, « et non lui seulement, mais aussi l'Arioste et d'autres modernes Italiens ». La seconde édition (cent quinze sonnets) parue en 1550, retrace l'itinéraire néoplatonicien d'un amour qui conduit le poète « au seuil de l'au-delà chrétien », mais s'achève sur un long poème, « l'Antérotique de la vieille et de la jeune amie », qui oppose la laideur de la vieille courtisane à la beauté idéale célébrée dans le reste du recueil. Ce renversement des points de vue fait de *L'Olive* une œuvre originale dans l'abondante production suscitée par l'imitation de Pétrarque.

La rupture affirmée avec une mode devenue envahissante ne se fait guère attendre :

« J'ai oublié l'art de pétrarquiser,  
Je veux d'amour franchement deviser  
[...] Et bref, ce n'est à ouïr leurs chansons  
De leurs amours que flammes et glaçons,  
Flèches, liens [...] »  
(« À une dame », 1553, devenu en 1558 « Contre les pétrarquistes »).

### L'expérience romaine

Trois ans passés à Rome ont suscité chez Du Bellay bien des méditations sur la grandeur et la décadence des réalités humaines, réunies dans de magnifiques poèmes.

### **Les Antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine, plus un songe ou une vision sur le même sujet** (1558)

Il interroge ceux qui ont fait de Rome « cet orgueilleux séjour » :

« Pâles esprits et vous, ombres poudreuses  
[...]  
Ne sentez-vous augmenter votre peine  
Quand quelquefois de ces côtes romains  
Vous contemplez l'ouvrage de vos mains  
N'être plus rien qu'une poudreuse plaine. »

### **Le Songe** (1558)

Ce recueil, dont les poèmes sont accompagnés de gravures, ne fait qu'obéir à une voix « venue d'ailleurs » : « Vois comme tout n'est rien que vanité. » La méditation de l'humaniste rejoint ici celle du chrétien.

### **Les Regrets** (1558)

Ils sont présentés par l'auteur lui-même comme « la douce poésie » qui « d'un doux charme enchante la douleur », mais aussi, dit-il, celle qui peut « désaigrir l'ennui qui me tourmente. / Et c'est pourquoi d'une douce satire, / J'appreste ici le plus souvent à rire ».

À nos yeux, ce recueil est en effet disparate.

- Du Bellay chante d'abord **les souffrances de l'exilé** pour les « enchanter » [*exorciser*]. Il célèbre sa province natale :

« Je regrette les bois et les champs blondissants,  
Les vignes, les jardins, et les prés verdissants  
Que mon fleuve traverse. »

La grandeur de Rome, dont tout humaniste a rêvé, perd tout son prestige quand elle est confrontée au souvenir de l'Anjou :

« Plus me plaît le séjour qu'ont bâti mes aïeux  
Que des palais romains le front audacieux,  
[...]  
Plus mon petit Liré que le mont Palatin,  
Et plus que l'air marin la douceur angevine. »

- **Rome**, loin de sa grandeur passée, est devenue le **lieu de toutes les corruptions** :

« Une scène, un théâtre, auquel rien ne défaut [manque]

*De ce qui peult tomber ès actions de l'homme. »*

L'attaché d'ambassade qu'est Du Bellay n'a même pas la liberté de parole ; il doit

*« Balancer [peser] tous ses mots, répondre de la tête  
Avec un Messer no ou bien un Messer si [non/oui, Seigneur]. »*

Il doit supporter de voir :

*« De tout bois faire Pape, et Cardinaux aussi,  
Et vêtir en trois jours tout une autre figure. »*

Lui reste l'espace de la poésie, où il peut déployer sa verve satirique.

• Enfin, il **loue ses protecteurs**, au premier rang le roi et Marguerite de France, et dialogue avec ses amis poètes, dont Ronsard n'est pas le moindre.

• Servitude, exil, solitude, tout n'est que « **tardif repentir d'une espérance vaine** », images du voyage de la vie humaine accompli par un Ulysse malchanceux. Ses vers sont « de son cœur les plus sûrs secrétaires » ; ils sont à la fois sa « folie » et sa « raison ». Refusant les ambitions de Ronsard (« je ne veux point chercher l'esprit de l'univers »), conscient de n'avoir pas sa grandeur, Du Bellay laisse à l'ami d'autrefois « l'immortel honneur » : « Courage donc, Ronsard, la victoire est à toi. »

Mais dans son registre, la poésie n'a pas de secret pour lui, et il le sait ; même si parfois il se croit abandonné de tous et des Muses, c'est avec une perfection achevée qu'il le dit. La simplicité apparente de Du Bellay, « prose en rime ou rime en prose », est en fait du grand art, et il l'écrit avec un humour qui n'appartient qu'à lui :

*« Et peut-être que tel se pense bien habile  
Qui trouvant de mes vers la rime si facile  
En vain travaillera, me voulant imiter. »*

### Ronsard (1524-1585)

**1524** : Naissance de Pierre de Ronsard au château de la Possonnière, en Vendômois. Destiné à la carrière des armes. **1536-1539** : Page des fils du roi et de sa fille. **1543** : Atteint de surdité, il reçoit les premiers ordres ecclésiastiques. **1543-1547** : Études à Paris, entre autres au collège de Coqueret, où il est condisciple de Du Bellay et de J.-A. de Baïf. Première publication - une ode - dans les *Œuvres poétiques* de Peletier du Mans (1547). **1553** : Avec ses amis de la Brigade (la Pléiade, voir p. 85), célèbre à la façon des Anciens le succès remporté au théâtre par Jodelle avec sa *Cléopâtre captive*. Durant toute sa vie, Ronsard fait alterner les séjours à la cour et des « retraites » à la campagne, à la Possonnière ou dans un des domaines qu'il reçoit sous forme de bénéfice ecclésiastique (voir p. 66). **1550** : *Les Quatre Premiers Livres des Odes*. **1552-1553** : *Les Amours*. **1554** : *Le Bocage*. **1555** : *La Continuation des Amours. Hymnes*. **1556** : *Nouvelle Continuation des Amours. Hymnes*. **1559** : Conseiller et aumônier du roi. **1560** : Première édition complète des *Œuvres*. **1562-1563** : *Discours*. **1565** : Prend possession du prieuré Saint-Cosme-lez-Tours. **1572** : *La Franciade*. **1578** : *Sonnets pour Hélène*. **1584** : Dernière édition des *Œuvres*. **1585** : Mort au prieuré Saint-Cosme.

Le Prince des poètes

L'œuvre de Ronsard nous apparaît aujourd'hui placée sous le signe de l'abondance et de la variété, tant des formes poétiques - de l'épigramme au discours - que des rythmes. Elle est nourrie des grands poètes de l'Antiquité, des poètes italiens et de nombreuses lectures, qui se greffent sur sa frémissante sensibilité à la vie sous toutes ses formes et aux qualités sonores du langage. Poète de l'amour et de la nature, il célèbre aussi les grands hommes de son temps, les événements de l'histoire du royaume, écrit de nombreuses pièces pour les fêtes données par les rois ou les princes, etc.

Son œuvre ne fait qu'un avec sa vie, elle est sa vie. En témoignent les nombreuses corrections qu'il n'a cessé d'apporter à ses vers - bien souvent pour les rendre plus conformes à l'évolution du goût de ses contemporains et à celle de la langue. En témoigne aussi la composition plusieurs fois modifiée des recueils de ses œuvres complètes, qu'il ne cesse de remettre en chantier (1560, 1567, 1571, 1578, 1584, 1587). Pour lui, la poésie est inspiration, mais aussi travail, selon l'affirmation du manifeste de la Pléiade (voir p. 85).

#### Les Odes (1550)

En 1550, Ronsard publie son premier recueil où il se propose « style à part, sens à part, œuvre à part ». Il se met à l'école de Pindare et à celle d'Horace. Il célèbre les grands hommes de son temps, à commencer par Henri II, chante les paysages du Vendômois ou les joies éphémères de la vie. A vingt-cinq ans, il conclut son recueil sur un poème « À sa muse » : « Je volerai tout vif par l'univers/Éternisant les champs où je demeure. »

#### Les Amours (1552-1553)

Ce sont sans doute les recueils les plus célèbres aujourd'hui.

Ronsard a toujours été sensible aux connotations dont sont chargés les prénoms des femmes qu'il célèbre : Cassandre sa « guerrière », sortie de l'*Illiade*, Marie, dont l'anagramme est « aimer » et qui dit à lui seul le choix « d'un beau style bas, populaire et plaisant », Hélène admirée des « bons vieillards » sur le mur de Troie. Lui-même écrit à propos de Cassandre :

*« Soit le nom faux ou vrai, jamais le temps, vainqueur  
Des amours, n'ôtera ce beau nom de mon cœur. »*



Après Du Bellay et Pontus de Tyard, Ronsard en 1552 chante l'amour à la manière de Pétrarque, sans oublier les souvenirs de l'Antiquité. Le volume des *Amours* s'achève alors sur une dizaine de partitions musicales dont une seule, par exemple, permet d'exécuter « du luth et de la voix » plus de quatre-vingt-dix sonnets, signe manifeste du soin apporté au rythme par le poète.

« Pour satisfaire à ceux qui se plaignaient de la grave obscurité de son style premier », il célèbre ensuite dans un cadre champêtre celle qu'il présente comme une jeune paysanne. Quand il aura composé quelques-uns de ses plus beaux sonnets en l'honneur de Marie de Clèves, aimée d'Henri III et morte en 1574, les « Amours de Marie » seront placés, tout comme le *Canzoniere* de Pétrarque, sous le signe de l'amour et de la mort.

Mais en 1573 avaient paru les *Premières Poésies* d'un jeune homme encore inconnu, Desportes, qui s'inspirait de Pétrarque, mais s'éloignait de l'érudition et se voulait facilement accessible. Il est fort probable que le succès qu'il rencontra incita

Ronsard à composer de nouveau des vers dédiés à une femme, les *Sonnets pour Hélène* (1578). Heureuse rivalité !

- Dans ce vaste ensemble, **l'amour est étroitement lié à la poésie**. La première rencontre de la femme est en fait celle d'une beauté considérée comme trop parfaite pour être accessible, qui donne corps à un désir d'union totale et absolue toujours recherchée, jamais atteinte ; là est la source de l'amour impossible. Ronsard, qui n'a cessé de chercher dans la poésie la beauté et la perfection, jamais atteintes elles non plus, a vécu ces tourments de l'amour - peu nous importe en quelle compagnie - avec une intensité poétique qui crée les **accents de la sincérité** dont sont souvent dépourvus les recueils similaires de ses contemporains. La rose dans « sa robe pourprée » est-elle fleur ou femme ? Et les mille œillets, les mille lys qu'il embrasse ? Qu'en est-il du miel des baisers au parfum de thym ? Les frontières se brouillent pour restituer une sensation en mots.

- L'érotisme de Ronsard s'exprime aussi sous le voile d'**une mythologie qui oublie l'érudition** et ouvre la porte à des rêves d'amour :

« Je voudrais bien afin d'aiser ma peine  
Être un Narcisse, et elle une fontaine  
Pour m'y plonger une nuit à séjour,  
Et voudrais bien que cette nuit encore  
Durât toujours, sans que jamais l'Aurore  
D'un front nouveau nous allumât le jour. »

### Les Hymnes (1555-1556)

Ronsard connaissait bien les *Hymnes* de Callimaque, consacrés à la célébration des dieux, et ceux de Marulle, qui réunissaient poésie cosmique et méditations philosophiques. En 1555-1556, il publie à son tour un recueil d'*Hymnes*. Les uns célèbrent des divinités, d'autres, des éléments, d'autres, des entités morales ou philosophiques, d'autres, de grands personnages.

Cette classification ne rend pas compte de la lecture, puisque chaque pièce est offerte à un personnage célèbre, dont l'éloge ouvre toujours le poème. Les derniers vers sont une sorte de prière qui clôt une célébration faite de récits ou de descriptions, où les mythes constituent la chair du poème.

Dans ces recueils fort savants, Ronsard est présent à travers diverses confidences ou récits. Et même s'il n'a pas, comme il le voulait, découvert « les secrets de Nature et des Cieux », le mythe sous sa plume devient plus d'une fois une histoire vivante, tel celui qu'il crée de toutes pièces où la Terre, délaissée par son vieux mari le Temps, se rend chez le Soleil et conçoit de lui les quatre saisons.

### Les Discours (1562-1563)

En 1562 commencent en France les guerres civiles. Le roi a douze ans.

Ronsard descend dans l'arène. Il offre d'abord à Charles IX *l'Institution pour l'adolescence du roi très chrétien...* dont les premiers vers donnent le ton, direct et ferme :

« Sire, ce n'est pas tout que d'être roi de France,  
Il faut que la vertu honore votre enfance. »

Les développements traditionnels de ce genre de traités - responsabilité et devoirs du monarque, méfiance à l'égard des flatteurs, etc. - prennent un sens nouveau à la lumière des événements.

Il interpelle ensuite « la reine, mère du roi », dans un *Discours des misères de ce temps* : « Prenez le gouvernail de ce pauvre navire... », puis il invoque Dieu pour obtenir une paix encore possible : « Donne que cette reine mère/Puisse de ces deux camps apaiser la colère. » Quelques mois plus tard, il s'adresse à Catherine de Médicis une fois encore - *Continuation du discours* - pour lui « conter la peine/ Et l'extrême malheur dont notre France est pleine ».

Un an plus tard, le ton a changé. Paris est menacé par les huguenots. Ronsard se déchaîne dans sa *Remontrance au peuple de France*. Le mal vient de toutes parts, des hérétiques mais aussi de tous ceux qui sont responsables de la décadence de l'Église, rois, prélats, juges, nobles, tous oublieux de leurs devoirs. De morale, la dénonciation devient sociale. Elle s'achève sur un appel à la guerre « pour l'honneur de Dieu et sa querelle sainte ».

Les huguenots ne pouvaient demeurer sans répondre. Ronsard réplique à son tour dans sa *Réponse [...] aux injures et calomnies de je ne sais quel prédicant de Genève [...]*. Parce qu'il ne soutient pas la cause des réformés, la valeur poétique de son œuvre a été mise en cause par ses ennemis ; Ronsard se défend bec et ongles et multiplie les attaques personnelles dans une très longue pièce.

La fermeté de ses vers, certaines trouvailles verbales servent au mieux une cause qui lui tient à cœur, sans doute en partie par intérêt. Mais l'engagement politique de Ronsard fut de courte durée. Après 1563, il ne tentera plus de « prêcher et dire vérité ».

### La Franciade (1572)

S'il a souvent séjourné en Touraine, Ronsard n'a jamais mené une vie de reclus. Il fait à la cour plus que des apparitions, célèbre ses protecteurs, met son talent à leur service. Même le grand poème épique dont il rêve est soumis à la bonne volonté du roi ; les quatre premiers livres paraissent en 1572, et n'auront pas de suite. *La Franciade* - épopée en vers - qui devait célébrer la fondation du royaume de France par Francus, descendant imaginaire d'Énée, le fondateur de Rome, fut accueillie avec bien des réticences. La mort du roi fut le prétexte ou la raison qui détourna définitivement Ronsard de son ambitieux projet.

### Derniers vers (1586)

Ultime originalité de Ronsard : il a lui-même composé son Tombeau. La maladie et la vieillesse n'ont en rien altéré sa maîtrise du vers :

« Méchantes Nuits d'hiver, Nuits filles de Cocyte,  
[...]  
J'appelle en vain le Jour, et la Mort je supplie,  
Mais elle fait la sourde et ne veut pas venir. »

Plus qu'aucun autre à son époque, Ronsard a eu conscience de l'éminente dignité du poète, être élu des dieux ; il faudra attendre Hugo pour que résonnent de tels accents - avec d'autres mots. Si Ronsard est en relation avec l'invisible, c'est parce qu'Apollon lui « sert en ce monde de guide » (« Hymne de l'automne ») au jour de sa naissance, Apollon, dieu de la poésie dont les lauriers couronnent le poète dans les *Amours* de 1552 et dont il ne cessera de se revendiquer jusque dans ses derniers sonnets, en lui reprochant de ne lui avoir pas épargné la mort physique qui le terrasse.

## Montaigne (1533-1592)

**1533** : Naissance de Michel Eyquem au château de Montaigne, près de Bordeaux. **1539-1546** : Études au collège de Guyenne, puis à la faculté de droit de Toulouse. **1554** : Magistrat à Périgueux. Rencontre de La Boétie, l'ami irremplaçable mort en 1563. **1557** : Membre du parlement de Bordeaux. **1571** : Se retire dans son château où sa « librairie » (sa bibliothèque) est son lieu de prédilection, sans pour autant se désintéresser de la vie publique (il fréquente la cour de France, reçoit chez lui le futur Henri IV, etc.). **1580** : Les *Essais* paraissent à Bordeaux ; Montaigne les offre au roi en personne. **1580-1581** : Voyage en Allemagne et en Italie. **1581-1585** : Maire de Bordeaux. **1588** : Deuxième édition des *Essais*, revue et augmentée. Jusqu'à sa mort, continue à corriger et augmenter les *Essais*.

### L'homme d'un seul livre

Si on met à part le *Journal de voyage* - dont le texte n'a été découvert qu'en 1770 - Montaigne n'a écrit « que » les *Essais*, dont seule la mort pouvait interrompre la rédaction. « Qui ne voit que j'ai pris une route par laquelle [...] j'irai autant qu'il y aura d'encre et de papier au monde ? » (*Essais*, III, 9). Les éditions successives des *Essais* deviennent des livres dont il est le premier lecteur, corrigeant parfois, « ajoutant » souvent, ici une courte réflexion, là une citation, ailleurs un long développement. C'est pourquoi les éditeurs modernes publient les *Essais* en en distinguant les différentes couches désignées très souvent par des lettres : A pour l'édition de 1580, B pour celle de 1588, C pour les textes écrits de la main de Montaigne entre 1588 et la date de sa mort, qui figurent sur un exemplaire conservé à Bordeaux.

### La nature des *Essais*

- **Les trois livres** - Les trois livres des *Essais* se présentent sous la forme de chapitres de longueur très inégale, dont le titre indique le - ou l'un des - sujet(s) traité(s), pas toujours le plus important. L'ordre dans lequel ils se succèdent n'est pas souvent facile à justifier. Le livre I contient cinquante-sept chapitres, avec au centre l'essai qui devait inclure le traité de La Boétie, *De la servitude volontaire* (non inséré) ; on y trouve aussi certains titres célèbres : « De l'institution des enfants », « De l'amitié », « Des cannibales », « Des noms », « Des prières », etc. Le livre II comporte trente-sept chapitres dont l'« Apologie de Raimond Sebond », qui occupe plus de cent pages à lui seul ; sous prétexte de défendre Sebond, pour qui l'existence de Dieu peut être prouvée par la contemplation de la nature (théologie naturelle), Montaigne reproche à ses détracteurs leur manque de foi véritable et accumule les arguments qui ôtent à la raison humaine toute validité. Treize essais, dont aucun n'est réduit à une ou deux pages comme dans les livres précédents, composent le livre III. Le caractère insolite de cet ouvrage s'explique par la démarche de l'auteur.

- **La genèse des *Essais*** - Commencés pour « mettre en rôle [enregistrer] [...] les chimères de [son] esprit faisant le cheval échappé » (*Essais*, I, 8), les *Essais* se révèlent rapidement un lieu où se concentre tout ce qui occupe la pensée de Montaigne, souvenirs de lectures diverses, événements de toutes sortes - ceux de l'Histoire qui se fait sous ses yeux (découverte de l'Amérique, troubles civils, etc.) comme ceux de la vie quotidienne (une chute de cheval par exemple, *Essais*, II, 6), pensées intimes. Tout est pour lui matière à réflexion ; comme il le remarque dès la première rédaction (*Essais*, I, 20), « le jugement est un outil à tous sujets, et se mêle partout. À cette cause, aux essais que j'en fais ici, j'y emploie toutes sortes d'occasions. »

- **Le titre** - L'essai, c'est une tentative, un exercice, mais aussi une mise à l'épreuve, en l'occurrence un examen de tout ce qui constitue la vie de Montaigne et le regard qu'il porte sur elle. Démarche indispensable à qui refuse les vérités toutes faites. Le célèbre essai « De l'institution des enfants » (I, 26) ne fait rien d'autre que préconiser une formation qui régira toute la vie de l'adulte, et que l'auteur lui-même a mise en pratique tout au long de son existence : « Qu'il [le précepteur] [...] lui fasse tout passer par l'étamine [au crible] et ne loge rien en sa tête par simple autorité et à crédit [...]. Qu'on lui propose cette diversité de jugements : il choisira s'il peut, sinon, il demeurera en doute. » Ce doute sera une incitation constante à la recherche de la vérité, avec toutes les limites inhérentes à la condition humaine, et qui sont nombreuses.

### Une philosophie des limites de la connaissance

- **Vérités inaccessibles** - Selon Montaigne, certaines vérités sont trop élevées pour les forces de notre esprit ; c'est le cas pour tout ce qui touche à l'existence de Dieu et à la religion : « De faire la poignée plus grande que le poing, la brassée plus grande que le bras [...] cela est impossible et monstrueux [contre nature] » (*Essais*, II, 12). Nous ne pouvons que nous en remettre à Dieu et à son aide, en demeurant dans la religion de nos pères.

- **Opinions incertaines et dangereuses** - Certaines opinions qui se donnent pour vérités mettent en jeu toute l'organisation de la société, et il faut être bien présomptueux pour introduire des changements dont les effets sont imprévisibles : « C'est affaire à ceux qui veulent [...] guérir les maladies par la mort » (*Essais*, III, 9). Ce « conservatisme » de Montaigne s'inscrit dans le contexte des guerres civiles qui livrent le royaume aux « maux et ruines » depuis plus de vingt ans ; il est aussi la conséquence d'une conscience aigüe des limites de la connaissance humaine.

- **Idées reçues** - Même pour ce qui est à sa portée, l'homme ne peut atteindre une parcelle de vérité qu'au prix d'une vigilance constante. Prisonnier d'une vision du monde qu'il considère comme allant de soi, alors qu'elle n'est fondée que sur certaines habitudes, il est prompt à s'indigner devant l'insolite. L'exemple le plus éclatant est fourni à Montaigne par le comportement des Espagnols face aux peuples d'Amérique : « Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage » (*Essais*, I, 31).

- **Sources d'erreurs traditionnelles** - D'autres pièges guettent l'homme dans sa quête de la vérité. C'est l'imagination, qui fera trembler de peur un philosophe - le sage par excellence - logé « dans une cage de menus fils de fer clairsemés [et] suspendue au haut des tours de Notre-Dame de Paris » (*Essais*, II, 12), alors qu'il est en totale sécurité. C'est une douleur physique ou une préoccupation domestique qui altérera la sérénité de celui qui doit juger un accusé (*ibid.*). Quant à la raison, censée dominer passions et dérèglements, elle n'est que « cette apparence de discours que chacun forge en soi [...] ; il y en peut avoir cent contraires autour d'un même sujet » (*ibid.*).

- **L'instabilité universelle** - Enfin, et on quitte alors les sentiers battus de la philosophie, comment atteindre la vérité dans un monde en perpétuelle mutation ? Plus que tout autre, Montaigne est sensible au changement constant qu'il observe en lui-même d'abord : « Moi à cette heure et moi tantôt [en 1580] sommes bien deux » (*Essais*, III, 9), et dont il constate que c'est une loi universelle : « Le monde n'est qu'une branloire pérenne [un lieu où tout bouge constamment] » (*Essais*, II, 2).

Or c'est là précisément que Montaigne trouve l'objet même de sa quête et de son écriture : « Je ne peins pas l'être. Je peins le passage [...] de jour en jour, de minute en minute [...] Tant y a que je me contredis bien à l'aventure, mais la vérité [...], je ne la contredis point » (*Essais*, III, 2).

Vivre avec une conscience toujours en éveil les multiples événements de l'existence, les passer au crible de son propre jugement, voilà pour l'essentiel le projet et le sujet des *Essais* tels qu'ils se sont peu à peu révélés à leur auteur lui-même.

- **Autres thèmes des *Essais*** - « Je prends de la fortune [hasard] le premier argument [sujet]. Ils me sont également bons » (*Essais*, I, 50). Montaigne le dit lui-même : aucun thème n'est choisi *a priori* par l'auteur ; c'est la diversité du hasard qui préside au choix des thèmes des *Essais*. Certes, certains sujets reviennent fréquemment sous sa plume, manifestant ainsi des préoccupations qu'on peut qualifier de fondamentales. Mais ils ne sont jamais traités en un seul lieu de l'ouvrage, même si parfois ils donnent leur titre à tel ou tel essai (tels « Des prières », « Du pédantisme », « De la vanité »). Parmi les sujets

abordés, citons la lecture (et en particulier celle des poètes et des historiens), l'amitié et le « commerce » [fréquentation] des hommes, l'amour, les femmes, le maniement des affaires publiques, la douleur, le vieillissement et la mort, sans oublier le « moi » de l'auteur, auquel on a si souvent réduit le « sujet » des *Essais*.

### Le Moi dans les *Essais*

- **Loin de l'autobiographie** - Bien qu'il ait présenté son œuvre comme une peinture de lui-même, Montaigne n'est en aucune façon l'ancêtre des écrits autobiographiques. Pas de récit chronologique pour nous présenter sa vie, beaucoup de silences sur certaines de ses activités pourtant importantes.

Et cependant, l'auteur est omniprésent dans son livre, précisément parce qu'il part toujours de sa propre expérience, seul domaine sûr d'observation, pour exercer son jugement. En 1580, il affirme qu'il a écrit « pour la commodité de ses parents et amis, à ce que [...] ils puissent retrouver aucuns [quelques] traits de [ses] conditions et humeurs ». Mais s'il s'agit bien d'une peinture intime, c'est parce qu'elle nous fait pénétrer à l'intérieur d'une vie dans ce qu'elle a de plus profond, de plus vrai. On connaît ainsi beaucoup mieux Montaigne que bien d'autres auteurs qui ont raconté avec complaisance les moindres événements de leur existence.

- **Confidences** - Non qu'il soit avare de confidences parfois très intimes, mais tout ce qu'il nous dit de lui arrive au détour d'une page. Par exemple, on apprend qu'il ne « [s]'habille guère que de noir ou de blanc, à l'imitation de [son] père », et qu'il ne peut « souffrir d'aller déboutonné et détaché », mais dans un chapitre où il consigne ses réflexions sur « De l'usage de se vêtir », dont l'essentiel sur la relativité des coutumes. Le chapitre « De la présomption » (*Essais*, II, 17) est riche en petits détails qui nous renseignent sur les goûts et attitudes de Montaigne ; mais c'est avant tout une méditation sur la « trop bonne opinion que nous concevons de notre valeur » ; il s'agit de faire le point sur soi-même sans se valoriser ni se dévaloriser : « Je ne veux pas [...] qu'un homme se méconnaisse ni qu'il pense être moins que ce qu'il est. Le jugement doit par tout maintenir son droit ; c'est raison qu'il voie en ce sujet, comme ailleurs, ce que la vérité lui présente. » Le dernier chapitre des *Essais* fourmille de confidences personnelles ; mais son titre, « De l'expérience », dit assez l'orientation de cette « fricassée » qui est un « registre des essais de [sa] vie » : « Je m'étudie plus qu'autre sujet. C'est ma métaphysique, c'est ma physique » (*Essais*, III, 13).

- **L'observation de soi** - Certes, le goût de Montaigne pour l'introspection est indéniable, tout comme le plaisir qu'il éprouve à se retrouver en sa seule compagnie : « Misérable à mon gré, qui n'a chez soi où être à soi, où se faire particulièrement la cour, où se cacher ! » (*Essais*, III, 3). Mais ce qui le différencie de tous les amoureux de leur moi, c'est avant tout la dimension épistémologique et morale que revêt chez lui l'étude de soi-même : « J'ai mes lois et ma cour [tribunal] pour juger de moi et m'y adresse plus qu'ailleurs... Il n'y a que vous qui sache si vous êtes lâche et cruel, ou loyal et dévotieux ; les autres ne vous voient point, ils vous devinent par conjectures incertaines ; ils voient non tant votre nature que votre art » (*Essais*, III, 2).

- **La construction de soi-même** - Dans un monde où sont mises en cause, et parfois s'écroulent, des valeurs séculaires, Montaigne a trouvé en lui-même un point d'ancrage qui lui permet de rester maître de la conduite de sa vie, refusant d'être le jouet d'engouements passagers ou de passions d'un instant toujours futiles et sans fondements solides, qu'il aborde en toute lucidité. Son livre est inséparable de lui-même : « Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait, livre consubstantiel à son auteur, d'une occupation propre [personnelle], membre de ma vie ; non d'une occupation et fin [but] tierce et étrangère comme tous autres livres » (*Essais*, II, 18).

### L'invention d'une écriture

- **Le « parler » de Montaigne** - Par désir d'authenticité, il affirme : « Le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf [naturel], tel sur le papier qu'à la bouche ; un parler succulent, court et serré [...] » (*Essais*, I, 26). Loin des voies toutes tracées, Montaigne donne à son texte cette présence de la vie qu'il voulait conserver et transmettre dans son écriture même. Pas ou peu d'ordre apparent dans chaque chapitre, mais « c'est l'indiligent lecteur qui perd mon sujet, non pas moi » (*Essais*, III, 9). Les digressions nous entraînent dans le vagabondage de sa pensée, mais il en est conscient. La saveur des mots qu'il emploie nous place au cœur d'une pensée vécue, sentie ; pas d'abstractions fumeuses sous sa plume : « À quoi faire ces pointes élevées de la philosophie sur lesquelles aucun être humain ne se peut rasseoir » (*Essais*, III, 9).

Dans le paysage littéraire de son époque, Montaigne fait figure d'étranger, et il le proclame : « Je suis moins faiseur de livres que de nulle autre besogne » (*Essais*, II, 37). Réaction, peut-être, du noble qui n'a pas à mettre la main à la plume plus qu'à la charrue, outils serviles. Mais surtout refus souverain de se plier aux règles de composition qui régissent les traités de morale ou de philosophie. Montaigne refuse l'emprise de la rhétorique, dont il connaît pourtant tous les secrets. Dès 1580, il écrit : « Fi de l'éloquence qui nous laisse envie de soi, non des choses » (*Essais*, I, 40).

- **Écrire pour vivre** - « Faire bien l'homme et dûment », telle est l'ambition d'une œuvre et d'un homme, loin de l'austérité des morales traditionnelles, mais avec les exigences qu'il s'est forgées lui-même et qui lui permettent d'affirmer : « La plus expresse marque de la sagesse, c'est une éjouissance constante ; son état est comme des choses au-dessus de la Lune : toujours serein » (*Essais*, I, 26). Montaigne n'est pas homme à « passer le temps », car « il faut courir le mauvais et se rasseoir au bon », sans rien perdre de la vie : « Y a-t-il quelque volupté qui me chatouille ? Je ne la laisse pas friponner aux sens, j'y associe mon âme, non pas pour s'y engager, mais pour s'y agréer, non pas pour s'y perdre, mais pour s'y trouver » (*Essais*, III, 13).

Projet humaniste par excellence qu'un tel dialogue avec soi-même, qui n'a pu se réaliser que par l'écriture vigilante et totalement consciente des *Essais*.

### La littérature narrative

Écouter des histoires est un plaisir immémorial. Mais dès la fin du xv<sup>e</sup> siècle et plus encore au siècle suivant, on peut les diffuser par l'imprimerie, et on ne s'en prive pas. On puise à pleines mains dans les anecdotes transmises par la tradition orale, par les textes médiévaux, par la farce qui les met en scène au théâtre ; on lit les recueils italiens, traduits ou non ; parfois, on invente.

Le but clairement avoué est d'abord la distraction. Dans le prologue de *Pantagruel*, Rabelais, qui a lui-même émaillé de tant de contes les conversations de ses personnages, rappelle que les gentilshommes ont plus d'une fois fait aux dames « beaux et bons récits » puisés dans l'histoire de Gargantua lorsqu'ils ne savaient plus que dire. Et il faut plus d'une fois que des amis se rencontrent sous un prétexte quelconque pour qu'ils se mettent à raconter des histoires. L'histoire-cadre qui met en scène une « société conteuse » souligne l'enracinement oral des « petites histoires ».

### L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre

Le recueil le plus célèbre du siècle est à coup sûr l'*Heptaméron* (1559, posthume) de Marguerite de Navarre (1492-1549), reine de Navarre et sœur de François I<sup>er</sup>. Elle transpose habilement la situation qui préside à la composition du *Décameron* de Boccace, bien connu des Français avant même d'avoir été traduit : à la peste qui oblige quelques amis à se réfugier hors de Florence et donc à trouver un moyen pour meubler une oisiveté forcée, elle substitue un orage qui contraint des voyageurs à rester plusieurs jours dans un couvent où ils sont hébergés. Seule sa mort l'empêchera de faire durer dix jours, comme son

modèle, cette halte imprévue qui se réduit à sept (d'où le titre de l'ouvrage : *sept jours*).

Les dix compagnons d'infortune prennent tour à tour la parole chaque jour, sur des registres variés : histoires pour faire rire, allant parfois jusqu'à la scatologie, récits émouvants d'amours malheureuses, « contes noirs » avec envoûtement, empoisonnement, meurtre et parfois vengeance cruelle ou macabre.

Le récit achevé, chacun donne son avis sur ce qu'il vient d'entendre, beaucoup plus longuement que chez Boccace. À travers ces commentaires, les narrations parfois très connues des contemporains sont soumises à une lecture réactualisée. Le recueil s'en trouve unifié, et Marguerite lui donne une orientation qui lui est toute personnelle : pour elle, seul un amour fondé sur l'estime et la confiance peut faire vivre en harmonie le corps, le cœur et l'âme, en évitant toutes les mésaventures ou les drames qui pourtant rendent le récit fort agréable ; mais l'amour humain ne suffit pas pour accéder à l'amour de Dieu, comme le pensaient les néo-platoniciens qu'elle connaît bien : seules la grâce et la foi permettent d'accéder à cet « autre ordre ».

Quelques autres recueils

On peut écrire une suite de *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* (1558, posthume) comme **Des Périers** (1510-1544).

On peut aussi situer des récits dans un cadre propice à la conversation : réunion de paysans dans les *Propos rustiques* (1547) de **Noël du Fail** (1520-1591), de jeunes châtelains dans *Le Printemps* (1572) de **Jacques Yver** (1520 ?-1571 ou 1572) ou d'étudiants en vacances dans *L'Été* (1583) de **Poissenot** (1558- ?). *Le Printemps*, par exemple, nous fait assister aux ébats et jeux divers d'une petite société qui fuit les horreurs de l'époque et se divertit en écoutant, certes, des « histoires », mais dans lesquelles les devisants n'hésitent pas à interrompre le narrateur pour faire part de réflexions morales ou pour ouvrir un « débat d'idées ». Les récits « accueillent de plus en plus volontiers les propos mêlés - jusqu'à bientôt s'y diluer en une évolution qui ouvre la route à l'essai » (G.-A. Pérouse).

Les « Histoires tragiques »

Comme si les inquiétudes grandissantes ne permettaient plus d'accorder au rire la place qui était la sienne, le goût se répand peu à peu pour des narrations d'une autre veine : *Histoires tragiques* (1559) de **Boaistuau**, *Continuation des Histoires tragiques* (1559-1583) de **Belleforest**, *Nouvelles Histoires tragiques* (1586) de Poissenot. D'abord traduites ou imitées de Bandello, il s'agit d'« histoires assez pitoyables », dont la narration souligne la « prodigieuse cruauté » et qui, contrairement à ce qu'on voit dans *l'Heptaméron*, ne supportent plus le voisinage de « contes à rire ». En outre, l'intention didactique est plus d'une fois affirmée : « Les vices y sont blâmés, on y loue la vertu », écrit Poissenot, qui relève le paradoxe du plaisir éprouvé à la lecture de ces « fâcheries » des héros, « plaisantes à lire », bien qu'elles « aient été de peu de plaisir à ceux qui les ont expérimentées et souffertes ». Plus d'un auteur dramatique a trouvé matière dans ses recueils ; la trame d'*Hamlet* en est issue.

### Littérature et politique

Une abondante production écrite est née des grandes questions qui se posent aux esprits de ce siècle et qui sont pour la plupart, de près ou de loin, liées à la politique, si on garde au mot son véritable sens : la vie de l'État, tel qu'il était alors conçu.

Dans ce domaine aussi, la pensée se renouvelle. D'abord parce que le savoir, sorti des monastères (voir p. 69), permet à un plus grand nombre de gens de penser et d'écrire. Ensuite parce que les textes de l'Antiquité qui se répandent et dont les traductions sont nombreuses, abordent plus d'une fois des questions politiques : entre autres *La République* [c'est-à-dire la chose publique] ou *De la justice* et *Les Lois* de Platon, la *Politique* d'Aristote, *La Cité de Dieu* de saint Augustin. Enfin parce que l'organisation du royaume connaît de profondes transformations, avec essentiellement la centralisation de plus en plus grande de l'État qui accroît considérablement le pouvoir du souverain, l'acheminant vers l'absolutisme et, dans le même temps, les progrès constants de la Réforme qui menacent l'unité du royaume, avant de poser au grand jour la question de la légitimité du roi.

Réflexions sur le pouvoir

À la demande de François I<sup>er</sup>, l'évêque et ambassadeur **Claude de Seyssel** écrit *La Grand'monarchie de France* (1519), où il expose la grandeur de l'institution, mais aussi les limites qui lui sont nécessaires : la conscience, le Parlement, les coutumes (c'est-à-dire les textes législatifs) des provinces. Traducteur fécond, il ne manque pas de louer le roi qui travaille « à magnifier la langue française » ; tout comme celle des Romains, elle se répandra dans le sillage des conquêtes.

Soixante ans plus tard (1576) paraît le *Discours de la servitude volontaire* d'**Étienne de La Boétie** (1530-1563), publié partiellement par des huguenots sous le titre *Contr'un*. Ce court traité ne remet pas en cause la monarchie - personne ne le fait alors -, mais veut faire réfléchir les sujets qui obéissent à un seul homme, en fait un tyran au sens antique et moderne du terme, situation qui ne peut résulter que d'une contrainte ou d'une erreur : « Ils ne sont pas si souvent séduits par autrui comme ils se sont trompés eux-mêmes. » Pour La Boétie comme pour Machiavel, l'autorité n'est faite que de l'acceptation des sujets ; mais le Florentin apprend au prince à forcer leur acquiescement, tandis que l'homme de robe français révèle au peuple la puissance de son refus. Le *Discours de la servitude volontaire* n'a pas eu l'impact qu'on pourrait être tenté de lui supposer ; mais il est significatif pour l'évolution de la pensée politique qu'un magistrat ait pu alors le penser et l'écrire.

*La République* (1577) est d'une tout autre ampleur. **Jean Bodin** (1530-1596) s'y livre à une réflexion sur l'État, qui peut être monarchique, aristocratique ou populaire, les conditions géographiques jouant parfois un rôle dans la nature de l'État (on reconnaît ici quelques idées que développera Montesquieu dans *L'Esprit des lois*). Pour la France, il s'agit d'abord de préserver l'unité du pays, avec un souverain soumis aux lois de la nature et à celles de Dieu, un roi qui ne cherche pas à « attirer ses sujets » dans une religion par la force, « car plus la volonté des hommes est forcée, plus elle est revêche ». Au-delà de ces réflexions dictées par l'actualité tout en les dépassant, Bodin fonde, en fait, la pensée politique française et sa « littérature ».

L'histoire

Érudition et actualité sont aussi à l'origine de multiples interrogations sur l'histoire, qui cherche à se dégager du genre des Mémoires où un témoin de grands événements en fait un récit subjectif - genre toujours bien vivant tout au long du siècle et après. Lorsque par exemple le magistrat **Étienne Pasquier** (1529-1615) entreprend ses *Recherches de la France* (1560-1601), il remonte dans le temps avec l'intention d'établir solidement les origines et la continuité des institutions monarchiques et de la littérature française, dont la langue « ne fut jamais nécessiteuse ». Puisées à diverses sources, ses connaissances ne nous semblent plus toujours bien fondées. Restent l'ampleur de sa curiosité et l'orientation de sa démarche.

Par ailleurs, l'histoire fait l'objet de nombreuses réflexions qui concernent sa « méthode ». Celle-ci contribue aussi bien à une forme de patriotisme qu'à une prise de conscience de « l'histoire universelle ».

Pamphlets

Les luttes idéologiques et souvent sanglantes des dernières décennies du siècle sont à l'origine d'une abondante production d'écrits polémiques. Le plus célèbre est sans conteste la *Satire Ménippée* (1594) (titre repris d'une œuvre de Varron, où l'ironie s'exprimait en vers et en prose). En 1593, des états généraux sont -convoqués par les adversaires du futur Henri IV, soutenus par l'Espagne. Le pamphlet en fait une caricature vigoureuse et prend la défense de la monarchie légitime.

Témoignage plus ou moins talentueux des agitations de la fin du siècle, cette « littérature » est une preuve manifeste de l'importance que revêt l'actualité dans les préoccupations des contemporains et du rôle joué par l'écrit dans une société où la presse telle que nous la connaissons aujourd'hui n'existe pas.

## Littérature et religion

### Religion et lyrisme

Chanter Dieu est la première fonction du lyrisme. Les plus anciens poèmes sont les hymnes liturgiques. La Renaissance ne l'oublie pas. Même les écrivains les plus nourris d'humanisme appartiennent à une société profondément imprégnée d'une foi qui n'est pas mise en doute, sinon par quelques individus isolés.

« Le livre, ce ferment »

Mais face à cette tradition, les controverses autour des dogmes, qui ne sont plus réservées aux théologiens de métier, ne cessent d'interroger les esprits. Rien d'étonnant si tous les grands auteurs du siècle ont traité de sujets religieux, soit pour faire la satire des abus de l'Église traditionnelle, soit pour appeler au retour à l'esprit de l'Évangile, soit pour proclamer et propager leurs croyances et leur foi.

En outre, si les idées de Luther et de ses fidèles connaissent une rapide expansion, c'est parce qu'elles peuvent se diffuser à travers des brochures rapidement imprimées, tout aussi vite répandues. Le livre peut circuler à l'abri des censures civiles et religieuses, sous le manteau des colporteurs ou à travers des réseaux bien organisés. Qu'importe dès lors que la prédication réformée soit contrainte longtemps à la clandestinité, puisque la Parole est apportée en secret ?

Le livre, c'est aussi le lieu où se transmettent les textes légués par la tradition. L'activité philologique s'accompagne de nombreux travaux d'exégèse et d'édition (par exemple le texte grec du Nouveau Testament, dû à Érasme - 1516). Dès 1535 paraît à Genève la traduction de la Bible en français, travail dirigé par -Olivétan, un cousin de Calvin, qui s'était entouré de collaborateurs, parmi lesquels Des Périers. À la même époque, Marot commence la traduction des -Psaumes, qui sera achevée par Théodore de Bèze, tandis que des musiciens créent des mélodies appropriées au texte ; parmi eux, Claude Goudimel, futur victime de la Saint-Barthélemy.

### Paganisme et christianisme

L'étude des textes sacrés et des textes de l'Antiquité, païenne par définition, a été au centre des activités des humanistes de la première heure. Leur harmonie est symbolisée par un ouvrage, écrit en latin, de **Guillaume Budé**, *Du passage de l'hellénisme au christianisme* (1535). Mais les progrès de la Réforme et la nécessité d'affirmer sa croyance vont entraîner bien des dissensions. Pour des hommes préoccupés avant tout de défendre le retour à l'Évangile ou l'orthodoxie romaine, la littérature profane est sans valeur, sinon dangereuse. Les reproches qu'un vieux théologien adressait à Érasme en 1515, Ronsard les recevra de certains réformés, tel Du Bartas qui se moque de « tous ces doctes esprits dont la voix flateresse/change Hécube en Hélène ». Le divorce semble consommé.

### Un fondateur d'églises écrivain : Calvin

Né à Noyon et formé aux disciplines humanistes, Calvin (1509-1564) rencontre dans sa jeunesse des hommes gagnés aux idées de Luther et, après l'affaire des Placards (voir p. 66), s'enfuit à Bâle, où il rédige *l'Institution de la religion chrétienne* (1536) dédiée alors à François I<sup>er</sup>. Cet ouvrage, qui réunit les fondements de la future religion calviniste, sera sans cesse enrichi jusqu'à sa dernière édition en 1559, traduit en français et même abrégé pour être lu plus facilement.

Jusqu'à sa mort, Calvin ne cesse de prêcher et publie ses sermons tout comme ses commentaires de l'Écriture sainte. Dans le même temps, il multiplie les attaques contre ses adversaires, tels ceux qui « ont abusé impudemment le pauvre monde » en exposant de fausses reliques et qui doivent être regardés « avec prudence, pour savoir discerner » (*Traité des reliques*, 1543), ou ceux qu'il considère comme athées, dont Rabelais et Des Périers (*Traité des scandales*, 1551). Son talent de pamphlétaire est à la mesure de ses convictions.

Quel que soit leur registre, les œuvres de Calvin s'imposent aujourd'hui encore à la lecture, tant la prose française devient sous sa plume limpide et ferme.

### Un combattant visionnaire : d'Aubigné

Lui aussi protestant convaincu, Agrippa d'Aubigné (1552-1630) est surtout connu pour sa grande épopée du peuple de Dieu, *Les Tragiques* (la préface se contente de faire allusion aux poèmes d'amour composés antérieurement, pleins d'un feu « plus propre... à brûler qu'à donner clarté » ; ils ne seront publiés qu'au XIX<sup>e</sup> siècle). Commencés, à l'en croire, en 1577, *Les Tragiques* ne paraissent qu'en 1616. De « Misères » (livre I) jusqu'à « Jugement » (livre VII et dernier), le poète met sous nos yeux toutes les violences dont il a été témoin, accuse princes et juges, exalte les martyrs et proclame sa ferme espérance dans le triomphe des justes. L'actualité est vue à la lumière de la Bible, dont certains épisodes, images ou destins revivent sous sa plume. Le récit s'achève sur la vision et le silence du Jugement dernier :

« Mais quoi ! c'est trop chanté, il faut tourner les yeux  
Éblouis de rayons dans le chemin des cieus.  
Le cœur ravi se tait, ma bouche est sans parole. »

« Nous sommes ennuyés des livres qui enseignent, donnez-nous en pour émouvoir » : ces mots de l'avis aux lecteurs résument tout le programme des *Tragiques*, Agrippa d'Aubigné veut avant tout secouer la torpeur des hommes en leur faisant partager sa propre indignation, qui s'exprime dans une poésie pleine de fermeté, de couleurs et d'images.

# Dix-septième siècle



## I. L'histoire

### 1. Prélude au siècle (1598-1610)

En faisant adopter, le 13 avril 1598, l'édit de Nantes grâce auquel les protestants auront liberté de culte (sauf à Paris), Henri IV mettait un terme aux guerres de religion qui dévastaient le pays, et marquait l'avènement du nouveau siècle. L'économie du pays allait pouvoir, sous la direction du populaire Sully qui accède aux finances en 1599, se rétablir. L'année suivante, le roi épouse, en secondes nocces, Marie de Médicis. Cette période de prospérité matérielle voit l'ascension d'une classe de bourgeois et de fonctionnaires. À l'exemple des nations voisines, la France entreprend une politique coloniale avec la fondation de la Compagnie des Indes orientales. Mais les résistances et les complots persistent ; l'assassinat d'Henri IV par Ravallac en 1610 montre que les fanatismes ne sont pas éteints.

### 2. Le règne de « Louis le Juste » (1610-1643)

À la mort de son père, Louis XIII est âgé d'à peine neuf ans. C'est Marie de Médicis qui assure la régence, abandonnant les rênes du pouvoir au Florentin -Concini. Le rétablissement économique est compromis, l'autorité royale est contestée par les Grands, Condé en tête. L'exécution de Concini en 1617 et l'exil de la régente à Blois ne suffisent pas à restaurer les pouvoirs du roi qui doit faire face à des soulèvements protestants, à Montpellier par exemple. C'est par Richelieu, appelé en 1624, que s'opérera la restauration de la monarchie. Les protestants sont réprimés à La Rochelle et la ville libérée ; les féodaux sont mis au pas, les duels interdits (1626), les comploteurs exécutés (Chalais, Marillac, Montmorency, Cinq-Mars, De Thou). La vie politique et l'administration sont réorganisées ; la navigation et le commerce (dont Richelieu est le « grand-maître ») sont développés. Toutefois, la guerre de Trente Ans (1618-1648) dans laquelle la France s'engage en 1635, va grever considérablement les finances du royaume. Le recours à l'impôt, solution traditionnelle pour renflouer les caisses, provoque des soulèvements populaires (révolte des « croquants » du Sud-Ouest, des « va-nu-pieds » de Normandie).

### 3. L'enfance d'un roi (1643-1661)

Richelieu et Louis XIII meurent à quelques mois de distance (1642-1643). Anne d'Autriche assure la régence car l'héritier, le futur Louis XIV, est seulement âgé de cinq ans. La régente confirme comme Premier ministre le cardinal Mazarin qui se révèle très vite impopulaire. D'autant que pour financer la guerre, Mazarin augmente ou multiplie les taxes. En 1648, le Parlement se soulève contre cette politique fiscale, et cette révolution, en s'étendant, donnera naissance à une véritable guerre civile, la Fronde. À la Fronde parlementaire succède d'ailleurs la Fronde des princes : Condé, son frère Conti, son beau-frère Longueville sont arrêtés ; Turenne s'élève contre l'armée royale. Les affrontements sont rudes et la France restera meurtrie. Les misères de la guerre civile, jointes à celles de la guerre étrangère, suscitent des vocations charitables comme celle de saint Vincent de Paul.

Pourtant le traité de Westphalie (1648), en mettant un terme à la guerre de Trente Ans, réorganise la carte de l'Europe. Plus tard, la paix des Pyrénées (1659) donne à la France l'Artois et le Roussillon. Une période agitée s'achève ; Fouquet est nommé surintendant des Finances (1659) et le roi prend pour épouse l'infante d'Espagne. Mazarin meurt en mars 1661, le règne personnel de Louis XIV peut commencer.

### 4. La monarchie absolue (1661-1682)

La personnalité du nouveau roi va peser sur le pays au point de créer une image quasi mystique du pouvoir monarchique. Le souverain, chef de droit divin, établit une étiquette rigoureuse et décide de gouverner lui-même, abandonnant à ses ministres les fonctions de gestion. C'est de cette époque que date l'importance particulière de la cour et de ses rites que le roi transporta plus tard à Versailles. Deux symboles marquent la toute-puissance de Louis XIV : il fait arrêter Fouquet dont l'éclat le gênait, il choisit comme emblème le soleil.

La grandeur de cette période s'augmente du rôle que joua le ministre qu'avait choisi Mazarin pour lui succéder, Colbert. D'abord simple intendant aux Finances, Colbert devient en 1655 contrôleur général et assure la responsabilité de plusieurs ministères (Beaux-arts, Marine, Agriculture, Commerce...). En matière économique et culturelle, l'œuvre de Colbert fut considérable, laissant le champ libre à Louis XIV pour mener sa politique religieuse (il souhaite soumettre les protestants et réduire l'autorité du pape) et ses opérations de prestige (il encourage la vie intellectuelle et artistique). Le roi peut recevoir solennellement à l'hôtel de ville de Paris le titre de Louis le Grand (1680).

### 5. Le soleil déclinant (1682-1715)

La période d'éclat et de faste va s'estomper avec la maturité de Louis XIV. La *Déclaration des quatre articles*, rédigée par Bossuet, limite la liberté gallicane et proclame le roi chef de l'Église de France. La persécution des protestants s'intensifie sous la forme de dragonnades et aboutira à l'abolition de l'édit de Nantes (15 octobre 1685). La cour, installée à Versailles depuis 1682, s'enferme dans un protocole rigide. En 1683, disparaissent successivement Marie-Thérèse, l'épouse du roi, puis Colbert. Peu après, Louis XIV épouse secrètement Madame de Maintenon qui l'entraînera dans une attitude de piété frileuse. Louvois est aux affaires ; les guerres dispendieuses (celle de la ligue d'Augsbourg en 1686, par exemple), les récoltes catastrophiques (celle de 1693 provoqua la mort de plus de deux millions de personnes) achèvent d'assombrir la fin du règne.

## II. L'Évolution des idées

### 1. L'âge baroque

On aurait tort de réduire le XVII<sup>e</sup> siècle au « classicisme » ou d'imaginer que l'histoire des idées s'enchaîne sans heurt de la Renaissance au règne de Louis XIV. La première moitié du siècle est une période politiquement troublée et littérairement composite. Un terme, emprunté au vocabulaire de la joaillerie pour désigner une pierre mal taillée et impure, a servi à définir cette époque et un courant perceptible dans tout le siècle, le *baroque*. Le mot, à valeur primitivement péjorative, s'applique à tout ce qui est irrégulier, bizarre, désordonné et constituera, avec le vocable *classique*, une commode opposition conceptuelle. Le baroque n'est pas essentiellement littéraire : il s'applique aussi à d'autres arts comme l'architecture, la peinture, la musique. Il s'accorde par ailleurs à l'esprit de la Contre-Réforme tel qu'il s'est exprimé dans les pays catholiques (Italie, Espagne, Autriche) soucieux de combattre la rigueur protestante.

Limitant l'esthétique à la littérature, Claude-Gilbert Dubois (*Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, 1973), en propose cinq caractéristiques : le goût du monumental, une volonté d'impressionner, l'expression des richesses de l'univers, les superpositions décoratives, le goût du singulier et de l'insolite. Tous les genres peuvent illustrer cette sensibilité particulière qui s'accommode des machines au théâtre, du lyrisme pastoral en poésie, du foisonnement spectaculaire ou de la parodie dans le roman. De nombreux écrivains mineurs s'apparentent au baroque (Tristan, Racan, Saint-Amant, Mainard, Rotrou, Hardy,

Théophile de Viau, Cyrano, La Cépède...) ; mais le mouvement est diffusément répandu dans le siècle et se reconnaît à la surcharge, l'outrance, l'émotion, la métamorphose, l'illusion, le mouvement.

## 2. D'autres débordements : burlesque et préciosité

Le concept de baroque est suffisamment flou pour que l'on y rattache d'autres courants du XVII<sup>e</sup> siècle comme le burlesque, la préciosité ou le libertinage. Il n'est d'ailleurs pas rare qu'un même auteur - Théophile, d'Urfé, Cyrano... - mérite plusieurs étiquettes. On notera aussi que l'esprit baroque permet de réunir une tendance narrative qu'on appellera *burlesque* (avec Scarron par exemple) et une forme de roman idéaliste et héroïque ou *précieux* (comme ceux de -Madeleine de Scudéry).

La nature du burlesque nous est donnée par Charles Perrault : « Le burlesque, qui est une espèce de ridicule, consiste dans la disconvenance de l'idée qu'on donne d'une chose avec son idée véritable » (*Parallèle des Anciens et des Modernes*). Ce décalage entre un thème et un style prend volontiers la forme de la parodie, celle des grands sujets poétiques, du registre noble et soutenu, des mythes poétiques. Scarron s'est fait une spécialité du genre (*Le Virgile travesti*) mais Saint-Amant, Tristan, Voiture ou Cyrano s'y sont également essayés.

La période baroque voit aussi le développement de la préciosité. Cette notion dépasse les limites de la littérature pour recouvrir un mode de vie, une vogue sociale qui s'imposent dans les salons tels ceux de Madame de Rambouillet ou de Mademoiselle de Scudéry. Ces femmes raffinées recevaient les beaux esprits allongées sur un lit ; leurs hôtes prenaient place dans la « ruelle » (espace entre le lit et le mur) et c'est là que se développait la conversation et que se pratiquaient les jeux mondains (énigmes, concours, blasons, portraits...). Précieuses et précieux versaient parfois dans l'excès et justifiaient la raillerie (celle de Molière est célèbre). Toutefois ce courant aristocratique a contribué aux progrès des bonnes manières, au développement de l'émancipation féminine et, en matière littéraire, a assuré la promotion de l'analyse psychologique, des délicats débats sentimentaux. *Les Lettres portugaises* de Guilleragues, *La Princesse de Clèves* de Madame de Lafayette se ressentent de cette influence, de même que Madame de Sévigné ou La Fontaine.

## 3. Le classicisme

Au milieu de cette période d'indécision et de contraste que fut le règne de Louis XIII, s'élèvent déjà des voix qui souhaitent soumettre la littérature à des règles d'ordre et de discipline. Ainsi Malherbe, dans ses *Commentaires sur Desportes* ou dans ses propres *Odes*, milite en faveur d'une poésie rigoureuse et respectueuse des lois. Un de ses amis, Vaugelas, fait paraître en 1647 des *Remarques sur la langue française* qui allaient jeter les bases des futures grammaires. Au plus fort de la « querelle du Cid » (1637), l'abbé d'Aubignac -compose une *Pratique du théâtre* rappelant les règles de la composition dramatique ; d'autres comme Faret et La Mesnardière expriment à leur tour le souci d'une législation en matière de goût littéraire ; Guez de Balzac défend le retour aux Anciens et les principes de l'éloquence. La création de l'Académie française, en 1635, va dans le sens de cette réglementation de la vie littéraire qui aboutira à l'esprit « classique ».

Ce « projet » classique va trouver sa pleine réalisation au bénéfice de l'action fédératrice et stimulante de Louis XIV pendant la période la plus glorieuse de son règne, c'est-à-dire entre 1660 et 1685 environ. Une génération d'écrivains quasi contemporains (La Fontaine, Pascal, Molière, Madame de Sévigné, -Bossuet) arrive à maturité, d'autres, un peu plus jeunes, poursuivront leur action (Madame de Lafayette, Boileau, Racine, Fénelon), l'ensemble donnant au « Grand Siècle » son identité et sa richesse. C'est cette période exceptionnellement féconde pour la littérature que le XIX<sup>e</sup> siècle choisira d'appeler le « classicisme » (notamment pour l'opposer au romantisme), donnant naissance à un mythe qui ne s'affirme ni dans une doctrine ni dans des préceptes d'école, mais qui se reconnaît à certaines valeurs communes.

Ces valeurs puisent leur fondement dans la vie religieuse, complexe et intense tout au cours du siècle. Ainsi, le thème de l'humilité et de la persécution du moi, consubstantiel à l'esprit classique, est à replacer dans les débats qui opposeront les humanistes chrétiens, comme saint François de Sales ou Bossuet, animés d'un idéal généreux, les jansénistes menés par un intraitable Antoine Arnauld qui dictera le modèle d'austérité à Pascal ou à Racine, et les quiétistes (Madame Guyon et surtout Fénelon) pour qui le salut est à chercher dans l'amour de Dieu et l'inaction de l'âme.

On peut dire au total que le classicisme est un goût, une philosophie et une esthétique. Un goût d'abord car l'œuvre d'art doit plaire et satisfaire aux exigences de mesure et de perfection qui caractérisent l'« honnête homme ». Ce modèle de comportement idéal et équilibré prend d'une part sa source dans la cour, lieu où l'on observe (et crée) la bienséance, où l'on s'attache aux plaisirs délicats de la galanterie et de l'amour ; il se conforme d'autre part aux enseignements de la nature, qui indique les voies de la vérité et de la vraisemblance.

Une philosophie ensuite, largement marquée par l'influence cartésienne qui restitue à l'homme sa perfection et sa sagesse. En suivant en tout les règles de la raison, en acceptant de soumettre les passions capricieuses au prix d'un effort teinté de stoïcisme et de spiritualité, l'homme classique sait supporter les épreuves de la vie et choisir en toutes circonstances une morale élevée et digne. Une esthétique enfin, par le souci d'un style élégant et varié (« Sans cesse en écrivant variez vos discours », Boileau, *Art poétique*, I), mais sobre et discret, par la recherche de l'harmonie dans l'œuvre, par la soumission à des règles héritées des Anciens. En n'oubliant pas que l'œuvre d'art doit remplir une fonction d'éducation morale.

Tous les grands écrivains de l'époque n'appliquent pas à la lettre ces principes, mais la plupart adhèrent à cet idéal de perfection que dessine cette image de l'honnêteté.

## 4. Les débuts de la contestation

Les deux dernières décennies du siècle marquent à la fois le déclin du rayonnement royal, la disparition des figures emblématiques du classicisme, et l'émergence d'une littérature d'idées en laquelle il est possible de percevoir les prémices de l'insolence philosophique des Lumières. Certaines pages des *Caractères* de La Bruyère annoncent les peintures caustiques de Montesquieu ; le *Télémaque* de Fénelon contient la promesse des contes voltairiens. La remise en cause des préjugés menée par Bayle ou Fontenelle prépare les combats philosophiques de Diderot.

Cet esprit de liberté n'est pas étranger au débat qui va agiter la fin du règne de Louis XIV, la « querelle des Anciens et des Modernes ». Une vieille question avait parcouru le siècle : les Anciens, c'est-à-dire les écrivains gréco-latins, -peuvent-ils être considérés comme supérieurs aux Modernes, c'est-à-dire aux contemporains ? Ne pouvait-on pas, s'inspirant du modèle des sciences, étendre à la littérature l'idée de progrès et remplacer la mythologie antique par des fables inspirées du merveilleux chrétien ? En 1676, les Modernes gagnent un combat, obtenant que les inscriptions figurant sur les monuments soient faites en français et non en latin. Fontenelle, Saint-Évremond appuient la décision et s'opposent aux doctes de l'Académie (Boileau, La Fontaine, La Bruyère). En 1687, le point critique de la querelle est atteint avec la publication du *Siècle de Louis le Grand* par Charles Perrault (l'auteur des *Contes*) qui soutient la supériorité de l'ère de Louis XIV sur celle d'Auguste. Boileau, La Fontaine répliquent mais les adversaires ne désarment pas et Perrault récidive avec les *Parallèles des Anciens et des Modernes* (1688-1697). Finalement la querelle s'apaisera en 1697 grâce à l'intervention d'Antoine Arnauld (dit le Grand Arnauld), mais les fondements de l'esthétique classique étaient irrémédiablement sapés. La littérature du siècle à venir serait ouverte à la modernité.

## III. Les formes et les genres littéraires

## 1. Le regain poétique

Le XVII<sup>e</sup> siècle s'ouvre par une intense production poétique, genre qui jusqu'à Boileau et La Fontaine, jouira d'une belle faveur. Dans ce foisonnement poétique, il est possible de distinguer trois courants : la poésie baroque, jusqu'en 1630 environ ; la poésie précieuse, qui lui succède pour une quinzaine d'années ; enfin, entre 1645 et 1680, une poésie qu'on appellera « classique ». Même si ces diverses tendances se chevauchent parfois et s'interpénètrent.

Qu'il soit gentilhomme comme Racan ou roturier comme Malherbe, le poète ne peut vivre que par l'aide des Grands au service de qui il cherche à se placer. Son œuvre doit satisfaire aux goûts des cours, célébrer des événements divers, se soumettre aux « académies » ou « jeux floraux ». La poésie baroque aime à vanter les beautés de la nature, les mérites de la solitude, les plaisirs de la retraite ; la précieuse, sensible aux raffinements pétrarquais, chante l'amour et les charmes féminins ; la classique, plus sobre, choisit de s'exprimer dans des formes antiques renouvelées comme la fable ou la tragédie dans laquelle s'illustre Racine, qu'on peut considérer comme le plus grand poète du temps.

## 2. Une forme séduisante, le roman

Avec *L'Astrée*, qui commence à paraître en 1607, prend naissance le roman moderne. Le succès de ce livre monumental et compliqué dictera au siècle la vogue d'une littérature narrative. Le genre romanesque prendra des formes variées, mais son succès ne se démentira jamais. Au contraire, parce qu'il se prête à toutes les variations, ce genre multiforme et non encore codifié permet de satisfaire tous les publics : les tenants d'un idéalisme élevé, comme ceux du -réalisme burlesque. Pour les premiers se publient des romans d'imagination, souvent teintés d'héroïsme dont les auteurs sont d'Urfé, Mademoiselle de - Scudéry, La Calprenède. Pour les seconds se propose une littérature qui s'appuie sur la réalité quotidienne et la parodie, où s'illustrent Sorel ou Scarron. En marge de ces courants, Cyrano de Bergerac ouvre une direction plus neuve, celle du roman philosophique à portée utopique, dont relèvent deux œuvres mineures, *L'Histoire des Savarambes* de Veiras, et *La Terre australe* de Foigny, ainsi qu'un roman important, le *Télémaque* de Fénelon. Mais le romanesque de -convention laissera la place, dans les dernières années du siècle, à des formes narratives plus épurées et volontiers historiques. Ainsi Segrais (*Nouvelles -françaises*, 1656), Guilleragues (*Lettres portugaises*, 1669), Saint-Réal (*Don Carlos*, 1672) et surtout Madame de Lafayette (*La Princesse de Clèves*, 1677) annoncent les nouvelles tendances.

## 3. Le triomphe du théâtre

Le XVII<sup>e</sup> siècle marque surtout l'âge d'or du genre dramatique. Les plus grands auteurs du temps ont écrit pour la scène et les écrivains mineurs qui s'y sont également attachés sont nombreux. Avant que la tragédie ne devienne « classique », elle s'exprime dans des œuvres hésitantes qui s'appuient sur la tradition de la pastorale (*Pyrame et Thisbé* de Théophile de Viau), exploitent des sujets historiques (les pièces de Montchrestien, de Hardy, de Mairet, de Tristan), ou reprennent la veine héroïque (J. de Schélandre, Rotrou, Cyrano). La comédie aussi cherche sa voie en utilisant les ressources du ballet, des machines, des féeries, avec parfois les mêmes noms ou d'autres comme Desmarets de Saint-Sorlin, Ryer, le jeune Corneille.

De cette profusion théâtrale vont se dégager les trois plus grands auteurs dramatiques du siècle, Corneille, très influencé à ses débuts par le théâtre baroque, Molière le rénovateur de la comédie et Racine, le meilleur représentant de cette esthétique du Grand Siècle portée à la scène.

L'évolution du théâtre reproduit assez bien l'image sociale et littéraire du siècle : une première période d'euphorie désordonnée, un rétablissement fécond autour d'un genre dominant et codifié, la tragi-comédie, un temps de maturité et d'épanouissement permettant l'éclatement d'un théâtre total et « classique », capable de récupérer et de transcender les formes disparates qui l'ont précédé. Ajoutons pour confirmer cette intégration sociale du théâtre que le genre touche toutes les couches de la société. Les Grands (à commencer par le roi) parce qu'ils sont les commanditaires et les protecteurs des dramaturges ; les aristocrates qui apprécient le spectacle et aiment à s'y montrer ; le public bourgeois et même populaire très friand de divertissement ; les comédiens enfin, corporation qui se développe, s'organise, obtient une certaine reconnaissance. Il n'est pas excessif de comparer notre XVII<sup>e</sup> siècle théâtral à la période élisabéthaine en Angleterre ou au Siècle d'or en Espagne.

## 4. Vers une littérature d'idées

Le siècle de la parade et de l'illusion ne pouvait guère s'épanouir dans la littérature d'idées qui dominera les Lumières. On ne doit pourtant pas négliger les ouvrages philosophiques qui commencent à paraître. La pensée rationaliste est illustrée par Descartes ; la méditation janséniste par Pascal, et elle influencera des écrivains d'imagination. Le mouvement libertin dirigé par Gassendi inspire les publications de Saint-Évremond, François de La Mothe le Vayer ou Gabriel Naudin. Il conviendrait encore de faire une place, dans la deuxième moitié du siècle, aux œuvres morales - celles de Bossuet, de Fénelon, de Boileau, de La Bruyère -, aux textes critiques, savants ou polémiques (Bayle, Fontenelle) qui annoncent le déclin des valeurs absolutistes et ouvrent ce que Paul Hazard appellera « la crise de la conscience européenne ».

### Malherbe (1555-1628)

**1555** : Naissance à Caen de François de Malherbe dans une famille de magistrats. Études de droit. **1576** : Devient secrétaire du duc d'Angoulême qu'il suit en Provence. S'installe à Aix. **1581** : Épouse la fille d'un gentilhomme aixois et se mêle aux milieux littéraires. Premiers essais poétiques. **1586** : Mort du duc d'Angoulême ; retour en Normandie. **1587** : *Les Larmes de saint Pierre*, poème dédié à Henri III. **1595** : Retour à Aix, diverses odes ; amitié avec Du Vair, avec Peiresc. **1600** : *Ode de bienvenue* à Marie de Médicis. **1605** : Reçu par le roi Henri IV qui fait de lui un poète de cour ; *Prière pour le roi allant en Limousin*. **1606-1616** : Nombreux poèmes de circonstances. Réunit sous son autorité des disciples comme Racan et Mainard. **1616** : Devient le favori de la reine ; *Commentaire sur Desportes*. **1627** : Son fils Marc-Antoine est tué dans un duel sans que son père obtienne réparation ; *Paraphrase du psaume CXLV*. **1628** : Mort à Paris.

#### Le premier des classiques

Les vers de Boileau nous donnent de Malherbe une image qui, pour lui avoir beaucoup nui, le situe dans l'histoire poétique du siècle :

« Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,  
Fit sentir dans les vers une juste cadence ;  
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,  
Et réduisit la muse aux règles du devoir. »

(*Art poétique*, I, v. 131-134.)

Et il est vrai que Malherbe, poète de cour, chef d'école, réformateur de la -langue et « législateur du Parnasse », inaugure un mouvement nouveau dans les lettres.

## Les Poésies

Après des essais de jeunesse qu'il reniera (*Les Larmes de saint Pierre*, 1587), la poésie de Malherbe est essentiellement liée aux circonstances et s'exprime dans des formes codifiées. Désireux de dépasser la Pléiade, il impose une poésie majestueuse qui sait parfois trouver les accents de l'émotion, comme dans la célèbre *Consolation à Du Périer* :

« Ta douleur Du Périer sera donc éternelle [...] Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, L'espace d'un matin. »

Si le poète aime les métaphores mythologiques, les allégories rythmées et oratoires, il excelle également dans la sensibilité lyrique :

« La moisson de nos champs lasserait les faucilles Et les fruits passeront la promesse des fleurs. »

(*Prière pour le roi allant en Limousin.*)

• **Malherbe critique** - Malherbe ne nous a pas laissé un « art poétique » ou une solide œuvre théorique. C'est en annotant un exemplaire de Desportes que s'est définie son esthétique littéraire d'où procédera, en partie, l'esprit du classicisme. Pour lui, la langue française doit retrouver pureté et rigueur grâce à un vocabulaire choisi, à un style simple et clair ; la poésie doit faire l'objet d'un travail patient et modeste (« Un bon poète n'est pas plus utile à l'État qu'un bon joueur de quilles », lui fait dire Racan), se défier de l'inspiration désordonnée et se soumettre aux règles exigeantes qui assureront son succès et sa longévité : « Ce que Malherbe écrit dure éternellement. »

## Les poètes baroques

Le premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle a été indiscutablement dominé, en poésie, par la figure pré-classique de Malherbe. Pourtant cette période voit l'éclosion d'un grand nombre de poètes dont certains sont oubliés (Pierre Motin, Jean de La Ceppède, Arnauld d'Andilly, Pierre Mathieu, Pierre de Marbeuf...) alors que d'autres méritent d'être reconnus. C'est le cas du grand satiriste Mathurin Régnier, des deux principaux disciples de Malherbe, Mainard et Racan, ou de certains opposants au poète normand, comme Théophile de Viau ou Tristan l'Hermite, ou encore un indépendant virtuose, Saint-Amant. L'appellation « baroque » (voir. p. 105) qui permet de les regrouper est à prendre ici dans une acception plus chronologique que stylistique.

### Mathurin Régnier (1573-1613)

Né à Chartres dans une famille de la bonne bourgeoisie, Régnier, neveu du poète Desportes, a été le principal adversaire de Malherbe. Sa vie l'amène à Rome où il suit le cardinal de Joyeuse, puis en Languedoc, avant de se fixer à Paris où il mène une vie dissipée en compagnie d'autres turbulents littérateurs. En 1608, il fait paraître un *Discours au roi* et dix *Satires*, genre dans lequel il allait affirmer son talent. Peu avant sa mort, une nouvelle édition augmentée voit le jour.

Dans la tradition d'Horace et de Juvénal (et comme le fera Boileau), les *Satires* se proposent de faire ressortir les ridicules sociaux ou moraux de ses contemporains. Les pièces les plus connues sont la *Satire II* (« Les poètes »), la *Satire III* (« La Vie de cour »), la *Satire VIII* (« Les Fâcheux »), la *Satire IX* (« À Rapin », destinée à combattre Malherbe).

Mathurin Régnier souhaite rejeter les règles contraignantes établies par Malherbe et, l'attaquant lui et ses émules, leur reproche :

« Qu'eux tout seuls du bien dire ont trouvé la méthode Et que rien n'est parfait qu'ils n'aient fait à leur mode. »

(*Satire IX.*)

Il préfère une poésie réaliste, vigoureuse et truculente, comme celle qui lui permet de peindre les poètes faméliques :

« Cependant sans souliers, ceinture ni cordon, L'œil farouche et troublé, l'esprit à l'abandon, Vous viennent accoster comme personnes ivres [...] »

(*Satire II.*)

D'une inspiration sans grande originalité, Régnier s'inscrit toutefois dans la lignée de ces poètes d'une verve réaliste qui nous enseignent la gaieté, le bon sens et la liberté.

### François Mainard (1582-1646)

Ce Toulousain fils de notable, longtemps président au tribunal d'Aurillac, secrétaire de Marguerite de Valois (première épouse d'Henri IV) fut l'élève le plus important de Malherbe. De son maître il hérite le goût d'une poésie rigoureuse, équilibrée, purifiée des excès stylistiques ou lexicaux. Il nous a laissé quelques vers satiriques ou burlesques, des épigrammes, mais également des poésies sensibles et harmonieuses comme l'« Ode à Alcippe » ou l'élégie « À la belle vieille ». Son lyrisme peut trouver parfois les formes d'une rare élégance comme dans ce sonnet :

« Mon âme, il faut partir. Ma vigueur est passée Mon dernier jour est dessus l'horizon [...] »

ou encore dans ce beau quatrain de « À la belle vieille » :

« Pour moi, je cède aux ans ; et ma tête chenue M'apprend qu'il faut quitter les hommes et le jour. Mon sang se refroidit. Ma force diminue ; Et je serais sans feu si j'étais sans amour. »

### Racan (1589-1670)

L'autre « écolier » de Malherbe est un vrai aristocrate. Honorat de Bueil, marquis de Racan devint page de la chambre du roi et fut membre de la première Académie française. Déçu dans ses rêves de carrière militaire ou politique, il vécut retiré une grande partie de sa vie dans son château de Touraine. Malherbe le considérait comme son continuateur, bien qu'on lui prêtât moins de qualité et de finesse qu'à Mainard. Outre une biographie (peu fidèle) de son maître (1651), on lui doit essentiellement des odes comme celles sur « La Venue du printemps », « À Balzac », « À Bellegarde », « À Richelieu », des stances et des

*Bergeries* (1625) dans lesquelles il exprime son amour délicat pour la nature. Sur un thème traditionnel emprunté à Horace, ses *Stances sur la retraite* (1618) sont une belle réussite :

« *Tircis il faut penser à faire la retraite :  
La course de nos jours est plus qu'à demi faite  
L'âge insensiblement nous conduit à la mort [...]* »

Théophile de Viau (1590-1626)

Celui qu'on appelle souvent de son seul prénom, Théophile, preuve d'une faveur retombée à tort, fut plutôt un rival de Malherbe dont il contesta la gloire. Originaire du Lot, élevé dans une famille protestante, il vint à la cour après la mort d'Henri IV et s'y illustra par ses idées libertines et ses fréquentations douteuses - qui lui valurent quelques années d'emprisonnement. En 1617, il fait jouer avec succès une tragi-comédie qui aura une grande influence, *Pyrame et Thisbé*. Il rédige aussi des œuvres en prose et, en 1621, fait paraître diverses -pièces poétiques dont l'« *Élégie à une dame* », des odes (« *Le Matin* », « *La Solitude* »), des stances (« *Désespoir amoureux* », « *Apollon* »), etc.

Comme beaucoup de ses contemporains baroques, Théophile de Viau aime à célébrer les beautés de la nature qu'il oppose à la fuite du temps et où il trouve un encouragement à son épicurisme. Sa liberté de mœurs et de goûts l'éloigne de Malherbe qu'il juge trop rigide et froid. Sa préférence s'exprime avec humour :

« *Je veux faire des vers qui ne soient point contraints,  
Promener mon esprit par des petits desseins  
Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie  
Méditer à loisir, rêver tout à mon aise [...]* »

(« *Élégie à une dame* ».)

Ce poète original et chaleureux fut, après des siècles d'oubli, réhabilité par Théophile Gautier qui lui consacre un article dans ses *Grotesques* (1844).

Saint-Amant (1594-1661)

Marc-Antoine Girard, sieur de Saint-Amant, est né à Rouen dans une famille de navigateurs. Il nourrit lui-même une passion pour la mer et les voyages, visitant de nombreux pays comme l'Amérique, l'Afrique, l'Europe. Il est, comme Théophile de Viau dont il fut l'ami, un autre virtuose de poésie. Il a fréquenté diverses cours où des personnages importants (Marie de Gonzague, Christine de Suède, le duc de Montmorency, le duc de Retz) se sont attaché ses services. Car l'homme est plein de bonhomie et d'esprit, ripaille et bouffon. Sa poésie - qu'il pratique par jeu - est à l'image de son tempérament : libre, anticonformiste, truculente, burlesque. Mais toujours talentueuse et fortement moderne. Son idylle héroïque *Moïse sauvé* (1653) donne de lui une impression grave, mais on retiendra quelques œuvres isolées parfois empreintes d'un vrai lyrisme (l'ode à « *La Solitude* ») ou d'une atmosphère fantastique comme dans « *Les Visions* » :

« *Les cheveux hérissés, j'entre en des rêveries  
De contes de sorciers, de sabbat, de furies :  
J'erre dans les enfers, je rôde dans les cieux [...]* »

Il sait aussi faire preuve de verve et même de provocation dans des sonnets comme « *Le Fumeur* », « *Le Paresseux* », « *Les Goinfres* », ou s'abandonner à un épicurisme railleur dans d'amusantes compositions sur « *Le Fromage* », « *Le Cidre* », ou comme ici, « *Le Melon* » :

« *Oh ! quelle odeur ! qu'il est pesant !  
Et qu'il me charme en le baisant !* »

Tristan l'Hermite (1601-1655)

Plus encore que les autres poètes de son temps, Tristan l'Hermite connut une vie agitée et scandaleuse. Dans son autobiographie *Le Page disgracié* (1643) il nous fait la relation de ses origines nobles (il descendrait de Pierre l'Hermite, prédicateur de la première croisade) et des coups d'éclat de son adolescence (duels, querelles, exil, guerre...), de son service auprès de Gaston d'Orléans, frère du roi, à partir de 1622. Plus tard, il s'attacha au duc de Guise chez qui il finit ses jours après avoir été, en 1649, élu à l'Académie française.

Tristan a laissé une abondante œuvre théâtrale (*Marianne, Panthée, La Mort de Sénèque, Le Parasite*...) aujourd'hui oubliée, et des recueils poétiques dont on redécouvre la fraîcheur et l'élégance : *Les Amours* (1638), *La Lyre* (1641), *Les Vers héroïques* (1648), *Amaryllis, Pastorale* (1652). La belle ode « *Le Promenoir des deux amants* », forme de « *fête galante* » de facture verlainienne, a été mise en musique par Debussy :

« *Auprès de cette grotte sombre  
Où l'on respire un air si doux,  
L'onde lutte avec les cailloux  
Et la lumière avecque l'ombre.* »

### Les précieux

Vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle se développe un courant difficile à caractériser qu'on appellera « préciosité », à partir du nom de « précieuses » que l'on donne à de jeunes femmes à la mode souhaitant se distinguer par leur raffinement de goût, de langage et de comportement. Cette tendance n'est que l'aboutissement des mouvements « mondains » qui ont existé à toutes les époques. Mais le siècle, qui voit se développer la vie de cour, se prête mieux que d'autres à cette vogue qui touchera divers pays d'Europe comme l'Angleterre (avec l'euphuisme), l'Italie (avec le marinisme), l'Espagne (avec le gongorisme). Des œuvres poétiques autant que romanesques sont inspirées par cette tendance.

Honoré d'Urfé (1557-1625)

Cet aristocrate ligueur, fin lettré et bretteur, se partagera entre le berceau familial du Forez, l'Italie et la cour de Paris où il fut remarqué par Catherine de Médicis. Il a laissé, entre autres écrits, un volumineux roman, *L'Astrée*, qui fut l'un des plus considérables succès du siècle et qui prépare le courant précieux.

**L'Astrée** (1607-1627)



Ce roman de près de cinq mille pages est composé en cinq parties divisées chacune en douze livres. L'histoire se passe au v<sup>e</sup> siècle et met en scène le berger Céladon qui aime depuis toujours la bergère Astrée. Un malentendu sépare les amants qui tenteront, par tous les moyens et grâce à l'aide du druide Adamas, de se rejoindre. L'intrigue principale, surchargée de multiples péripéties, est interrompue par de nombreuses « histoires » qui relancent et surchargent le récit.

L'habileté de d'Urfé est d'avoir popularisé en France le roman pastoral hérité des Italiens ou des Espagnols. Dans un décor champêtre, des personnages délicats et raffinés vivent les épreuves de l'amour contrarié et opposent la sincérité de leurs sentiments aux perfidies du monde extérieur.

#### Mademoiselle de Scudéry (1607-1701)

Parmi les nombreux continuateurs ou imitateurs de *L'Astrée*, Madeleine de Scudéry mérite une place à part. Le salon qu'elle ouvrit à Paris, rue du Temple, en 1647, devint un haut lieu de la préciosité et inspira à Molière ses railleries des *Précieuses ridicules* (1659). Son œuvre est gigantesque et, hormis quelques poésies, est intégralement attachée au roman de galanterie. En 1641, elle fait paraître en quatre volumes *Ibrahim ou l'Illustre Bassa* ; mais son premier grand succès survient avec *Artamène ou le Grand Cyrus*, dix volumes parus entre 1644 et 1653. Sous une fiction antique et persane, elle peint un salon parisien où gravitent sous des noms déguisés (elle-même est « l'illustre Sappho ») les personnalités les plus en vue de l'Hôtel de Rambouillet. Elle récidive avec *Clélie, histoire romaine* (1654-1661), autre roman en dix volumes d'abord publié sous le nom de son frère Georges.

#### *Clélie, histoire romaine* (1654-1661)



Cette monumentale composition, œuvre à clés dans laquelle les contemporains aimaient à se reconnaître, est le modèle du roman précieux. Dans une Rome de pacotille, à l'époque de la guerre contre Tarquin, se déroule une histoire galante déployée en des épisodes languissants écrits dans une langue affectée. L'intérêt essentiel du livre est de nous offrir l'original de la fameuse « Carte du Tendre », avec ses localisations de rivières, de villes ou de lacs qui ont nom Amitié, Estime, Inclination, Jolis Vers, Billets galants, Négligence ou Indifférence.

Le succès des romans de Mademoiselle de Scudéry est contesté, à l'époque, par d'autres publications aujourd'hui vieilles dues à des écrivains oubliés comme Gomberville, spécialiste du roman d'aventure (*Polexandre*, plus de cinq mille pages, entre 1619 et 1637), ou La Calprenède, autre romancier prolixe qui s'illustre dans le genre historique avec, entre autres, *Faramond ou l'histoire de France*, douze volumes sur la Gaule du v<sup>e</sup> siècle.

#### Voiture (1598-1648)

Roturier provincial, Vincent Voiture, qui entra au service de Gaston d'Orléans, frère du roi, fut un des habitués les plus prisés de l'Hôtel de Rambouillet, où il ravissait par son badinage recherché, par son talent à utiliser les « petits genres » poétiques comme l'épigramme, le sonnet, l'épître, l'épigramme. Il affectionnait aussi le genre de la lettre - adressée à des personnalités du beau monde - où s'exprime son goût de la peinture psychologique, de la galanterie ampoulée, des métaphores précieuses. Bien qu'académicien, il ne souhaite publier de son vivant aucune œuvre. Les principaux titres que l'on retient sont des poèmes composés en vers délicats : le « Sonnet d'Uranie », la « Belle Matineuse » et « La Lettre de la Carpe au Brochet », dédiée au duc d'Enghien en novembre 1643.

Les rivaux de Voiture s'appellent Benserade, Malleville ; il fut également mis en compétition avec deux autres poètes, l'abbé Cotin et Sarrazin, dans une retentissante « guerre des sonnets ».

### Les burlesques

L'effervescence littéraire du xvii<sup>e</sup> siècle favorise l'expression de courants opposés. Ainsi, en réaction à la poésie précieuse et au roman héroïco-galant, se développe une littérature bourgeoise qu'on appelle alors « comique » et que l'on qualifie quelquefois aujourd'hui de « réaliste ». La volonté parodique et parfois triviale, la verve bouffonne ou satirique, la fantaisie philosophique réunit sous une étiquette commode de « burlesques » (d'un mot italien signifiant plaisanterie) des écrivains au tempérament parfois différent : Charles Sorel, Paul Scarron, Furetière et Cyrano de Bergerac.

#### Charles Sorel (1599-1674)

Sorel est un écrivain méconnu et prolixe proche des libertins et qui peut passer pour le précurseur du roman moderne. En effet de son œuvre abondante (plus de quarante titres qui touchent à tous les genres : poésie, histoire, morale...) nous retenons surtout ses grandes constructions romanesques comme *Le Berger extravagant* (1627), sorte de parodie des pastorales à la mode, et surtout un des livres les plus imprimés du siècle, *La Vraie Histoire comique de Francion*, mélange de roman d'apprentissage, de conte philosophique et de satire burlesque.

#### *La Vraie Histoire comique de Francion* (1623)



Un gentilhomme breton, Francion, débarque à Paris dans l'intention de faire fortune. Il nous conte ses aventures, sa rencontre avec le monde des poètes, puis son service auprès d'un grand seigneur, ses expériences amoureuses... Le récit nous conduit en divers lieux : la province, l'Italie où les péripéties se multiplient. Francion finira par trouver l'épouse rêvée.

#### Paul Scarron (1610-1660)

Autant que Sorel, qu'il imite, Scarron fut un polygraphe infatigable. Sa « vocation » ecclésiastique ne l'empêcha pas de mener une joyeuse vie de débauché, au moins jusqu'en 1638 où une affection rhumatismale le rendit impotent. Il épouse néanmoins Françoise d'Aubigné, la future Madame de Maintenon, et tient un salon fort prisé. Son œuvre se caractérise par un goût prononcé pour la parodie, telle celle de *l'Énéide*, dans le long poème épique, *Le Virgile travesti* (1648-1652), ou celle de la tragédie dans *Don Japhet d'Arménie* (1652) et surtout celle du roman précieux dans *Le Roman comique*.

#### *Le Roman comique* (1651-1657)



Le jeune aristocrate Le Destin et sa fiancée L'Étoile se sont joints à une troupe de comédiens ambulants pour échapper à un jaloux puissant. Le récit nous conte les péripéties « comiques » (c'est-à-dire du théâtre) de la troupe et s'attarde sur quelques rencontres pittoresques comme le personnage de Ragotin, avocat -contrefait, le comédien La Rancune, le prévôt La Rappinière. Divers récits emboîtés interrompent l'intrigue centrale.

*Le Roman comique* peut passer pour le chef-d'œuvre de cette littérature réaliste et burlesque. Le récit, plein de verve et de rythme, combine un saisissant tableau du monde des comédiens, une observation malicieuse des médiocrités provinciales, un romanesque de convention (enlèvement, duels, scènes sentimentales) et quelques morceaux de bravoure où Scarron parodie tous les excès littéraires.

Furetière (1619-1688)

Un peu procureur fiscal, un peu abbé, un peu poète, Antoine Furetière devint académicien en 1662. Il fut exclu de l'institution en 1685 pour avoir entrepris de rédiger tout seul un dictionnaire concurrent de celui de l'Académie dont les travaux lui paraissaient trop lents. Il écrit des *Satires*, des *Factums* (libelles autour de son affaire scandaleuse). Il est surtout l'auteur d'ouvrages burlesques comme *L'Énéide travestie* (1649) et surtout un roman « réaliste » et parodique : *Le Roman bourgeois*.

**Le Roman bourgeois (1666)**



Plus qu'un roman, le livre se présente comme un ajustage de récits indépendants dont le décousu est reconnu par l'auteur dès l'Avis au lecteur : « Pour le soin de la liaison, je le laisse à celui qui reliera le livre. » L'intrigue principale semble tourner autour des amours de Javotte, fille du procureur Vollichon, qui refuse le prétendant qu'on lui destine et s'enfuit avec son amant.

Cet ouvrage étrange contient quelques amusants portraits, des attaques vigoureuses contre certaines institutions comme la justice, et une peinture féroce de la société bourgeoise. Il retient aussi par la modernité de sa facture, celle d'un romancier refusant de se prendre au sérieux et contestant sa narration à mesure qu'il la développe.

Cyrano de Bergerac (1619-1655)

Ce gentilhomme rendu célèbre par la pièce, largement imaginaire, d'Edmond Rostand, est une figure attachante et un écrivain digne d'intérêt. Sa vie très romanesque fut d'abord celle d'un soldat (dans les gardes nobles), puis celle d'un philosophe (à l'école de l'épicurien Gassendi), d'un savant (il a rédigé un ouvrage de physique), enfin d'un poète et d'un homme de lettres avec à son actif une tragédie, *Agrippine*, une comédie, *Le Pédant joué* (dont s'inspirera Molière) et surtout deux récits posthumes dans lesquels s'expriment librement sa fantaisie burlesque, sa verve baroque et son audace de libertin. On regroupe parfois ces deux ouvrages sous le titre *L'Autre Monde*.

**Histoire comique du voyage dans la lune (1659) Histoire comique des États et Empires du Soleil (1662)**



Ces deux récits établissent le lien entre les constructions utopiques antérieures (celles de Thomas More ou de Campanella), les contes philosophiques du siècle des Lumières et les ouvrages de science-fiction modernes. Le narrateur, grâce à une machine astucieuse, est transporté dans ces mondes lointains où la vie s'oppose à celle de la terre. Une imagination débordante lui permet de décrire des inventions avant-gardistes comme la montgolfière ou la fusée à étages. Les péripéties, aventures, rencontres sont aussi nombreuses qu'inattendues et -amusantes.

L'intérêt du livre tient, au-delà du plaisir romanesque, à sa portée philosophique : au nom d'une conception matérialiste de l'univers, les dogmes religieux sont remis en cause, l'autorité royale est contestée, les prétentions de l'homme sont rabaisées. Le XVIII<sup>e</sup> siècle, à travers Swift ou Voltaire, devra beaucoup à ces deux livres étonnants et brillants.

**Corneille (1606-1684)**

**1606** : Naissance à Rouen de Pierre Corneille dans une famille de moyenne bourgeoisie. **1615** : Études au collège des jésuites ; nombreux prix de vers latins. **1622-1624** : Formation juridique. **1624** : Avocat stagiaire au parlement de Rouen. **1628** : Achète deux offices d'avocat du roi (Eaux et Forêts et amirauté de France) qu'il conservera jusqu'en 1650. **1629** : *Mélie*, comédie jouée à Paris par la compagnie du Marais. Nombreuses comédies : *Clitandre*, *La Veuve*, *La Place Royale*. **1633** : Présenté à Richelieu qui lui accorde une pension et l'associe à d'autres dramaturges pour former la « Société des cinq auteurs ». **1635** : *Médée*, première tragédie. **1636** : *L'illusion comique*. **1637** : *Le Cid* lui assure la gloire et provoque une retentissante « querelle ». **1638-1640** : Période de « silence » ; soucis familiaux et financiers. **1640** : *Horace*. Épouse Marie de Lampérière de qui il aura six enfants. **1642** : *Cinna*. **1643** : *Polyeucte*. À la mort de Richelieu puis de Louis XIII, se place sous la protection de Mazarin. **1644** : Bref retour à la comédie avec *Le Menteur*. **1645** : *Rodogune*. **1647** : Élu à l'Académie française. **1651** : *Pertharite*, demi-échec qui l'éloigne du théâtre. **1652-1658** : Se tourne vers la religion et écrit des œuvres pieuses ainsi que des essais théoriques sur le théâtre comme les *Discours sur l'art dramatique*. **1659** : *Œdipe*, récompensé par Fouquet. **1662** : S'installe à Paris avec son frère Thomas. Vie mondaine et amertume de poète vieillissant. **1666** : *Attila*. **1670** : *Tite et Bérénice* pour rivaliser, sans succès, avec la *Bérénice* de Racine. **1674** : *Suréna*. **1674-1684** : Années d'apaisement gênées par quelques difficultés financières. **1684** : Mort à Paris.

Un écrivain reconnu

Le titre de « prince » que l'on a donné à Corneille révèle bien l'empreinte de son œuvre sur tout le XVII<sup>e</sup> siècle. Au cours de sa longue carrière (quarante-cinq ans consacrés au théâtre) le dramaturge a su, par son zèle de courtisan (« Le théâtre est un fief dont les rentes sont bonnes » écrit-il dans *L'illusion comique*), par la sage prudence de sa vie (père de famille avisé, bourgeois paisible, catholique orthodoxe) résister aux modes et s'imposer comme la référence dramatique du siècle que seul Racine pourra concurrencer.

Une œuvre novatrice

Le talent dramatique de Corneille a exploité dans ses trente-trois pièces toute la palette du genre théâtral :

- les comédies : huit importantes dont *Mélie*, *La Place Royale*, *L'illusion comique*, *Le Menteur* ;

- les tragédies : genre de prédilection, près d'une vingtaine dont la moitié constitue de réels chefs-d'œuvre (*Horace*, *Cinna*,

*Polyeucte, Rodogune, -Nicomède, Suréna...)* ;

- les tragi-comédies, dont *Le Cid* est le meilleur exemple, et desquelles on rapprocherait les « comédies héroïques » comme *Don Sanche d'Aragon* ou *Tite et Bérénice* et même les féeries comme *Andromède* ou *La Toison d'or*.

### Une esthétique baroque

Cette diversité d'inspiration se ressent du climat de mutation sociale et littéraire de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Dans ses premières œuvres, Corneille emprunte à la mode « baroque » les thèmes du déguisement et de l'instabilité, le goût du mouvement et de l'ostentation, le ton de la légèreté et du réalisme. Ce mélange de fantaisie et de vérité aboutit à un univers irréel fait d'ambiguïté et de fantasmagorie. *Clitandre* dans le genre sérieux, *L'illusion comique* et *Le menteur*, sont les meilleurs exemples de cette veine dont on redécouvre la modernité.

### Un théâtre de la grandeur

Mais la célébrité de Corneille est indiscutablement liée à ses réussites tragiques. L'auteur définit dans les trois *Discours sur l'art dramatique* ses conceptions théâtrales. L'action de la pièce doit être illustre, de préférence empruntée à l'histoire ou à la mythologie, car ces « grands sujets [...] remuent fortement les passions et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang ». Les personnages, essentiellement de haute naissance ou remarquables par leur élévation morale, seront mus par une volonté ferme qui laisse peu de place au sentiment : si l'amour a « toujours de l'agrément [...] il faut qu'il se contente du second rang dans le poème ». Le devoir, l'estime, la gloire, le mérite sont les nobles valeurs qui orientent le choix du héros et justifient son sacrifice ; à l'opposé, l'ambition, la haine, la vengeance conduisent à la vilénie et au malheur. La représentation théâtrale remplira alors son double objectif : plaire (« la poésie dramatique a pour but le seul plaisir du spectateur ») et instruire (« quoique l'utile n'y entre que sous la forme du délectable, il ne laisse pas d'y être nécessaire »).

### *L'illusion comique* (1636)

Corneille s'est déjà fait connaître comme un brillant auteur de comédies quand le succès de Mairêt avec sa tragédie *Sophonisbe* l'incline à s'essayer au genre tragique avec *Médée* qui échoue. Revenant à la comédie l'année suivante, il donne ce « caprice » à la verve débridée.



Le vieux Pridamant vient consulter le magicien Alcandre pour s'informer du sort de son fils Clindor. Un coup de baguette magique fait apparaître le jeune homme qui s'est mis au service de Matamore, soldat fanfaron, et qui courtise - Isabelle, pourtant promise par son père à Adraste. La rivalité provoque un duel où Clindor tue Adraste. Sur le point d'être arrêté, le meurtrier parvient à s'échapper en emmenant Isabelle dans sa fuite. Deux ans plus tard, Clindor a délaissé Isabelle pour séduire l'épouse d'un prince qui le fait poignarder. Désespoir d'Isabelle ; désespoir de Pridamant. Mais le magicien intervient : Clindor et Isabelle sont devenus comédiens et se donnaient en représentation.

• « **Un étrange monstre** » - C'est ainsi que Corneille définit sa pièce dans son Épître préliminaire, et il faut reconnaître que cette comédie échappe aux lois du genre par sa grande liberté de ton et de forme (refus des unités, multiplication des actions, mélange des genres, recours à la magie, structure irrégulière...).

• **Un spectacle baroque** - Cette comédie récupère la tradition de la *Commedia dell'arte* dans ses thèmes - mariage forcé, rivalité amoureuse, déguisements - et ses personnages - capitaine, barbon, jeunes premiers. Mais cette veine se mêle aux influences baroques perceptibles dans le mouvement, les transformations scéniques, la richesse du décor, la gaieté et la parodie, notamment avec Matamore, prototype du soldat hâbleur et poltron :

« *Le seul bruit de mon nom renverse les murailles  
Défait les escadrons et gagne les batailles.* »

(Acte II, scène 2.)

• **Le théâtre dans le théâtre** - La modernité de la pièce repose sur l'effet de « mise en abyme » et l'exploitation des ressources de l'illusion créée par la donnée initiale. Le théâtre est un art de magicien : « Je vais de ses amours/Et de tous ses hasards vous faire le discours », déclare Alcandre, substitué du dramaturge (acte I, scène 1). Chaque personnage porte un masque, voire deux, parle dans un langage affecté, vit des épisodes aussi dangereux que fictifs. Cette duplicité de convention doit toutefois nous aider à vaincre les forces de l'imaginaire pour parvenir à la vérité des êtres. Marivaux n'est pas loin.

### *Le Cid* (1637)

Âgé d'à peine trente ans, Corneille obtient avec cette pièce l'un des plus grands succès du siècle : « Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue » écrit -Boileau. Inspirée d'un sujet espagnol de Guilhem de Castro, la tragi-comédie, créée au théâtre du Marais, est toujours inscrite au répertoire.



L'action se passe à la cour de Castille où deux grands - don Diègue, vieillard respecté, père de Rodrigue, et don Gormas, général victorieux et père de -Chimène - se disputent le poste de gouverneur de l'infant. La querelle des pères va nuire à l'amour des enfants car Rodrigue, à la demande de son père, offensé, doit se battre avec le père de Chimène. L'offenseur est tué et sa fille, malgré ses sentiments, réclame justice au roi. Mais le coupable, Rodrigue, est en train de repousser les Maures qui menacent la ville. Devenu « Cid » (seigneur), il accepte un duel judiciaire dont il sort vainqueur et, en récompense de sa bravoure, reçoit le pardon du roi. Chimène, avec le temps, lui reviendra.

Cette pièce marque la naissance du « grand Corneille » qui, sans renier son inspiration baroque, s'affirme comme un maître du théâtre sérieux.

• **Le spectacle et l'éloquence** - L'œuvre tire d'abord son éclat et son retentissement de l'habile transformation de l'actualité en spectacle (vogue de l'Espagne et menaces de l'invasion espagnole, interdiction des duels, restauration de l'autorité royale) et d'une grande virtuosité dans le dialogue. La scène de la provocation (acte II, scène 2) est une des plus célèbres de tout le théâtre et on y prononce des vers devenus proverbiaux :

« *Mes pareils à deux fois ne se font point connaître  
Et pour leurs coups d'essais veulent des coups de maître.* »

Le monologue pathétique de don Diègue (acte I, scène 4), les stances de Rodrigue (acte I, scène 6), le récit de la bataille (acte IV, scène 3) sont des morceaux d'anthologie.

• **Le conflit entre l'honneur et l'amour** - Mais le grand mérite de la tragi-comédie, c'est que Corneille y expérimente un des ressorts essentiels de son théâtre : le conflit. En effet, la situation pousse à son extrême le choc de deux exigences

contradictoriaux d'où doit naître l'émotion. Dans ses fameuses « stances », Rodrigue résume son combat :

« *J'attire en me vengeant sa haine et sa colère  
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.* »

Le cas personnel des jeunes gens concentre tragiquement le dilemme qui oppose l'engagement politique à la passion amoureuse. L'épilogue de la pièce marquera la réconciliation des valeurs antagonistes quand Chimène admet : « Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr » (acte V, scène 7).

• **La querelle du *Cid*** - L'enthousiasme suscité par la pièce provoque des jalousies. Les rivaux de Corneille l'accusent de plagiat, lui reprochent les entorses aux lois du théâtre classique, la subversion morale (« Chimène est scandaleuse, sinon dépravée » écrit Scudéry), le danger politique (exhibition du duel, apologie de l'Espagne). L'auteur répond, non sans maladresse : « Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée. » La querelle s'envenime, l'Académie prend-tièdement parti. Il faut l'intervention de Richelieu pour mettre un terme à la -polémique.

### Horace (1640)

Soucieux de désarmer les critiques, Corneille donne, trois ans après *Le Cid*, une vraie tragédie, plus respectueuse des règles et inspirée cette fois de l'histoire romaine.



Rome et Albe, les deux cités voisines, décident une trêve dans la guerre qu'elles se livrent : elles remettent l'issue du conflit au combat de leurs champions. À Rome, Horace est désigné avec ses deux frères. Curiace et ses propres frères défendent Albe. Or des liens sentimentaux unissent les deux familles : Horace est marié à Sabine, une Albine sœur de Curiace, lui-même fiancé à la Romaine Camille, sœur d'Horace. Le vieil Horace pousse au combat et se désole car la victoire semble sourire aux Curiaces. Mais le jeune Horace revient seul et triomphant : les autres combattants sont morts. Furieuse, Camille maudit Rome et son frère qui la tue. Le roi pardonne au criminel en raison de ses faits d'armes.

• **Tragédie politique** - *Horace* est d'abord une pièce de circonstance dédiée à Richelieu. Elle souhaite montrer l'inutilité des combats fratricides (ceux qui opposent la France à l'Espagne) et glorifier la raison d'État. Horace, héros inflexible, se soumet à cette loi :

« *Ce droit sain et sacré rompt tout autre lien.  
Rome a choisi mon bras, je n'examine rien.* »

(Acte II, scène 3.)

• Ce message dépasse, sans l'effacer, le débat psychologique. **L'idéal de gloire du héros** se confond avec la soumission à un pouvoir fort et autoritaire. Mais cet héroïsme risque, par ses excès, de se transformer en fanatisme (ce que montre le meurtre de Camille) et on peut lui préférer le courage résigné de Curiace qui accomplit son devoir sans désavouer son amour pour la souffrante Sabine.

### Cinna (1642)

La deuxième tragédie romaine de Corneille est empruntée à Sénèque dans un passage du *De clementia* (I, 9) traduit par Montaigne.



Pour venger son père, Émilie a décidé de faire périr Auguste qui règne sur Rome. Elle confie cette tâche à Cinna, favori de l'empereur, qu'elle récompensera de sa main. Mais Auguste, lassé du pouvoir, est sur le point d'abdiquer. Cinna, craignant d'être privé de son acte, le dissuade mais se voit trahi par Maxime, un autre conjuré également amoureux d'Émilie. Informé du complot, l'empereur, au prix d'un effort, choisit la clémence. Les rebelles, touchés par ce pardon, se repentent.

Cette pièce, une des plus réussies de Corneille, est encore une variation sur le conflit qui oppose le héros au pouvoir. Ce débat joue à trois niveaux :

• **Au niveau psychologique** - Le héros cornélien, libéré de la fatalité, est livré à son libre arbitre. Auguste, Cinna, Émilie, Maxime sont tenus de décider librement de leur conduite et de se défier des passions (vengeance, amour, jalousie, vanité) qui égarent. Dans une longue tirade, Auguste dresse un bilan de ses -responsabilités :

« *Ciel, à qui voulez-vous désormais que je fie  
Les secrets de mon âme et le soin de ma vie ?* »

(Acte IV, scène 2.)

Chaque héros possède en lui les marques de sa grandeur. Sa gloire sera de les retrouver et de préférer aux errances humaines les voies de la vertu et de la générosité.

• **Au niveau dramatique** - Le tragique cornélien procède ici d'une succession d'épreuves surmontées. L'action s'en trouve concentrée, simplifiée, puisque la pièce commence à la veille du meurtre et se modifie par la décision d'Auguste de consulter ses conseillers. Alors, chaque décision entraîne la suivante et -conduit à l'ultime question : Auguste pardonnera-t-il ? Le tragique peut ainsi se passer des effusions de sang et s'accommoder des règles dramatiques.

• **Au niveau politique** - « Je vous présente, écrit l'auteur dans sa dédicace, un tableau d'une des plus belles actions d'Auguste. » À travers l'empereur romain, c'est l'éloge de la mesure, de la clémence et finalement de la sagesse en politique qui est tenté. Alors que dans *Horace* l'État réclamait le sacrifice des vies humaines, il semble attendre ici de ses représentants plus de magnanimité. Entre le désordre de la tyrannie auquel conduirait le geste de Cinna, et celui de la -République rêvée par d'autres (« Le pire des États, c'est l'État populaire », acte II, scène 1), existe la position médiane d'une monarchie inspirée par la loi divine. Par sa libre décision (« Je suis libre de moi comme de l'univers », acte V, scène 3) le cruel Octave devient l'empereur Auguste. Le message de la pièce est alors celui de la réconciliation du pouvoir et de l'amour.

### Polyeucte (1643)

*Cinna*, tragédie de la violence refoulée et de l'ordre, s'achevait sur le triomphe de la mesure. *Polyeucte*, la pièce suivante, inspirée par la vie d'un martyr chrétien du III<sup>e</sup> siècle, conduira le héros jusqu'à la grâce.



À Mélitène, Polyeucte, seigneur arménien, récemment converti au christianisme et marié à Pauline, se décide à recevoir le baptême. À ce moment, arrive l'émissaire des Romains, Sévère, ancien fiancé de Pauline que le gouverneur Félix veut honorer par un sacrifice. Polyeucte et son ami Néarque interrompent la cérémonie en renversant les idoles. Néarque est exécuté, Polyeucte arrêté. -Pauline supplie son mari d'abjurer pour sauver sa vie, intervient auprès du -conciliant Sévère, mais

ne peut empêcher l'intransigent Félix d'envoyer Polyeucte à la mort. Le martyr du chrétien touche sa veuve qui se convertit, de même que Sévère prêt à défendre le christianisme.

- La première force de la pièce tient à **l'extrême sobriété de la forme**. Plus qu'à une tragédie nous assistons, comme on l'a dit, à une « symphonie dramatique » dont l'intensité trouve dans le respect des règles un inattendu soutien. L'itinéraire du héros, du baptême au martyr, suit une progression constante que les péripéties annexes ne peuvent contrarier. La langue poétique elle-même épouse cette noble simplicité, inspirant à Polyeucte la ferveur de l'initié : « Qui marche assurément n'a point peur de tomber » (acte V, scène 2). Les stances de l'acte IV sont le sommet de ce lyrisme dépouillé : « Monde pour moi tu n'es plus rien... » (scène 2).

- L'autre centre d'intérêt est **le conflit entre l'amour profane et l'attachement divin**. Pauline, émue par son ancien amant Sévère qu'elle repousse au nom de la fidélité conjugale, laisse échapper des soupirs qu'on dirait raciniens : « Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte » (acte III, scène 2). Polyeucte, néophyte zélé, lui oppose un amour divin possessif, destructeur même, mais supérieur car porté par l'illumination de la foi. Le débat politique s'estompe au profit du douloureux héroïsme mystique.

### Les moralistes

De Malherbe à Fontenelle, le XVII<sup>e</sup> siècle marque une attirance prononcée - mais moindre que le siècle suivant - pour la littérature d'idées, dont Pascal, -Descartes ou Malebranche seront les figures majeures. C'est à ce genre que se rattachent des œuvres constituées de lettres, de maximes ou de souvenirs. Si l'on met à part Madame de Sévigné, ou d'autres auteurs mondains comme le chevalier de Méré (1607-1684), trois noms sont à retenir : Guez de Balzac, La Rochefoucauld, Retz.

Guez de Balzac (1596-1654)

Secrétaire du duc d'Épernon, puis du cardinal de La Valette, Jean-Louis Guez de Balzac, né près d'Angoulême, s'illustre en aidant Marie de Médicis à s'échapper de Blois, puis en se chargeant de diverses missions politiques ou diplomatiques, dont l'une à Rome. En 1624, il publia son premier recueil de *Lettres* qui fut accueilli avec une intense faveur. Retiré en Charente à partir de 1631, il continue sa correspondance et publie divers ouvrages de politique, de morale et de -religion.

**Lettres** (1624-1654)



L'édition posthume (1665) regroupe un nombre de lettres considérable adressées à des personnages très variés et parfois célèbres comme Saint-Amant, -Voiture, Corneille, Chapelain. Ces lettres, rédigées avec l'intention d'une publication, traitent essentiellement de problèmes littéraires, moraux et philosophiques. Balzac y exprime ses goûts de mesure, de naturel, de sagesse, conformes à ce que sera la doctrine classique. Son style se caractérise par une grande recherche rhétorique, par une éloquence parfois ampoulée et raffinée.

La Rochefoucauld (1613-1680)

Ce grand seigneur peut passer pour le maître de la littérature mondaine. -François VI duc de La Rochefoucauld, prince de Marillac, fut d'une précocité remarquable, puisque marié à quinze ans, il fit la guerre à seize ans, la même année où il débutait à la cour et à l'Hôtel de Rambouillet. Sous la Régence, il milite contre Richelieu, puis dans la Fronde. Déçu dans ses espérances, il se retire dans ses terres à partir de 1652 et rédige ses *Mémoires* qui paraissent en 1662. Il reprend sa vie mondaine dans les salons et, en 1665, fait paraître ses *Réflexions ou Sentences et Maximes morales*. L'ouvrage, particulièrement apprécié, connaîtra de très nombreux remaniements jusqu'à l'édition posthume de 1693. La fin de la vie de La Rochefoucauld sera assombrie par la maladie et les infirmités.

**Réflexions ou Sentences et Maximes morales** (1665)



Tout préparait La Rochefoucauld à être le moraliste sévère du Grand Siècle : son expérience mondaine, ses déceptions sociales et politiques, sa lucidité impitoyable et, par-dessus tout, la hauteur aristocratique de son esprit qui l'incline à la démonstration édifiante. Le ton, d'un pessimisme désabusé, est donné par l'épigraphe : « Nos vertus ne sont, le plus souvent, que des vices déguisés. » L'ouvrage propose donc une succession d'aphorismes brillants, fondés sur le paradoxe, l'ironie, la généralisation, la métaphore. La peinture de l'homme qui s'y découvre est sans illusion, faite pour nous enseigner l'humilité.

On a reproché à La Rochefoucauld son pessimisme systématique, son laconisme catégorique : c'est oublier que la maxime est un genre mondain destiné à amuser, à surprendre, à provoquer, ainsi que le montrent ces quelques exemples :

- « La clémence des princes n'est souvent qu'une politique pour gagner l'affection des peuples. » (15)
- « L'esprit est toujours la dupe du cœur. » (102)
- « Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois. » (149)
- « L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu. » (218)
- « L'humilité est l'autel sur lequel Dieu veut qu'on lui offre des sacrifices. » (537)

Le cardinal de Retz (1613-1679)

Paul de Gondy appartient à une grande famille d'origine italienne. Par tradition familiale, il embrasse la carrière ecclésiastique et devient, en 1643, coadjuteur de l'archevêque de Paris. Il intrigue contre Richelieu et, devenu cardinal (1650), pense que la Fronde lui ouvrira les portes du pouvoir. L'avènement de Mazarin ruine ses ambitions ; il est emprisonné à Vincennes, puis à Nantes, connaît l'exil pendant dix ans et ne rentre en France qu'en 1661. Il se retire dans son château de Commercy où il compose ses *Mémoires*.

**Les Mémoires** (1717)

Rédigés à la hâte (le manuscrit comporte un très petit nombre de ratures), sans réel souci de publication, les *Mémoires* sont parus au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et ont retenu l'attention d'abord pour leur intérêt documentaire et historique. L'auteur, en effet, se présente comme un témoin privilégié : « Ce que je vous dis ne se peut concevoir que par ceux qui ont vu les choses, et encore les ont vues par le dedans. »



L'ouvrage prétend être adressé à une dame inconnue (peut-être Madame de Sévigné) que l'auteur souhaite séduire, informer et instruire. C'est ainsi que se justifient les nombreux portraits, souvent féroces, comme celui de La -Rochefoucauld, de Richelieu, de Mazarin : « Il avait de l'esprit, de l'insinuation, de l'enjouement, des manières, mais le vilain cœur paraissait toujours au travers. » Les notations sur la reine Anne d'Autriche sont fulgurantes : « Elle avait plus d'aigreur que de hauteur, plus de hauteur que de grandeur, plus de manière que de fond [...] »

On ne peut guère faire confiance à Retz comme témoin historique, même s'il a été un acteur important de cette période agitée ; la passion tue souvent en lui l'impartialité. De même le stratège politique ou le moraliste semblent aujourd'hui dépassés. En revanche le styliste, servi par des qualités d'éloquence, de concision, d'ironie, nous retient encore et place l'auteur des *Mémoires* parmi les maîtres de la langue classique.

### Pascal (1623-1662)

**1623** : Naissance à Clermont (Auvergne) de Blaise Pascal. Son père est président de la cour des Aides. **1626** : Mort de sa mère. **1631** : La famille s'installe à Paris. **1634-1635** : Compose un *Traité des sons*, et démontre la trente-deuxième proposition d'Euclide. Reçu à l'académie des sciences du père Mersenne. **1639** : Son père est nommé commissaire aux impôts à Rouen. **1640** : *Essai sur les côniques*. **1642** : Conçoit la machine arithmétique. **1646** : À Rouen, conversion de la famille au jansénisme ; répète l'expérience de Torricelli. **1647** : Controverse avec Jacques Forton (Saint-Ange) qu'il accuse d'hérésie. Retour à Paris ; rencontre Descartes. **1651** : *Traité du vide* ; mort de son père. **1652** : Sa sœur Jacqueline entre à Port-Royal. Période « mondaine » : fréquente le chevalier de Méré, le duc de Roannez, Damien Mitton. **23 novembre 1654** : Extase mystique qui le ramène à la foi. **1655** : Séjour à Port-Royal-des-Champs ; *Entretien avec Monsieur de Saci sur Epictète et sur Montaigne*. **1656** : Condamnation d'Arnauld par la Sorbonne ; *Les Provinciales*. **1657** : Élabore un projet d'« Apologie » de la religion chrétienne. **1658** : Intense activité scientifique ; traité sur la roulette ou « cycloïde ». **1659** : Début de la maladie. **1660** : Séjour en Auvergne. **1661** : Affaire du « formulaire » (que doivent signer les religieuses), nouvelle polémique autour de Port-Royal. **1662** : Imagine un système de transport urbain : les carrosses à cinq sols. La maladie s'aggrave. Mort le 19 août à Paris.

L'« effrayant génie »

L'inventeur de la machine à calculer, de la montre-bracelet, de la presse hydraulique, de l'omnibus, n'est pas un homme de lettres. Pascal, que -Chateaubriand nommera un « effrayant génie », est avant tout un savant d'une précocité étonnante, d'une intelligence hors du commun, d'une curiosité variée à l'extrême. Ce sont ses dons et ses goûts scientifiques qui le conduiront à s'intéresser aux questions théologiques (en cherchant à concilier le mystère de la foi et l'exercice de la raison) autant qu'à sacrifier à l'écriture - support de sa recherche et outil de sa démonstration.

Si la part « littéraire » de l'œuvre de Pascal est particulièrement réduite, elle est aussi très souvent inachevée ou détruite. À l'exception des ouvrages scientifiques, la plupart des fragments qu'il nous a laissés sont posthumes : diverses lettres (à Christine de Suède par exemple), des discours (sur *Les Passions de l'amour*, *La Conversion du pécheur*, *La Contrition*, *Le Bon Usage des maladies...*), des traités comme *L'Esprit de géométrie*. Ce sera également le cas de l'ébauche d'une *Apologie de la religion chrétienne* que l'on appellera *Les Pensées*.

### Les Provinciales (1656-1657)

Au début de l'année 1656, à la demande du janséniste Antoine Arnauld qui souhaitait toucher le grand public dans la controverse qui l'oppose aux jésuites, Pascal accepte de rédiger anonymement des lettres publiées l'une après l'autre sous le titre : *Lettres écrites à un provincial par un de ses amis sur le sujet des disputes présentes de la Sorbonne*. L'année suivante, les lettres, au nombre de dix-huit, paraissent en recueil signé Louis de Montalte. Le succès est considérable. L'identité réelle de l'auteur ne fut connue qu'en 1659. On a pris l'habitude de baptiser l'ouvrage (improprement) *Les Provinciales*.



Le livre se divise en deux parties. Les lettres I à X se présentent comme un dialogue et sont adressées à un provincial qu'on informe sur le débat théologique lié aux concepts de « grâce suffisante », « grâce efficace », « pouvoir prochain », qui semblent rapprocher thomistes et molinistes (I-III) et auxquels s'opposent les jansénistes pour qui l'homme vit dans le péché (IV). Les six lettres suivantes élargissent le débat à la question de la *casuistique* et de ses pratiques : le « probabilisme », la « direction d'intention », la « dévotion aisée », la restriction mentale et la contrition. La deuxième partie de l'ouvrage (lettres XI à XVIII) abandonne la forme dialoguée et, s'adressant directement aux jésuites, fait la part belle à la polémique : l'auteur réclame le droit à la raillerie, dénonce l'imposture, répond aux calomnies. L'ouvrage s'achève sur deux lettres au père Annat qui reviennent sur la question de la grâce et disculpent les jansénistes.

- **Le débat théologique** - La raison d'être des *Provinciales*, et leur premier intérêt, est d'illustrer les controverses religieuses qui ont marqué les esprits dans la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Le jansénisme, s'inspirant des thèses de saint Augustin, soumet le salut des hommes à la faveur divine qu'on appelle « Grâce ». Les disciples de saint Thomas et de son continuateur le jésuite espagnol Molina, attribuent aux fidèles une possibilité de gagner seuls la grâce divine au moyen de leur ferveur religieuse. Pascal refuse cette position conciliante qu'il déclare hérétique et proclame la supériorité de la rigueur des émules de Jansénius.

- **Un pamphlet exemplaire** - Si l'ouvrage a survécu au temps c'est que, au-delà des querelles théologiques aujourd'hui oubliées, il constitue un des plus talentueux spécimens de la littérature de combat. Oubliant la mesure du chrétien, succombant à la passion du prosélyte, Pascal utilise toutes les ressources de son talent d'orateur pour terrasser l'ennemi et imposer ses convictions. Ses armes sont l'ironie (« car le monde se paye de paroles : peu approfondissent les choses », II), la rhétorique (quand il ridiculise les casuistes à propos du duel, dans la septième lettre), la rigueur argumentative (l'art de persuader), l'éloquence et la dramatisation dans des formules ciselées et frappantes : « Tous les efforts de la violence ne peuvent affaiblir la vérité et ne servent qu'à la révéler davantage » (XII).

### Les Pensées (1670)

À la mort prématurée de Pascal, ses descendants recueillent neuf cent -cinquante-huit fragments rédigés sur de grands feuillets et répartis en vingt-sept liasses. On fait d'abord réaliser deux copies puis, en 1670, Port-Royal entreprend une publication prudemment censurée. En 1711, le neveu de l'écrivain, l'abbé Louis Pérrier, reprend les fragments d'origine qu'il colle sur du carton et relie en volume. Ce qu'on appelle le « Recueil original » servira aux éditions futures. Celle de Brunschvicg (1904) adopte un ordre personnel, celle de Chevalier et surtout celle de Lafuma (1948) respectent l'ordre original pour les quatre cents fragments classés des vingt-sept liasses, et tentent d'organiser la matière des cinq cent vingt fragments supplémentaires.



La progression voulue par Pascal pour son *Apologie* est fournie par la suite des vingt-sept liasses. Après un

préambule annonçant le dessein de l'ouvrage (« Ordre »), ils se répartissent en deux grandes parties : une peinture de l'homme sans Dieu, mélange de tableau anthropologique et d'analyse théologique (2 à 10 : « Vanité », « Misère », « Ennui », « Raison des effets », « Grandeur », « Divertissement », etc.). Puis, au moyen d'une transition (« A.P.R. », à Port Royal, 11), on passe à la partie proprement apologétique qui s'efforce de montrer la nécessité d'une religion, la supériorité du modèle chrétien, la vérité et la solidité de ses fondements (« Commencement », « Fausseté des autres religions », « Rendre la religion aimable », « Rabbinate », etc., 12 à 25). Enfin, une conclusion (26-27) illustre le bonheur du converti s'il accepte de connaître Dieu et de l'aimer.

Ce plan, peut-être provisoire et en tout cas largement incomplet, ne peut rendre compte de la richesse de l'ouvrage dont on retiendra quelques enjeux dominants :

- **La force de la rhétorique** – Pour convaincre l'incroyant, encore faut-il posséder les outils de persuasion. C'est par la combinaison de l'esprit de géométrie (le langage de la raison) et de l'esprit de finesse (la voix du sentiment) que l'on parvient à comprendre et expliquer le monde : « La finesse est la part du jugement, la géométrie est celle de l'esprit. » D'autres « pensées » portent sur l'éloquence et l'art de la dialectique dont Pascal sait lui-même utiliser les ressources.

- **Les puissances trompeuses** – Dans sa recherche de la vérité, l'homme est égaré par des pouvoirs d'illusion que Pascal regroupe sous le nom d'« imagination » ou encore de « vanité ». Ainsi de l'amour-propre, des coutumes, de l'opinion, etc. Reprenant les analyses de Montaigne, l'apologiste se fait psychologue et sociologue pour décrire les méfaits de cette imagination « maîtresse d'erreur et de fausseté ».

- **Un être double** – L'homme est tiraillé entre des aspirations contradictoires. Il est accablé par sa faiblesse et sauvé par sa raison : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature ; mais c'est un roseau pensant. » Prisonnier de ses inquiétudes, il choisit de se « divertir » pour oublier son état. Incertain en tout, il se résigne à l'arbitraire, comme en matière de justice : « Plaisante justice qu'une rivière borne : vérité en deçà des Pyrénées, erreur au-delà. »

- **La misère métaphysique** – Dans son extrême vanité, l'homme se croit le centre de l'univers, alors qu'il n'en est qu'une infime composante : « Un néant à l'égard de l'infini ; un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout. » Cette situation tragique doit l'incliner à se soumettre humblement et accepter, en raison, de « parier » sur l'existence de Dieu : « Il faut parier : vous êtes embarqué. »

- **Le mystère de Dieu** – Pour remplir son objectif, l'*Apologie* devait établir les preuves de l'existence de Dieu et la supériorité de la religion chrétienne. L'examen des Prophéties enseignées par l'Évangile, l'exemple de Jésus-Christ, messie et rédempteur, permettent de forcer l'épaisseur des ténèbres et de rencontrer le « Dieu caché » : « Il y a assez de clarté pour éclairer les élus et assez d'obscurité pour les humilier. » La répartition du monde en trois « ordres » permet de résoudre les contradictions humaines et de comprendre le message divin. L'ordre de la chair (région du matériel et du violent) est dominé par l'ordre de l'esprit (la pensée et la science) et par celui de la charité (la béatitude et l'amour).

Livre inclassable, livre unique, livre inachevé, *Les Pensées* constituent un monument de réflexion et d'argumentation capable d'inspirer au lecteur suffisamment d'effroi pour accepter la leçon du catholicisme. S'y expriment aussi les qualités et l'« honnête homme » du siècle, que Pascal incarne par la subtile conciliation de l'artiste (le style est exemplaire), du moraliste (les aphorismes s'impriment dans les mémoires) et du croyant (animé d'une foi contagieuse).

### La Fontaine (1621-1695)

**1621** : Naissance à Château-Thierry de Jean de La Fontaine, d'un père conseiller du roi et maître des eaux et forêts. **1635** : Études secondaires à Paris. **1641** : Entre à l'Oratoire pour devenir prêtre ; démissionne après dix-huit mois. **1645** : Études de droit à Paris, fréquente les milieux littéraires. **1652** : Achète la charge de « maître particulier des eaux et forêts de Château-Thierry ». **1654** : Publie une comédie, *L'Eunuque*, adaptée de Térence. **1659** : Pour le surintendant Fouquet, rédige *Le Songe de Vaux*. **1663** : Accompagne son oncle Jannart en Limousin ; rédige les *Lettres du Limousin*. **1664** : Entre au service de la duchesse d'Orléans comme « gentilhomme servant ». **1665** : Premier recueil de *Contes et Nouvelles en vers*. **1668** : Premier recueil de *Fables*. **1669** : *Les Amours de Psyché et de Cupidon* suivi d'*Adonis*. **1671** : Abandonne sa charge de maître des eaux et forêts. Troisième recueil de *Contes*. **1673** : S'installe chez Madame de La Sablière et fréquente son salon. **1674** : Publication de nouveaux *Contes*, immédiatement interdits. **1678** : Second recueil de *Fables*. **1684** : Élu à l'Académie française au fauteuil de Colbert. **1687** : *Épître à Huet* ; prend parti pour les Anciens. **1693** : Mort de Madame de La Sablière ; est recueilli chez les d'Hervart. Confession générale dans laquelle il renie ses « contes infâmes ». **1695** : Mort à Paris.

Le « papillon du Parnasse »

L'œuvre de La Fontaine, essentiellement poétique, ne se limite pas aux *Fables*. Dans le *Second Discours à Madame de La Sablière* (1684), se comparant au « papillon du Parnasse » il se définit ainsi :

« Je suis chose légère et vole à tous sujets  
Je vais de fleur en fleur et d'objet en objet. »

Et il est vrai qu'il s'est abondamment consacré à la littérature et à la poésie. Outre ses *Fables* on doit à La Fontaine des *Contes et Nouvelles en vers*, quelques grands poèmes (*Adonis*, *Le Poème du quinquina*, *Le Songe de Vaux*, *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, « roman » en vers et prose), des œuvres théâtrales, comédies (*Clymène*, *L'Eunuque*), opéra (*Daphné*), tragédies (*L'Astrée*, *Achille*). À quoi il convient d'ajouter d'innombrables épîtres, ballades, sonnets, madrigaux... La légende du « bonhomme » distrait et paresseux est donc démentie par une œuvre abondante et soignée, menée, au moins pendant vingt ans, en même temps qu'une charge professionnelle prenante.

### Les Fables (1668-1693)

La gloire sera longue à sourire à La Fontaine, puisqu'il lui faut attendre sa quarantième année pour publier l'ouvrage qui lui assure l'immortalité, et que la publication de son principal livre couvre près de trente ans. En effet le premier recueil de *Fables* paraît le 31 mars 1668 ; il comporte cent vingt-quatre titres distribués en six livres et est illustré par le graveur François Chauveau. Le succès considérable encourage le poète à publier huit fables inédites en 1671, deux nouvelles en 1672, un second recueil de quatre-vingt-sept fables en 1678-1679. Enfin, après quelques publications isolées, le livre XII (le dernier) paraît en 1693.



Il paraît difficile de décrire le contenu des deux cent quarante fables comme de justifier la distribution des douze livres. Pierre Bornecque (*La Fontaine fabuliste*, 1983) suggère une organisation thématique qui reposerait sur la variété, le souci de progression et l'achèvement de chaque partie sur une fable forte. Ainsi, au premier livre appartiennent les thèmes de la liberté, de l'aveuglement de l'homme, de la sagesse politique. Au deuxième ceux de l'entraide universelle et de la relativité des choses... et ainsi de suite. Le deuxième recueil, « un véritable journal intime », serait plus philosophique, plus pessimiste aussi. Le troisième (livre XII) parcourt les diverses passions humaines et « condense ainsi les idées contenues dans les autres livres ».

• **Un genre renouvelé** - Dès les premiers vers de sa Dédicace « à Monseigneur le Dauphin », La Fontaine reconnaît sa dette : « Je chante les héros dont Ésope est le père ». Et autant qu'à Ésope il emprunte à l'autre grand fabuliste antique Phèdre. Mais ses sources sont également à chercher chez les conteurs orientaux ou italiens, chez les écrivains (comme Marot ou Mathurin Régnier), et même dans la vie de tous les jours. Depuis son origine, la fable se fixe pour objectif de délivrer une leçon exprimée à travers des histoires symboliques d'animaux et grâce à sa moralité. La Dédicace reconnaît cette vocation : « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes », et la Préface au premier recueil explique métaphoriquement la construction de l'œuvre : « L'apologue est composé de deux parties, dont on peut appeler l'une le corps, l'autre l'âme. Le corps est la fable ; l'âme, la moralité. » La tradition sera donc respectée, mais le fabuliste dépasse ses modèles par la variété des tons, la diversité des sujets, la richesse poétique de la forme.

• « **Une ample comédie à cent actes divers** » - La première fable du livre cinq, « Le Bûcheron et Mercure » constitue en son début un véritable art poétique dans lequel le fabuliste précise sa double intention :

- la satire :

« *Je tâche d'y tourner le vice en ridicule* » ;

- l'observation :

« [...] *faisant de cet ouvrage*

*Une ample comédie à cent actes divers*

*Et dont la scène est l'univers.* »

Comédie en raccourci, la fable se propose en effet de raconter, à des fins édifiantes, une histoire dont le décor est essentiellement la nature et les acteurs des animaux. « Le Loup et l'Agneau » (I, 1) fournit un modèle archétypal : deux vers pour annoncer la moralité (« La raison du plus fort est toujours la meilleure ») ; puis deux nouveaux vers pour planter le décor (« Une onde pure... »), un dialogue vif et serré d'une vingtaine de vers, enfin une action rapide. Ce modèle de construction dramatique se trouve dans de nombreuses fables : « Le Corbeau et le Renard », « Le Loup et le Chien », « Les Animaux malades de la peste », « La Colombe et la Fourmi »... Le bestiaire de La Fontaine est particulièrement riche (le rat, l'âne, le lion, le chien, le renard, le loup... sont les favoris) ; le cadre et la nature sont évoqués souvent brièvement mais avec un grand pouvoir de suggestion : un cours d'eau, la forêt et les arbres, les prés et les montagnes...

Mais la peinture sociale se fait encore plus directe quand, comme assez souvent dans les *Fables*, les héros sont des hommes (« La Mort et le Bûcheron », « Le Meunier, son Fils et l'Âne », « La Laitière et le Pot au lait », « Le Savetier et le Financier »...). À travers des silhouettes saisissantes de vérité sont illustrés les défauts majeurs de l'humanité : l'ambition, la cupidité, la jalousie, l'injustice, le vol... et, en opposition, les vertus à cultiver : l'amour, l'entraide, la prudence, la sagesse. L'ensemble du recueil fournit ainsi un très vivant tableau de la vie sociale et de ses débats.

• **Une philosophie de la sagesse** - Toutes les classes de la société sont représentées - paysans, artisans, bourgeois, seigneurs, rois surtout - et la leçon psychologique constitue une part importante de l'ouvrage. Elle prépare également à l'autre fonction de ces *Fables* : délivrer un message moral et philosophique. Témoin désabusé de la nature humaine, La Fontaine nous prodigue quelques sages conseils : la soumission à la nature, le respect de règles pratiques de prudence (clairvoyance, sincérité, mesure), l'acceptation de la vie et du destin. Même l'amour - dont il est un peintre fervent - n'aboutit souvent qu'à des désillusions :

« *Amants, heureux amants, voulez-vous voyager ?*

*Que ce soit aux rives prochaines.* »

(« Les Deux Pigeons », IX, 2.)

Le bonheur peut s'atteindre à force de patience et de régularité, dans la retraite tranquille d'une campagne (« Solitude où je trouve une douceur secrète... », « Le Songe d'un habitant du Mogol », XI, 4), entouré d'amis (« Qu'un ami véritable est une douce chose », « Les Deux Amis », VIII, 11), loin des passions destructrices. Morale bourgeoise et épicurienne exagérément prudente que l'on a parfois reprochée au poète, oubliant que s'il peut être satiriste, il se refuse à vouloir révolutionner la société.

• **Une œuvre de poète** - Au-delà des leçons mesurées que délivrent les *Fables*, c'est par leur charme poétique qu'elles nous retiennent. Conformément à l'esthétique de son temps, La Fontaine cherche à plaire, et à amuser. Ses talents de -conteur et de narrateur s'accompagnent d'une légèreté de ton où se devinent le sens du comique et l'humour :

« *Un lièvre en son gîte songeait*

*(Car que faire en un gîte à moins que l'on ne songe ?)* »

(« Le Lièvre et les Grenouilles », II, 14.)

La réussite supérieure de la fable réside dans son pouvoir de suggestion poétique. Grâce à une étourdissante virtuosité de versificateur (il utilise tous les mètres, se permet toutes les fantaisies), une exceptionnelle richesse lexicale (son registre est étendu, riche, savoureux...), son habileté de rhétoricien (il utilise subtilement les figures les plus variées), La Fontaine transforme son petit récit, souvent sec et froid chez ses modèles, en véritable chef-d'œuvre de gaieté et d'élégance. Ces qualités poétiques deviennent particulièrement précieuses quand elles sont mises au service d'un discret lyrisme et de la confiance voilée. Alors La Fontaine égale les meilleurs poètes :

« *Ah ! si mon cœur osait encore se renflammer !*

*Ne sentirai-je plus de charme qui m'arrête ?*

*Ai-je passé le temps d'aimer ?* »

(« Les Deux Pigeons », IX, 2.)

### Molière (1622-1673)

**1622** : Naissance à Paris de Jean-Baptiste Poquelin. **1631** : Son père, riche marchand tapissier, achète une charge de « tapissier ordinaire du roi ». Études chez les jésuites au collège de Clermont à Paris. **1642** : Licence de droit à Orléans ; influence possible du philosophe épicurien Gassendi et des « libertins » (Chapelle, Cyrano). **1643** : Fondation de l'Illustre-Théâtre avec Madeleine Béjart. **1644** : Prend le pseudonyme de Molière. **1645** : Faillite de l'Illustre-Théâtre ; emprisonné pendant quelques jours. Départ en province avec sa troupe. **1646-1658** : La troupe, protégée d'abord par le duc d'Épernon puis par le prince de Conti, voyage dans le Sud de la France. **1655** : *L'Étourdi* est créé à Lyon. **1656** : *Le Dépit amoureux*, joué à Béziers. **1658** : Retour à Paris ; la troupe joue devant le roi qui lui donne la salle du Petit-Bourbon. **1659** : *Les Précieuses ridicules*, premier succès. **1661** : La troupe s'installe au théâtre du Palais-Royal. **1662** : Épouse Armande Béjart ; *L'École des femmes*. **1665** : *Dom Juan* ; la troupe devient « troupe du roi ». **1666** : *Le Misanthrope*. **1667** : Maladie qui l'écarte de la scène ; se sépare d'Armande. *Tartuffe*, représenté sous le titre *L'Imposteur*, est interdit le lendemain. **1668** : *Amphitryon* ; *George Dandin* ; *L'Avare*. **1669** : *Tartuffe*, troisième version jouée avec succès. **1670** : *Le Bourgeois gentilhomme*. **1671** : *Les Fourberies de Scapin*. **1672** : *Les Femmes savantes*. **1673** : *Le Malade imaginaire* ; meurt au cours de la quatrième représentation.

## L'homme de théâtre

Avant d'être un auteur à succès, le plus célèbre du répertoire, Molière est un comédien et un directeur de troupe. Son œuvre - dont nous ne possédons aucun manuscrit - est le prolongement de son travail de la scène. S'inspirant des comédiens italiens, il joue ou compose en province des farces ou des « petits divertissements » comme *Le Médecin volant*, *Le Docteur amoureux*. Ce registre populaire, dans lequel il manifeste un réel talent d'écrivain et d'acteur, ne sera jamais abandonné et reste perceptible dans des pièces tardives et plus ambitieuses comme *Le Bourgeois gentilhomme*, *Les Fourberies de Scapin*, *Le Malade imaginaire*.

## Le rénovateur de la comédie

Formé aux sources conjointes de la farce française et de la comédie italienne, Molière est parvenu en moins de vingt ans de carrière à renouveler le genre de la comédie en France. Pour satisfaire les goûts du public, pour complaire au roi, pour répondre à la concurrence et pour faire vivre sa troupe, il alterne les spectacles de pur divertissement destinés à faire « rire le parterre », les comédies-ballets où s'intercalent de la musique, des ballets ou des machines (*Le Sicilien ou l'Amour peintre*, *Monsieur de Pourceaugnac*, *La Comtesse d'Escarbagnas...*), les œuvres polémiques soucieuses de défendre ses principes et répondre à ses détracteurs (*La Critique de L'École des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*), les comédies d'intrigues riches en péripéties et en rebondissements (*Amphitryon*, *Les Fourberies de Scapin*), les pièces satiriques, comédies de mœurs et de caractères où il peut satisfaire sa vocation avouée : peindre les hommes et leurs travers (*L'École des femmes*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *Tartuffe*, *George Dandin*, *L'Avare*, *Les Femmes savantes*).

« La grande règle de toutes les règles »

Dorante dans *La Critique de L'École des femmes* s'en prend aux fameuses règles théâtrales : « Vous êtes de plaisantes gens avec vos règles, dont vous embarrassez les ignorants et nous étourdissez tous les jours [...] Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire » (scène 6). Ce principe, que Molière revendique régulièrement, s'appuie sur une volonté de simplicité et un goût de la vérité. La simplicité se mesure au schématisme des intrigues, souvent réduites à peu de choses ou inspirées de modèles conventionnels (mariage contrarié, rencontre imprévue, situations paradoxales). La vérité se perçoit dans l'étude des caractères (un avare, un impie, un faux dévot, un misanthrope...) devenus types universels. Peints « d'après nature », les personnages ne sont plus de simples créatures de fiction, mais des êtres vivants, agités de passions et de vices, victimes de ridicules, ancrés dans une réalité sociale.

## Amuser et corriger

On rit beaucoup, et toujours, avec Molière. Son succès d'origine, de même que son universalité, tiennent à l'invention d'un langage comique simple et efficace. Aucune de ses œuvres, même les plus graves (*L'Avare*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*), n'oublie ce ressort essentiel de la comédie. Les formes du comique sont variées : les *lazzi* et les effets burlesques dans les farces (pitreries, bastonnades) ; la satire dans « les grandes comédies » ou le comique « de contraste » né d'une opposition spectaculaire (maître/valet, bourgeois/aristocrate, barbon/ingénue...) ; la parodie (des précieuses, des savants, des médecins, des dévots, etc.).

Selon une devise de la comédie latine qu'il avait fait sienne : « *Castigat ridendo mores* » (« En riant, elle corrige les mœurs »), Molière pense toujours, par son œuvre comique, rectifier les défauts de l'humanité. Il écrit dans la préface de *Tartuffe* : « Une comédie est un poème ingénieux qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes. » Dénonciation des excès et conjuration cathartique, le théâtre doit indiquer les voies de la mesure : respecter en tout la nature, résister aux passions, se montrer raisonnable. Cette morale du bon sens, jugée parfois bourgeoise et conformiste, est défendue par Philinte dans *Le Misanthrope* :

« *La parfaite raison fuit toute extrémité  
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.* »

(Acte I, scène 1.)

## L'École des femmes (1662)

La première des « grandes comédies » de Molière correspond à sa maturité (il a quarante ans) et à son mariage avec Armande, plus jeune de vingt ans. La pièce est jouée en décembre 1662 au théâtre du Palais-Royal et connaît un remarquable succès.



Le barbon Arnolphe, pour échapper au cocuage, a élevé dans l'isolement et l'ignorance la jeune Agnès qu'il souhaite épouser. Mais la naïve pupille montre un penchant inquiétant pour Horace, « jeune blondin » qu'elle a rencontré par hasard. Arnolphe, ami du père d'Horace, va utiliser diverses ruses (comme dissimuler son identité et se faire le confident du jeune homme) pour déjouer ce sentiment naissant. En vain ; après maintes péripéties l'amour triomphe et Agnès - qui a trouvé un père providentiellement rentré d'Amérique - épousera celui que son cœur a élu.

- **Un sujet de farce** - Le thème de *L'École des femmes* (le mari trompé) appartient à la tradition du conte gaulois que Molière adapte à une situation contemporaine et enrichit de son expérience personnelle. L'intrigue, fort conventionnelle, repose sur le quiproquo né du double nom d'Arnolphe et de la naïveté d'Horace qui choisit son rival comme confident. La nouveauté provient du contraste entre la volonté hautement proclamée par le tuteur de soustraire Agnès aux tentations amoureuses pour se préserver du cocuage, et le résultat obtenu, contraire aux précautions. Effet classique du dupeur dupé illustrant une morale du bon sens : on ne peut contrarier les mouvements de la nature.

- **Une comédie de caractères** - Le personnage d'Arnolphe ne peut se réduire à la simple figure du barbon grotesque. Celui d'Agnès dépasse le modèle de la jeune fille de convention. Le quadragénaire s'inscrit dans la famille des bourgeois égarés (Gorgibus, Chrysale, Dandin, Orgon, Jourdain, Argan) victime à son tour d'une obsession malade. Toutefois, il n'est dépourvu ni de finesse ni de perspicacité. Il sait que sa passion a quelque chose de honteux, il mesure son infériorité face au jeune rival, mais la sincérité de son sentiment le rend pathétique :

« *Enfin à mon amour rien ne peut s'égalier ;  
Quelle preuve veux-tu que je t'en donne, ingrate ?* »

(Acte V, scène 4.)

Agnès, dont la présence sur scène est plus discrète, donne une image d'innocence et de pureté. On devine chez elle l'action du désir naissant, revanche de la nature contre la rigueur d'une éducation inadaptée. Si, parfois, elle frôle la sottise, elle reste toujours attachante, et l'amour lui donne de l'esprit.

**Dom Juan (1665)**

Le succès de *L'École des femmes* vaut à Molière bien des jalousies auxquelles il répond avec véhémence. Quand il tente de faire jouer *Tartuffe* en 1664, la cabale se déchaîne et la pièce est retirée. Pour occuper sa troupe il rédige rapidement une comédie sur un thème connu, celui de dom Juan, inspiré du dramaturge espagnol Tirso de Molina et mis à la mode en France par Cicognini, Dorimond et Villiers. La première fut un grand succès mais, après quinze représentations, la pièce dut quitter l'affiche.



Le grand seigneur dom Juan vient d'abandonner son épouse Elvire dont il est lassé. Au mariage, explique-t-il à son fidèle domestique Sganarelle, il préfère la séduction comme il l'illustre en entreprenant la conquête de deux paysannes. Poursuivi par les frères d'Elvire qui cherchent vengeance, il fuit dans la forêt où il tente de corrompre un mendiant, puis sauve un inconnu d'une embuscade. C'était dom Carlos, frère d'Elvire, qui, par dette de gentilhomme, retarde sa vengeance. Arrivé devant le mausolée du commandeur - tué naguère en duel - dom Juan l'invite à souper. En attendant il lui faut éconduire Monsieur Dimanche son créancier, puis son père qui lui fait la morale, et Elvire qui veut son repentir. Enfin dom Juan, qui s'est fait hypocrite, reçoit la statue du commandeur dont la main l'entraîne dans les abîmes.

- **Une pièce à part** - *Dom Juan*, seule pièce en cinq actes et en prose, se distingue des autres comédies de Molière par sa liberté de construction (pas d'intrigue classique mais une succession de tableaux, refus des « règles »), le mélange des tons (tragique, comique, merveilleux), et surtout par l'ambiguïté du message : montrer un personnage d'impie, de débauché, d'hypocrite sous les traits d'un grand seigneur, intelligent, fascinant et bien supérieur au défenseur du bon sens, le grotesque Sganarelle.

- **L'homme du défi** - La grande particularité de la comédie de Molière par rapport à ses prédécesseurs et à la tradition, c'est que son dom Juan ne se contente pas d'être un séducteur (il l'est très peu dans la pièce). Il incarnerait plutôt l'homme de la liberté et du défi. Défi à la société qu'il méprise et exploite (face à Monsieur Dimanche) ; défi à la famille qu'il conteste (son père, son épouse, ses beaux-frères) ; défi à l'Au-delà par ce jeu avec la mort qui lui confère une dimension surhumaine. Ce joueur cynique (« J'ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m'attire », acte III, scène 5) refuse la grâce qui lui est offerte par divers personnages et préfère, se coupant de toute attache et s'élevant au-dessus des lois morales, mener à son terme son entreprise démesurée. Au risque d'y laisser la vie. Ce qui ajoute à la grandeur de son personnage.

- **Le couple maître-valet** - La puissance de scandale de dom Juan serait incomplète si le héros n'était pas accompagné à tous moments par Sganarelle, le valet balourd qui lui sert de public, de stimulant et de faire-valoir. Le domestique convient qu'« il vaudrait mieux être au diable qu'à lui » (acte I, scène 1), mais voue à son maître une admiration sans borne, au point de le suivre, de le justifier, de l'imiter, de le défendre. Victime de sa poltronnerie et de ses préjugés, -Sganarelle valorise, par sa médiocrité, le « grand seigneur méchant homme ». Jusqu'à la dernière réplique (« Mes gages, mes gages... ») qui oppose la vénalité avouée du serviteur au désintéressement suicidaire du maître.

**Le Misanthrope (1666)**

Cette comédie en cinq actes et en vers a été représentée le 4 juin 1666 devant un parterre moyennement conquis.



Le misanthrope Alceste, amoureux de la coquette Célimène, attend de la jeune femme qu'elle se décide à repousser ses prétendants et à se prononcer ouvertement pour lui. Mais il lui faut supporter Oronte et ses mauvais vers, Acaste et - Clitandre, ridicules petits marquis, Arsinoé, la prude qui rêve de supplanter Célimène dans le cœur du misanthrope. Rendu jaloux par un billet compromettant destiné à Célimène, Alceste adresse des reproches à la jeune femme avant de se confondre en excuses. Enfin, alors que ses affaires tournent mal (un procès perdu risque de le jeter en prison), il presse la coquette de se déclarer, lui pardonne son double jeu et lui propose de partager sa retraite. Célimène refuse. Le misanthrope se retire du monde.

- **Entre le rire et les larmes** - Cette pièce, qu'on a jugée parfois dépourvue d'intrigue, a déconcerté par sa tonalité complexe que soulignait Musset : « Cette mâle gaieté si triste et si profonde/Que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer » (*Une soirée perdue*, 1840). En effet, le caractère parfois outrancier d'Alceste peut prêter à rire (en face de Philinte au début, acte I, scène 1), de même que les situations dramatiques (avec Oronte, acte I, scène 2 ; dans la scène de la jalousie, acte IV, scène 3). Pourtant, la sincérité du personnage, sa révolte contre les tromperies du monde, sa souffrance occasionnée par un amour mal récompensé, tirent la comédie du côté du drame et justifient les lectures « sérieuses » de l'époque moderne. Les accents de l'atrabilaire sont ceux de la tragédie :

« Percé du coup mortel dont vous m'assassinez,  
Mes sens par la raison ne sont plus gouvernés  
Je cède aux mouvements d'une juste colère [...] »

(Acte IV, scène 3.)

- **La satire de la mondanité** - L'amertume du ton s'explique par la volonté satirique de Molière soucieux de dénoncer les mœurs et les habitudes des salons. Là règnent la flatterie, la courtoisie feinte, la conversation stérile, la médisance ; là dominent les figures de petits marquis, de poètes ridicules, de coquettes, de prudes. La comédie devient tableau documentaire d'un monde d'artifice où le seul sincère - Alceste, qu'on hésite à condamner - fait figure d'indésirable qui sera impitoyablement écarté.

**Tartuffe (1669)**

La première version représentée devant le roi en mai 1664 est immédiatement interdite. Molière défend sa comédie dans un placet et, trois ans plus tard, donne une pièce nommée *L'Imposteur* également interdite. Deuxième placet au roi. Enfin, le 5 février 1669, Louis XIV autorise la représentation de *Tartuffe*, dont le succès est retentissant.



La famille du bourgeois Orgon est en émoi : un intrigant nommé Tartuffe se faisant passer pour dévot a pris l'ascendant sur le maître au point de révolutionner la vie domestique, de devenir légataire, d'épouser la fille de la maison. Marianne, promise à Valère, aidée de son frère Damis, de sa belle-mère Elvire et de la servante Dorine, entreprend de confondre le fourbe. Celui-ci se dévoilera face à Elvire qu'il convoite. Mais Orgon est lié par des lettres compromettantes : chasser Tartuffe serait se perdre. Un envoyé du roi, informé de la trahison, fait arrêter l'imposteur et rétablit le bon droit.

- **Une réussite théâtrale** - On néglige souvent la valeur comique de *Tartuffe* au profit de sa portée satirique. Or, la force de la pièce tient d'abord à une habile fusion des procédés de farce (le comique de mots, les coups de bâton, l'in vraisemblance de l'intrigue, le personnage caché sous la table) et des ressources du comique de caractère. Tous les personnages sont poussés à leur extrême : la grand-mère acariâtre, Madame Pernelle, Orgon, bigot aveugle, les jeunes premiers naïfs et écervelés, Dorine, robuste servante. Le héros Tartuffe lui-même, par ses vices (hypocrisie, calcul, ambition), ses contradictions (sensualité, naïveté), donne toute son épaisseur à la pièce. L'intrigue, mieux structurée que dans d'autres « grandes comédies », soutient

l'action jusqu'au dénouement - assurément artificiel.

• **Un brûlot anti-dévo**t - La polémique qui a entouré la naissance de l'œuvre n'est pas complètement injustifiée. Son message, en effet, semble particulièrement audacieux. Car si Molière prend bien soin de rappeler les mérites des vrais dévots et la « sainte ferveur d'un véritable zèle » (acte I, scène 5), s'il signale, par une de ses rares didascalies, que, quand Tartuffe assure :

« Le ciel défend, de vrai, certains contentements ;  
Mais on trouve avec lui des accommodements »

(Acte IV, scène 5.)

« c'est un scélérat qui parle », il n'empêche que l'on peut recevoir la comédie comme un réquisitoire contre la religion, la tyrannie des « confesseurs », la casuistique. Aujourd'hui, une fois oublié le débat sur la dévotion, nous avons tendance à donner à *Tartuffe* la coloration sombre d'un drame, celui des ravages domestiques occasionnés par une passion aveugle et des dangers insidieux du parasitisme intéressé.

### Bossuet (1627-1704)

**1627** : Naissance à Dijon de Jacques Bénigne Bossuet dans une famille de magistrats. Fréquente le collège des jésuites. **1642** : Études au collège de Navarre (logique, métaphysique, théologie) ; premières publications. **1652** : Docteur en théologie et ordonné prêtre. **1653** : Chanoine à Metz. Se lie avec saint Vincent de Paul qui l'encourage à la charité. Prédicateur à succès et directeur de conscience. **1659** : Revient à Paris ; multiplie les sermons et les oraisons funèbres, dont le *Panégyrique de saint Paul*. **1662** : Prêche *Le Carême du Louvre* devant le roi et la cour. **1667** : *Oraison funèbre d'Anne d'Autriche*. **1667** : *Oraison funèbre d'Henriette de France*. Nommé évêque à Condom. **1670** : *Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre*. Devient pour dix ans précepteur du Grand Dauphin. **1681** : *Discours sur l'histoire universelle*. Nommé évêque de Meaux ; reprise de la vie apostolique. **1683-1687** : Dernières oraisons funèbres. **1689** : *Avertissement aux protestants*, réfutation de la Réforme. **1694** : *Traité sur la concupiscence* ; *Maximes sur la comédie*. Querelle sur le quiétisme qui l'oppose à Fénelon. **1698** : *Relation sur le quiétisme*. **1704** : Mort à Paris.

Le génie de l'éloquence

Plutôt qu'un écrivain, Bossuet fut un orateur exceptionnel qui, à partir d'un canevas rédigé, improvisait un discours abondant et fervent destiné à émouvoir les fidèles. Cette éloquence est entièrement mise au service de la mission apostolique, estimant « qu'elle n'est inspirée d'en haut que pour enflammer les hommes à la vertu » (*Discours à l'Académie*). Ce militant de Dieu qui méprisait la gloire littéraire (la plupart de ses écrits sont posthumes) nous touche par la force de son style, la puissance de ses variations sur les thèmes traditionnels de l'oraison funèbre qu'il renouvelle brillamment. Il a également laissé des ouvrages de controverse théologique (qu'on ne lit plus guère) et surtout une contribution à la science historique avec le *Discours sur l'histoire universelle*.

### Les Sermons

Il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire véritable, mais de discours de circonstance que l'auteur ne destinait pas à la publication. On retient essentiellement les sermons de la période « parisienne » (à partir de 1659), plus accomplis que ceux prononcés à Metz aux débuts du prédicateur.



À côté des sermons qu'on appelle « de doctrine » dans lesquels le prédicateur développe les leçons des Écritures (sur « la Passion du Christ », « l'Enfer », « la Providence », etc.), se distinguent les sermons « de morale » qui s'attachent à encourager les mouvements vers la charité et la vertu : sur « la Mort », « l'Ambition », « le Mauvais riche », « les Devoirs des rois »... C'est à l'occasion du « Carême du Louvre » (1662) que Bossuet prononça l'ensemble de ces sermons. Mais il prêcha également « L'Avent du Louvre » (1665), « Le Carême de saint Germain » (1666).

Tout en respectant les règles traditionnelles du genre (le *texte* qui sert de point de départ, l'*exorde* qui introduit l'exposé, le *développement* en trois points, la *péroraison* d'où découle la conclusion), Bossuet donne au sermon une vigueur nouvelle. Il y parvient grâce aux effets de sa rhétorique (antithèses, apostrophes, métaphores, rythme), à la volonté de simplicité du ton (« Écoute, homme sage, homme prévoyant, qui étends si loin aux siècles futurs les précautions de la prudence, c'est Dieu même qui va parler... », « Sur l'ambition », grâce à l'émotion vibrante de l'éloquence (« Qu'est-ce que cent ans, qu'est-ce que mille ans, puisqu'un seul moment les efface ? »). Le dessein de l'orateur est essentiellement de dénoncer chez l'homme son orgueil, de le ramener à plus d'humilité en regard de la grandeur divine. Thème que l'on retrouvera dans les oraisons funèbres.

### Les Oraisons funèbres (1689)

Bossuet a lui-même choisi de faire paraître six de ses plus notables oraisons funèbres consacrées à des personnages importants : Henriette de France, Henriette d'Angleterre sa fille, Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV, Anne de Gonzague, Le Tellier et le Grand Condé.



De ces six oraisons, la postérité a retenu tout particulièrement celle de « Madame », Henriette d'Angleterre, épouse du duc d'Orléans frère du roi, qu'il prononça le 21 août 1670 à Saint-Denis. La jeune femme, d'une beauté rayonnante, a été enlevée à la vie dans sa vingt-sixième année. Cette disparition est donc un grand malheur, mais tout être est mortel, même les plus grands, les plus cultivés, les plus vertueux – ce qu'était Madame. La vanité humaine doit s'abaisser devant ces « coups de surprise » et accepter de se soumettre à « une admirable et triste mort ».

Bossuet ne prisait guère le genre de l'oraison qu'il trouvait exagérément académique et convenu. Pourtant c'est en grande partie à ces homélies funèbres qu'il doit sa gloire d'orateur. L'oraison funèbre doit, conformément à la tradition, respecter quelques passages obligés : tracer le portrait du défunt en exhibant ses qualités et en estompant ses faiblesses ; évoquer le rôle et la place du personnage, ce qui entraîne parfois une digression historique (Condé à Rocroi par exemple) ; enfin conduire à une méditation sur la mort dans une péroraison qui retrouve les accents du sermon. Bossuet peut atteindre ici les sommets de son art : la démonstration suit un plan rigoureux et simple, l'argumentation s'oriente dans des voies édifiantes, s'élevant parfois jusqu'à des envolées lyriques, comme la très célèbre exclamation à propos d'Henriette d'Angleterre : « Ô nuit désastreuse, ô nuit effroyable, où retentit tout à coup comme un éclat de tonnerre cette étonnante nouvelle : Madame se meurt, Madame est morte. »

### Discours sur l'histoire universelle (1681)



L'ouvrage se compose de trois grandes parties. La première (« Les Époques ou la suite des temps ») décrit, en douze périodes d'Adam à Charlemagne, les débuts de l'humanité. La deuxième partie (« La Suite de la religion ») est beaucoup plus longue et doit montrer comment, à travers l'Ancien Testament, se dessine la future « victoire manifeste » de l'Église catholique. La troisième partie (« Les Empires ») s'attache à évoquer le destin des grandes civilisations antiques (Scythes, Égyptiens, Assyriens, Mèdes, etc.).

Ce discours répond d'abord à une volonté pédagogique : enseigner au Dauphin le déroulement de l'histoire et le convaincre de la force de la Providence. Le titre du dernier chapitre est sans équivoque : « Conclusion de tout le discours précédent, où l'on montre qu'il faut tout rapporter à une Providence ». En affirmant sa confiance de chrétien en la Providence, Bossuet retrouve l'inspiration religieuse du prédicateur. Bien que sérieux et documenté, cet essai historique, un des premiers du genre, est aujourd'hui caduc et retient davantage pour ses beautés -formelles.

### Madame de Sévigné (1626-1696)

**1626** : Naissance à Paris de Marie de Rabutin-Chantal dans une famille de la bonne noblesse bourguignonne. **1633** : Devenue orpheline, est confiée à ses grands-parents, les Coulanges, puis à son oncle, Christophe de Coulanges, abbé de Livry. Reçoit les leçons de Chapelain et de Ménage. **1644** : Épouse le marquis Henri de Sévigné. **1646** : Naissance de son fils Charles. **1651** : Le marquis de Sévigné est tué en duel ; elle se retire dans son château de Bretagne, Les Rochers. **1652** : Revient à Paris où elle reçoit les beaux esprits du temps. **1669** : Mariage de sa fille avec le comte de Grignan qui l'emmène en Provence. Début de la correspondance régulière. **1672-1675** : Deux séjours à -Grignan. **1677** : S'installe à l'hôtel Carnavalet. Nombreux autres séjours à Grignan et aux Rochers. **1696** : Mort à Grignan.

#### L'exceptionnelle épistolière

Si la fille de Madame de Sévigné eût épousé un courtisan parisien, nous ne posséderions pas le millier de lettres que nous a laissées sa mère, laquelle n'occuperait pas, dans la littérature française, la place de la plus brillante épistolière. Cette jeune veuve, belle, spirituelle, cette grande dame très courtisée et plutôt sage est devenue, malgré elle, *écrivain*, parce qu'elle était avant tout une mère passionnée, exagérément attachée à sa fille (« Je vous aime au-delà de tout ce qu'on peut aimer » lui écrit-elle), animée d'une sensibilité délicate, d'une grande imagination, d'une gaieté de tempérament et d'un esprit redoutable. Autant de qualités qui transparaissent dans ses lettres.

#### Les Lettres

C'est le cousin de Madame de Sévigné, Bussy-Rabutin, qui, dès 1697, se propose de publier une centaine de lettres de la marquise - dont il avait déjà, en 1680, donné aux lecteurs un échantillon. Puis, la petite-fille de Madame de Sévigné, Madame de Simiane, fait paraître un choix de lettres en 1726. D'autres anthologies suivront au XVIII<sup>e</sup> siècle, avant qu'on découvre, au cours du siècle suivant, diverses lettres inédites. Il fallut attendre la décennie 1953-1963 pour voir établir un texte peut-être définitif des mille cent soixante-cinq lettres.



Le correspondant principal est évidemment Madame de Grignan, qui fut, en sa jeunesse, « la plus jolie fille de France » et à qui sa mère voue un attachement idolâtre. Mais d'autres lettres nous sont parvenues qui complètent l'image de l'épistolière : à Bussy-Rabutin, son cousin, brillant littérateur doté lui-même d'un esprit caustique ; à Monsieur de Pomponne, fils d'Arnauld d'Andilly ; aux -Coulanges, ses cousins. Les destinataires étaient sans doute beaucoup plus nombreux, mais les lettres qui leur étaient adressées nous manquent.

- **Aux limites de la littérature** - Madame de Sévigné n'a, à aucun moment, songé à la publication de ses lettres. Mieux, elle nourrissait, comme tout aristocrate de son temps, une certaine répugnance à l'égard de la gloire littéraire. À Bussy-Rabutin, qui venait de diffuser un courrier, elle écrit : « Quand je me vis donner en public et répandre dans les provinces, je vous avoue que je fus au désespoir. » La lettre, d'ailleurs, fragment d'intimité écrit dans une forme libre qui s'apparente à la conversation, paraissait alors échapper à la littérature et à ses codifications. Pourtant, il n'était pas rare qu'au bénéfice de quelques indiscretions plus ou moins calculées, on fit circuler les lettres privées qui enchantèrent un public cultivé et curieux - à commencer par le roi. À la différence d'un Guez de Balzac, qui écrivait des lettres destinées à la publication, à la différence du roman épistolaire qui fleurira au XVIII<sup>e</sup> siècle, Madame de Sévigné s'abandonne avec sincérité et simplicité, et ce « style négligé, celui d'une mère qui écrit à sa fille tout ce qu'elle pense, comme elle l'a pensé » constitue, dans sa spontanéité et son naturel, le premier charme de cette correspondance.

- **Une chronique vivante** - Les « anthologies » de lettres du XVIII<sup>e</sup> siècle privilégient abusivement la « journaliste » en Madame de Sévigné. On a depuis corrigé cette image, mais on conviendra que beaucoup de ces lettres nous retiennent pour leur intérêt documentaire. Les lettres de la fin de l'année 1664 nous racontent ainsi, par le menu, le procès du surintendant Fouquet ; la lettre, très connue, du 15 décembre 1670, adressée à son cousin Coulanges, fournit l'étourdissant récit du mariage de Lauzun : « Je m'en vais vous mander la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus merveilleuse [...] » Celle du 17 juillet 1676 est consacrée à l'exécution de la Brinvilliers, celle du 13 décembre 1686 à la mort de Condé ; il est encore question de la mort de Turenne, de Louvois, de Vatel, du passage du Rhin, de la cour à Versailles... La vie de province n'échappe pas à l'observation de l'épistolière : les états de Bretagne (août 1671), les eaux à Vichy (mai 1676), la ville de Marseille, celle de Caen, etc. Toutes les informations susceptibles d'intéresser ou d'amuser sa fille nous sont données par un témoin aussi vigilant qu'enjoué. Jusqu'à la vie littéraire du temps à laquelle la brillante marquise nous fait participer : sur *Bajazet* avec une petite rosserie, « Racine fait des comédies pour la Champmeslé : ce n'est pas pour les siècles à venir » (16 mars 1672) ; ou sur la représentation d'*Esther*, sur Port-Royal, sur Pascal, sur Nicole, sur La Fontaine, etc. La précision de la chroniqueuse se combine alors au jugement de la critique.

- **Une confiance touchante** - La sincérité de ces lettres nous permet enfin d'entrer en relation directe avec un esprit sensible et raffiné, celui d'une personne de qualité dont les épanchements nous touchent. D'abord par la puissance de cette passion maternelle qui s'exprime au moment de la séparation (« Ma douleur serait bien médiocre si je pouvais vous la dépeindre et je ne l'entreprendrai pas ainsi », 6 février 1671) ou à l'occasion d'un voyage périlleux (« Ah ! ma bonne, quelle peinture de l'état où vous avez été [...] Ce Rhône qui fait peur à tout le monde, ce pont d'Avignon où l'on a tort de passer [...] », 4 mars 1671). Ensuite, pour l'émotion des évocations de lieux chers et douloureux comme Les Rochers : « Quel moyen de revoir ces allées, ces devises, ce petit cabinet, ces livres, cette chambre, sans mourir de tristesse » (31 mai 1671). Enfin, parce qu'au fil de la plume l'épistolière se livre, esquisse une plongée en elle-même et s'offre à nous dans ses engagements et ses angoisses. Au-delà des multiples intérêts que lui fournissent les lettres, le lecteur moderne aime à y trouver les fragments échappés de la chronique d'un moi.

### Madame de Lafayette (1634-1693)

**1634** : Naissance à Paris de Marie-Madeleine Pioche de la Vergne. **1650** : Elle devient demoiselle d'honneur de la reine Anne

d'Autriche. Elle sera également attachée à Henriette d'Angleterre. **1651** : Rencontre Gilles Ménage qui deviendra son plus fidèle ami et son conseiller littéraire. **1655** : Mariage avec le comte François de Lafayette, de haute noblesse. Séjour en Auvergne, puis retour à Paris où elle fréquente les salons précieux. Elle se lie avec Huet et Segrais. **1662** : Début d'une amitié profonde avec La Rochefoucauld. Publication de *Mademoiselle de Montpensier*. **1668-1671** : Rédaction et publication de *Zaïde*. **1678** : *La Princesse de Clèves*. **1693** : Mort à Paris. **1724** : Publication de *La Comtesse de Tende*, dont la rédaction est probablement de l'année 1662.

#### Une romancière improbable

On ne sait pas grand-chose de la vie de Madame de Lafayette que rien ne préparait au métier des lettres. Son goût l'aurait plutôt portée vers l'histoire, et sa condition de comtesse, assidue des salons, la condamnait aux antichambres royales. Son choix littéraire est sans doute lié à l'influence de son initiateur, le grammairien Ménage, de ses amis Segrais et Huet et surtout du moraliste La Rochefoucauld à qui on attribua, à tort, la paternité partielle de ses livres non signés.

#### Une sensibilité nouvelle

Si l'on excepte des commandes historiques (comme *Mémoires sur la cour* ou *La Vie de la princesse d'Angleterre*), l'œuvre de Madame de Lafayette se limite à trois romans : *La Princesse de Montpensier*, *Zaïde*, *La Princesse de Clèves* et une nouvelle, *La Comtesse de Tende*. Ces œuvres respectent un même schéma : sur un fond historique décrit avec rigueur, se développe une intrigue simple fondée sur le sentiment ou la passion et centrée sur un héros ou une héroïne dont les choix personnels et les débats douloureux sont analysés de l'intérieur. Pour la première fois la « passion » amoureuse – et ses conséquences – devient le ressort essentiel de l'intrigue romanesque.

#### *La Princesse de Clèves* (1678)

Le plus important des récits de Madame de Lafayette, dont le projet était lancé dès 1671 sous le titre *Le Prince de Clèves*, marque une rupture par rapport aux goûts du temps qui hésitent entre les constructions pastorales, héroïques ou précieuses, et les romans réalistes ou burlesques.

Le livre connaît à sa parution un succès considérable attesté par les débats qu'il suscite, les ouvrages qui lui sont consacrés, une adaptation théâtrale. Cette faveur ne s'est plus démentie, et *La Princesse de Clèves* reste un des ouvrages les plus appréciés de cette époque.



L'action se passe en 1559 à la cour du roi Henri II. Une jeune fille, Mademoiselle de Chartres, d'une beauté remarquable, est mariée, par raison, au prince de Clèves. Au cours d'un bal donné à la cour, le brillant et séduisant duc de Nemours tombe éperdument amoureux de la jeune princesse qu'il rêve de conquérir. Par fidélité conjugale, par rectitude morale, Madame de Clèves, qui pourtant est attirée par Nemours, résistera à son penchant qu'elle dévoilera même à son mari. Tenaillé par la jalousie, le prince se laisse mourir ; sa veuve consent, une dernière fois, à voir Nemours, avant de se retirer dans un couvent.

La force de ce petit roman tient à l'entrelacement savant de quatre niveaux de lecture :

- **La toile de fond historique** - L'ouvrage s'annonce comme des « mémoires » censés donner une « parfaite imitation de la cour et de la manière dont on y vit » (lettre à Lescheraine). La cour d'Henri II est décrite avec précision, les personnages historiques, les événements réels se mêlent à la fiction.
- **La peinture de l'amour** - L'activité essentielle de la cour est de nature galante : « La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec autant d'éclat que dans les dernières années du règne d'Henri le second. » Mais l'amour, qui procure des plaisirs de vanité est motif de désordre et doit être évité par l'héroïne : « Les passions peuvent me guider ; elles ne sauraient m'aveugler. »
- **La leçon morale** - Formée au pessimisme de La Rochefoucauld et au jansénisme de Pascal, Madame de Lafayette donne à son histoire un dénouement édifiant qui glorifie l'héroïsme tragique et la victoire de l'honneur, du renoncement au monde, de la sagesse conquise dans le repos.
- **Les qualités du style** - Sobriété de la langue, art de l'analyse fondée sur le monologue intérieur, sens de la litote. La simplicité étudiée de l'ensemble fait de ce livre un précurseur des « romans d'analyse psychologique ».

## Boileau (1636-1711)

**1636** : Naissance à Paris de Nicolas Boileau-Despréaux. **1648** : Études au collège d'Harcourt puis au collège de Beauvais. **1652** : Études de droit pour devenir avocat. **1657** : Mort de son père ; renonce au barreau ; débuts poétiques. **1660-1666** : Fréquente les milieux littéraires, se lie avec Molière, Racine, La Fontaine. **1666** : *Satires* (I à VII). **1668** : *Satires* (VIII et IX). **1669** : Publie diverses *Épîtres*. **1674** : Suite des *Épîtres*. Publication de *L'Art poétique* ; première partie du *Lutrin*. **1677** : Nommé, avec Racine, historiographe du roi. **1683** : Deux derniers chants du *Lutrin*, poème héroï-comique. **1684** : Élu à l'Académie française. **1693** : *Discours sur l'ode* où il prend position en faveur des Anciens dans la querelle contre les Modernes. Nouvelles *Satires* et *Épîtres*. **1705** : *Satire* XII, « Sur l'équivoque », et contre les jésuites. L'autorisation est refusée par le roi. **1711** : Mort à Paris.

Un satiriste poète

Immensément célèbre en son temps, Boileau souffre, depuis le <sup>xix</sup> siècle, d'une réputation aussi détestable qu'erronée. La tradition lui prête un rôle dogmatique, celui de censeur des lettres, de « législateur du Parnasse » prêt à sanctionner les infractions de ses contemporains mieux doués, Racine, Molière, La Fontaine. Or, celui qui se fit appeler Despréaux pour se distinguer d'une famille nombreuse, était bien trop jeune pour jouer ce rôle, et d'un naturel trop gai et désintéressé, amical et ironique, pour s'en accommoder.

On le définirait plus justement en soulignant sa double vocation de satiriste et de poète. Son œuvre (*Épîtres*, *Satires*, *Art poétique*, *Le Lutrin*) est en effet en quasi-totalité versifiée et révèle de réelles qualités poétiques. On y discerne simultanément une morale – celle de la sincérité et du bon sens –, une philosophie – celle de la raison et du naturel –, une esthétique – celle du bon goût et du réalisme mesuré –, une rhétorique – celle de la rigueur prosodique, du lyrisme, de l'élégance poétique. Au total, les caractéristiques que l'on prête au classicisme.

### Les *Satires* (1666-1711)

Entre 1657 et 1705, Boileau rédige, à intervalles, douze pièces de vers satiriques inspirées des modèles anciens (Horace ou Juvénal) et de poètes modernes (Mathurin Régnier). On a pris l'habitude de séparer les *Satires* I à IX, composées à ses débuts (entre 1657 et 1668) des plus tardives (X à XII) écrites entre 1692 et 1705.



Les diverses satires abordent successivement plusieurs thèmes plus ou moins empruntés à la tradition et adaptés à l'actualité. Le porte-parole de l'auteur est, au moins au début, le poète misanthrope Damon. Tour à tour sont abordées les questions sociales : les désagréments de la vie parisienne (I), les convives ridicules (III), les mauvais nobles (V), les embarras de la capitale (VI) ; les problèmes moraux ou philosophiques : la vanité de l'homme (VIII), le rationalisme dogmatique (IV), les femmes et leurs travers (X), l'honneur (XI), les défauts des jésuites (XII) ; enfin les sujets littéraires : le rapport entre « rime » et « raison », illustré par Molière (II), le genre satirique (VII), les qualités de « l'esprit » (IX).

Le premier rôle de la satire est d'amuser en soulignant les faiblesses de la -condition humaine et les misères de la vie sociale. Ce que Boileau fait avec beaucoup de verve. Mais elle aspire aussi à édifier grâce à sa portée moralisatrice, et à défendre le bon goût en justifiant certains choix esthétiques. Ainsi cet éloge de Corneille fondé sur l'élan populaire :

« Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue  
L'Académie en corps a beau le censurer,  
Le public révolté s'obstine à l'admirer. »

(*Satire IX.*)

### L'Art poétique (1674)

La vocation critique de Boileau s'est affirmée très jeune. Reprenant une pratique ancienne, il compose à son tour en 1669 un *Art poétique* qui définit ses -conceptions personnelles en matière littéraire et récapitule les tendances de l'idéal classique.



L'ouvrage se compose de quatre chants. Le premier (232 vers) porte sur les principes généraux de la poésie (rester simple, rechercher la clarté, éviter la vulgarité, travailler le style). Le deuxième chant (204 vers) s'attache à décrire les petits genres (l'idylle, l'épigramme, le sonnet, le rondeau, le madrigal, etc.) et rappelle au poète son devoir de modestie. Le chant III (le plus long et le plus connu, 428 vers) traite des « grands genres » que sont la tragédie, le poème épique, la comédie. Sur chacun de ces genres sont rappelées les doctrines et les règles. Le dernier chant (236 vers) revient sur les conseils au poète : qu'il se défie des flatteurs, vise l'utilité, se montre digne, désintéressé et reconnaissant à l'égard du roi dont, au passage, sont vantés les mérites.

L'Art poétique a connu, dès sa parution, un remarquable succès, qui démentirait à lui seul le dernier vers faussement modeste où l'auteur se déclare « plus enclin à blâmer que savant à bien faire ». Pourtant l'ouvrage ne faisait que reprendre des idées largement connues, répandues, exprimées ici et là dans des ouvrages parfois anciens comme *La Poétique* d'Aristote. Le talent de Boileau est d'avoir réussi à condenser les préceptes de l'art classique dans quelques alexandrins bien frappés qui marqueront les esprits et suffiront à sa réputation de codificateur intraitable de l'activité littéraire. Plusieurs de ces aphorismes (parfois fort poétiques eux-mêmes) sont restés célèbres :

« Avant donc que d'écrire apprenez à penser » (*chant I, vers 150*).  
« Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement  
Et les mots pour le dire arrivent aisément » (*chant I, vers 154-155*).  
« Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage » (*chant I, vers 172*).  
« Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue » (*chant I, vers 192*).  
« Il n'est point de serpent ni de monstre odieux  
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux dieux » (*chant III, vers 1-2*).  
« Le secret est d'abord de plaire et de toucher » (*chant III, vers 25*).  
« Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable » (*chant III, vers 48*).  
« Jamais de la nature il ne faut s'écarter » (*chant III, vers 414*).

## Racine (1639-1699)

**1639** : Baptême de Jean Racine, le 22 décembre, à la Ferté-Milon (Champagne). **1641** : Mort de son père, puis de sa mère (1643) ; élevé par ses grands-parents, en particulier par Marie Desmoulins. **1649** : À Port-Royal-des-Champs avec sa grand-

mère. **1649-1655** : Élève des « petites écoles » des jansénistes, puis au collège de Beauvais. **1655-1658** : Retour à Port-Royal. **1659** : Philosophie à Paris au collège d'Harcourt ; son cousin Nicolas Vitart, secrétaire du duc de Luynes, l'introduit dans le monde. Amitié avec La Fontaine. **1660** : Sonnet pour la reine : « La Nymphé de la Seine ». **1661-1663** : Séjour à Uzès chez son oncle Antoine Sconin. Songe à briguer un bénéfice ecclésiastique. **1663** : À Paris, ode sur « La Convalescence du roi » puis « La Renommée des muses ». **1664** : -Première représentation de *La Thébàide ou les Frères ennemis* par la troupe de Molière. **1665** : *Alexandre* créé par Molière puis confié à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne. **1666** : Rupture avec Port-Royal qui n'apprécie pas la carrière théâtrale et mondaine de l'ancien pensionnaire. **1667** : *Andromaque* créée par la Du Parc. **1668** : Mort de la comédienne ; *Les Plaideurs*, comédie imitée d'Aristophane. **1669** : *Britannicus*, interprété par la Champmeslé. **1670** : *Bérénice*. **1672** : *Bajazet*. **1673** : Reçu à l'Académie française, anobli, protégé de Condé, de Madame de Montespan, de Colbert. *Mithridate*. **1674** : *Iphigénie* ; amitié étroite avec Boileau. **1677** : *Phèdre*. Épouse Catherine Romanet. Nommé, ainsi que Boileau, historiographe du roi. **1679** : Se rapproche de Port-Royal et s'éloigne du théâtre. **1689** : À la demande de Madame de Maintenon, donne *Esther* pour les « demoiselles de Saint-Cyr ». **1690** : Nommé gentilhomme ordinaire de la chambre du roi. **1691** : *Athalie*. **1693-1698** : Vie édifiante au milieu de ses enfants, dans l'entourage du roi et proche des jansénistes. **1698** : *Abrégé de l'histoire de Port-Royal*. **21 avril 1699** : Mort à Paris ; enterré à Port-Royal.

#### Une œuvre concentrée

Comparée à celle de Corneille, l'œuvre de Racine est plutôt réduite, puisqu'on lui doit seulement onze tragédies (le tiers de la production cornélienne). Elle est également concentrée dans le temps, puisque neuf de ces pièces sont composées en un peu plus de douze ans (du 20 juin 1664 pour *La Thébàide* au 1<sup>er</sup> janvier 1677 pour *Phèdre*, soit près d'une tragédie par an). Elle est enfin étroitement orientée, puisqu'à l'exception de sa comédie en trois actes *Les Plaideurs*, de quelques poèmes latins ou français, d'essais de circonstance (épigrammes, discours, chroniques), l'ensemble de sa production relève d'un seul genre, la tragédie.

#### Un théâtre de courtoisane

Avec beaucoup d'opportunisme et d'habileté, Racine a su mener une carrière brillante qui a favorisé sa gloire littéraire et assuré sa fortune matérielle. Si bien que son œuvre dramatique paraît indissociable du milieu dans lequel elle a été écrite, celui de la cour de Louis XIV. Ainsi les sujets, empruntés essentiellement à l'Antiquité gréco-latine, seront toujours marqués de grandeur et de gravité, les personnages seront des rois, des princes, des courtisans, c'est-à-dire les doubles – à peine masqués par le décalage spatial ou temporel – des protecteurs du poète. La figure tutélaire du roi (ou de ses avatars : Dieu, empereur, prince, héros, père...) est au centre de l'univers tragique. Elle récupère, sous la forme de l'autorité profane, les attributs du destin et conditionne le comportement des personnages. La splendeur des rois, pour lesquels le courtoisane Racine nourrit admiration et crainte, se confond avec la volonté des dieux auxquels le janséniste reconnaît un pouvoir supérieur.

#### Le tragique des passions

De ce heurt frontal entre la liberté du héros et la toute-puissance incontrôlable des forces transcendantes naît le tragique. Le théâtre de Racine aime à illustrer les ravages douloureux d'une passion dévorante et mortifère. Faute de pouvoir satisfaire leur amour exclusif, les héroïnes (par exemple Atalide, Hermione, Phèdre) se tournent vers la mort – donnée ou reçue. Les héros eux-mêmes (Néron, Oreste, Thésée...) deviennent les jouets de la fatalité. Sous l'empire de la passion le personnage le plus digne se transforme en monstre dont le châtement – mérité et inéluctable – nous rappelle aux lois de la pitié et de la mesure. Le peintre de la cour et des Grands devient alors l'impitoyable témoin de la condition humaine.

#### Simplicité et poésie

Dans la préface de *Bérénice*, Racine, rejoignant Boileau, définit l'objectif du théâtre tragique : « La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première. » Et il ajoute : « Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien », autre façon de rappeler la loi dramatique exposée dans la seconde préface de *Britannicus* : « Une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s'avancant par degrés vers sa fin n'est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages. »

On comprendra ainsi que la dramaturgie de Racine se veut sobre et classique. Les règles cessent d'être une contrainte pour devenir un soutien de la simplicité. L'action est concentrée, l'espace est réduit, le temps compté, les caractères, soumis à la loi de la vraisemblance, ont la souplesse de la vérité humaine, le langage, contenu par la règle de la bienséance, trouve des accents mesurés qui, loin de la cacher, soulignent la violence de la passion. Le théâtre de Racine est celui de l'intériorité, de l'économie. Les pièces ne sont jamais trop longues ; le lexique est restreint, presque pauvre, en tout cas abstrait ; la rhétorique soigneusement maîtrisée.

Ce dépouillement de l'art racinien, corrigé toutefois par quelques concessions au goût du temps, justifie la dimension poétique qu'on lui reconnaît, et, de là, une totale résistance aux modes. À plus de trois siècles de distance, Racine continue d'être célébré comme le créateur de quelques beaux alexandrins et le parfait analyste de l'âme humaine.

#### **Andromaque** (1667)

Comme pour la plupart des pièces de Racine, nous ne possédons aucun renseignement sur la genèse de sa première tragédie importante. La création eut lieu le 17 novembre 1667 dans l'appartement de la reine (et en présence du roi) avec un retentissement comparable à la représentation du *Cid*.



Pyrrhus, roi d'Épire et vainqueur de Troie, tient captifs Andromaque la veuve d'Hector et son fils Astyanax. Pour vaincre la froideur de la Troyenne qu'il souhaite épouser, il menace de remettre l'enfant à Oreste venu le réclamer au nom des Grecs. Après bien des hésitations Andromaque consent au mariage, qu'elle fera suivre de sa mort. Mais Pyrrhus a négligé la fureur d'Hermione, fiancée délaissée qui, pour se venger, le fait exécuter par Oreste désireux de se faire aimer de la jeune femme. Le roi mort, Hermione se suicide, Oreste sombre dans la folie, Andromaque reste seule en Épire.

Cette pièce de jeunesse dont le sujet est inspiré de Virgile (*Énéide*, III), d'Euripide (*Andromaque*) et de l'*Illiade*, permet à Racine de se démarquer de ses prédécesseurs, et notamment de Corneille, en affirmant ses principes dramatiques et ses talents de poète. On mesure son originalité à quatre particularités :

- **l'abandon des valeurs héroïques** (la gloire, la grandeur, l'infaillibilité) au profit des valeurs tragiques (l'amour impossible, la fatalité du malheur) ;
- l'habileté technique dans **la construction de l'intrigue** et son déroulement : chaque personnage aime celui qui ne l'aime pas et qui en aime un autre, chaque mouvement du premier de la chaîne se répercute sur l'action des autres et prépare la catastrophe finale ;

- **la finesse psychologique**, tout spécialement dans la peinture des deux femmes : Andromaque, veuve digne, résignée même, incarnation de la fidélité conjugale et de l'amour maternel, toute contenue dans sa première réplique : « Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils » (acte I, scène 4). Hermione, orgueilleuse, passionnée, violente comme dans sa déclaration à Pyrrhus : « Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle » (acte IV, scène 5). L'affrontement des deux femmes (acte III, scène 4) est un des sommets de la pièce.

- **La pureté du style**, suffisamment souple pour rendre la ferveur pathétique d'une mère (« Je ne l'ai point encore embrassé aujourd'hui », acte I, scène 4), la fureur d'une amante (« Je percerai le cœur que je n'ai pu toucher », acte IV, scène 3), le désespoir d'un souverain (« L'amour me fait ici chercher une inhumaine », acte I, scène 1). La langue « noble » de la tragédie et de la cour devient une langue parlée propre à ressusciter l'univers mythologique aussi bien qu'à rendre la simple douleur des cœurs modernes.

### **Britannicus (1669)**

Par cette pièce, Racine a voulu faire taire les critiques qui limitaient son talent à des sujets amoureux, et lui opposaient Corneille comme peintre de la vérité historique. La pièce fut représentée le 13 décembre 1669 et, accueillie d'abord tièdement, s'imposa avec succès l'année suivante.



En 55 de notre ère, à Rome, Néron, jeune empereur, souhaite s'émanciper de sa mère, la régente Agrippine. Il pense y parvenir en se faisant épouser, contre la volonté de sa mère, de Junie, et en écartant Britannicus, autre prétendant au trône. Un moment apaisé par son conseiller Burrhus, Néron redouble de fureur quand il apprend que Junie et Britannicus s'aiment. Encouragé par le perfide Narcisse, irrité par le plaidoyer de sa mère, il sacrifie son rival, prononce la disgrâce d'Agrippine et laisse Junie rejoindre les Vestales.

*Britannicus* est une pièce plus grave qu'*Andromaque* et qui retrouve certains accents « héroïques » imposés par le sujet. Sa réussite tient à l'harmonieuse combinaison de deux ressorts :

- **Le ressort politique** - Sans doute le moins important aux yeux de Racine qui se défendait d'avoir écrit une tragédie politique et qui, bien que reconnaissant ses dettes sur ce plan (envers Tacite notamment) prend des libertés avec l'histoire. Il n'empêche que la pièce développe le thème du conflit pour le pouvoir, de la conspiration, de la tentative de la tyrannie. Les figures de Néron, « monstre naissant », d'Agrippine, ambitieuse sans scrupule, de Burrhus, vertueux serviteur, de Narcisse, « âme vile », appartiennent à la galerie du monde politique.

- **Le ressort psychologique et sentimental** - Il se mêle au précédent auquel il donne sa coloration tragique. Par le couple d'amoureux, composé d'un Britannicus un peu folot et de Junie, jeune fille intelligente et passionnée sachant jouer de l'émotion (« Vos jours toujours sereins coulent dans les plaisirs », à Néron, acte II, scène 3). Par le couple des conseillers et surtout le caractère fouillé de Narcisse, inventé par Racine. Enfin par le couple familial, Agrippine et Néron, monstre d'hier et monstre de demain s'affrontant dans la terrible scène 2 de l'acte IV : « Approchez-vous, Néron, et prenez votre place. »

### **Phèdre (1677)**

Après un silence de plus de deux ans (*Iphigénie* datait d'août 1674), Racine revient au théâtre pour une dernière tragédie profane inspirée d'Euripide. Créée le 1<sup>er</sup> janvier 1677, la pièce entre immédiatement en rivalité avec celle de Pradon sur le même sujet jouée trois jours plus tard. Par ses qualités propres et par les protections dont jouit son auteur, la *Phèdre* de Racine éclipsera vite sa concurrente.



Hippolyte, fils du héros Thésée, se dispose à quitter Trézène pour retrouver son père, dont on est sans nouvelles, et pour fuir Aricie, une jeune princesse qu'il aime. Sa belle-mère, Phèdre, éperdument éprise du jeune homme lui déclare ses sentiments rendus possibles par la mort annoncée de Thésée. Mais la nouvelle est fautive et le roi est de retour. Honteuse, Phèdre pense à se supprimer, mais en apprenant qu'Hippolyte aime Aricie, elle consent à le laisser accuser auprès de Thésée. Celui-ci, furieux, abandonne son fils à la vengeance des Dieux. Quand il se ravise, il est trop tard : Hippolyte est mort ; Phèdre se confesse avant de s'empoisonner.

- **Une héroïne exceptionnelle** - Primitivement, la pièce devait s'intituler - comme chez Euripide - *Phèdre et Hippolyte*. En raccourcissant son titre, Racine signale ostensiblement la priorité du personnage féminin, figure fascinante et mythique de la passion destructrice. Phèdre, sur qui pèse le lourd héritage d'une ascendance fatale (« la fille de Minos et de Pasiphaé ») est une amoureuse coupable qui ne se sépare jamais, même aux plus forts moments de la passion, d'une froide lucidité. Elle sait que les dieux sont contre elle (« C'est Vénus tout entière à sa proie attachée », acte I, scène 3), que son sort est scellé (« Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable », *ibid.*), que son bonheur est impossible. Mais elle ne peut se résigner à subir l'humiliation de l'échec (« Tous les jours se levaient clairs et sereins pour eux », acte IV, scène 4). Au bord de l'inceste et de l'adultère, elle garde sa grandeur et sa lucidité. Sa plongée dans l'abîme de la passion sera aussi violente que sa jalousie, aussi décidée que sa mort.

- **L'image de la condition humaine** - Les conflits au milieu desquels se débat cette créature d'exception - désir et fidélité, adultère et vertu, soumission aux dieux et exercice du libre arbitre - sont en fait ceux qui déchirent la pauvre humanité. Les deux autres personnages principaux sont également écartelés entre des pulsions contradictoires : Hippolyte, pris entre son vœu de chasteté et son penchant pour Aricie, Thésée entre son amour paternel et sa dignité de roi outragé. Racine tient à mettre en opposition la faiblesse de notre nature charnelle et matérielle et la hauteur de nos exigences spirituelles. Que l'on choisisse de laisser à la pièce sa signification païenne et antique (un combat entre les dieux Diane, Vénus et Neptune), ou qu'on lui donne une interprétation chrétienne et janséniste (l'expiation d'une pécheresse décidée par un Dieu souverain et inflexible), *Phèdre* ne prend son sens que par rapport à la tragique situation de l'homme dans le monde. Ce drame de l'amour impossible devient alors drame de la transcendance.

### **Athalie (1691)**

*Esther*, deux ans plus tôt, avait marqué le retour de Racine à la tragédie, destinée, cette fois, à servir à l'édification des chrétiens. *Athalie*, également composée pour les demoiselles de Saint-Cyr, devait compléter ce programme éducatif en illustrant un épisode de l'Ancien Testament. Peu appréciée à sa création, la pièce a connu depuis un succès éclatant.



La vieille reine Athalie règne sur Jérusalem après avoir fait massacrer les descendants de David et proscrire le culte du vrai Dieu. Le grand prêtre Joad s'apprête cependant à couronner roi des Juifs un enfant, Joas, sauvé du massacre et élevé sous le nom d'Éliacin. Athalie pénètre dans le temple et, troublée par un songe, veut se faire remettre l'enfant. Joad refuse et organise la résistance. Malgré diverses interventions de Mathan puis d'Abner, Joas couronné est présenté à Athalie qui, défaite, est mise à mort. Le peuple juif a de nouveau un roi.

La dernière pièce de Racine marque un renouvellement de son inspiration :

- le thème de la fatalité tragique est relégué au second plan au profit de l'**exaltation de la foi** comme force de conquête et obstacle à la persécution ;
- l'**influence janséniste** se manifeste plus ouvertement, en particulier par la soumission au « Dieu jaloux », au « Dieu vengeur », et l'intransigeance des fidèles proches parfois (c'est le cas de Joad) du fanatisme ; « Impitoyable Dieu, toi seul as tout conduit », reconnaît Athalie avant de mourir (acte V, scène 6) ;
- les ressorts dramatiques sont marqués de l'**influence de la littérature sacrée de la Renaissance**. Ainsi la figure d'Athalie, « reine homicide », frappée par la force divine (dans la fameuse scène du songe prémonitoire, acte II, scène 5) ; ainsi la présence de l'enfant-roi, émissaire de Dieu et ancêtre du Christ ; ainsi la silhouette légendaire et hiératique de Joad, chef de guerre malgré lui ;
- la présence du chœur donne à l'œuvre **une coloration antique et poétique** tout en s'intégrant à l'action.

Toutefois le message final retrouve l'essence même du débat tragique : c'est celui du mystère dans lequel l'individu, croyant ou non croyant, se trouve plongé en naissant, et celui de la sanglante histoire des tentatives menées par l'homme pour bâtir la société qu'il croit juste.

### La Bruyère (1645-1696)

**1645** : Naissance à Paris de Jean de La Bruyère dans une famille de la petite bourgeoisie. Formation probable chez les oratoriens. Puis études de droit pour devenir avocat au Parlement de Paris. **1673** : Abandonne le barreau pour acheter un office de trésorier des Finances à Caen. Continue à vivre à Paris. **1684** : Se défait de sa charge pour devenir précepteur du duc de Bourbon, petit-fils du grand Condé. **1686** : Condé le choisit comme secrétaire et le fait « gentilhomme ordinaire ». **1688** : Publication, sans nom d'auteur, des *Caractères*. **1689-1694** : Nouvelles éditions revues et augmentées du livre. **1693** : Élu à l'Académie française ; discours violent contre les Modernes. **1694** : Entraîné par Bossuet, se jette dans la querelle sur le quietisme : *Dialogues sur le quietisme*. **1696** : Apoplexie et mort à Versailles.

Un moraliste tranquille

L'existence de La Bruyère est remplie de zones d'obscurité et de silences. Et le peu que nous connaissons de lui le montre comme un homme discret, banal, d'extraction modeste, soucieux d'assurer sa promotion sociale, fût-ce au prix du sacrifice de son indépendance. Son service chez Condé lui fournit un poste d'observateur privilégié de la cour de Louis XIV et des mœurs du temps. On peut dire que l'homme se confond avec son livre sur lequel il compte pour s'assurer la gloire et l'Académie. Protégé par Condé, soutenu par le milieu dévot, encouragé par Bossuet, La Bruyère - ce sera son seul éclat - entrera avec fougue dans la bataille littéraire qui oppose les Anciens (Racine, Boileau) aux Modernes (Fénelon, Thomas Corneille, Fontenelle).

### Les Caractères (1688)

Ce livre qui a fondé la légitime célébrité de La Bruyère s'annonce comme une traduction, une imitation et un prolongement du livre d'un obscur moraliste du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C. : *Les Caractères de Théophraste, traduits du Grec, avec Les Caractères sur les mœurs de ce siècle*. Au fil des éditions, la référence au modèle antique s'effacera jusqu'à se limiter à un *Discours sur Théophraste*, qui précède l'ouvrage et précise les intentions de l'auteur.



Le livre est divisé en seize chapitres qui, en dépit des apparences, ne suivent pas un ordre arbitraire. « Des ouvrages de l'esprit » (I) est une introduction qui souligne la grandeur, le sérieux et la difficulté du métier d'écrivain. « Du mérite » (II) regrette l'ingratitude de l'époque qui récompense mal les talents. La réflexion sur le paraître et l'opinion amène le chapitre III, « Des femmes », rappelant le rôle de guide social exercé par les femmes, et le chapitre IV, « Du cœur », précisant l'importance du sentiment dans les rites de sociabilité ; « De la société et de la conversation » (V) se fonde sur l'observation des salons. En élargissant l'étude du monde, l'auteur s'élève aux questions de la richesse (« Des biens de fortune », VI), de la vie urbaine et de ses exigences (« De la ville », VII), de la vie de cour et des liens du pouvoir et de l'ambition (« De la cour », VIII) ; « Des grands », IX). Poursuivant sa peinture, le livre examine le corps social et ses prolongements (« Du souverain ou de la république », X) puis l'individu et ses comportements dans l'important chapitre « De l'homme » (XI). La suite de l'ouvrage, composée de cinq chapitres, présente moins de cohérence : dans « Des jugements » (XII), « De la mode » (XIII), « De quelques usages » (XIV), « De la chaire » (XV), « Des esprits forts » (XVI), on trouve des maximes et des portraits qui renvoient aux thèmes de l'opinion, du goût, de l'éducation, de l'arrivisme social, de l'éloquence religieuse, de l'athéisme et du libertinage.

• **Une forme accomplie** - La Bruyère a attaché un soin tout particulier à la rédaction de son livre, le reprenant, le corrigeant, l'étoffant, vérifiant par son travail la troisième maxime des *Caractères* : « C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule : il faut plus que de l'esprit pour être auteur ». Fidèle à la manière des moralistes, il morcelle son discours en des textes brefs dont il se plaît à varier la nature : maximes ciselées et lapidaires, petits tableaux, portraits en mouvement, dialogues, courtes dissertations. La recherche de la vérité passe par l'utilisation de toutes les ressources de la rhétorique. Le souci de variété et la « scrupuleuse exactitude » (chap. I, 29) supposent l'emploi d'une langue à la fois précise et pittoresque (« Une ample calotte n'ajoute rien à la probité », chap. XII, 29), soignée et ironique (« Que d'amis, que de parents naissent en une nuit au nouveau ministre ! », chap. VIII, 90), métaphorique et rigoureuse (« L'éloquence est au sublime ce que le tout est à sa partie », chap. I, 55). Cet art, un peu appliqué, rejoint l'esthétique élevée de l'idéal classique.

• **La satire des mœurs** - Plutôt que de peindre son époque à la façon d'un mémorialiste, La Bruyère en dénonce les travers en témoin vigilant : « Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage », écrit-il dans sa Préface. Travaillant d'« après nature », il s'attache à restituer les mœurs et caractères de son siècle tout en touchant au permanent et à l'universel. Le jeu de « clefs » qu'on s'est transmis pour reconnaître les modèles est moins pertinent que la tentative de restituer dans sa totalité l'image de la nature humaine. On dresserait, à travers les portraits, un inventaire des défauts et des tares de l'humanité : la vanité (Philémon et Ménippe), l'hypocrisie (Onuphre), le pédantisme (Acis), la vantardise (Arrias), l'égoïsme (Gnathon), la suffisance (Giton), le fétichisme (Diphile), etc. Plus sèchement, les maximes condamnent les vices de la morale privée et surtout publique : l'ambition, l'arbitraire, l'iniquité, la morgue aristocratique (« Les grands sont odieux aux petits par le mal qu'ils leur font et par tout le bien qu'ils ne leur font pas », chap. IX, 22), la guerre. Seuls échappent à la férocité du satiriste le roi qu'il respecte (« Que de dons du ciel ne faut-il pas pour bien régner ! », chap. X, 35) et le peuple auquel il rend hommage et dont il se sent solidaire.

• **Entre classicisme et modernité** - La perfection étudiée de son style, la prudence de ses goûts et de ses opinions, l'éloge (sans illusion) de la vertu, la sympathie pour « l'honnête homme » tendent à faire de La Bruyère un bon représentant de la mesure classique. Pourtant, l'audace de certaines attaques, la dénonciation des plus criants abus et la pénétration de son jugement moral l'ont désigné à la postérité comme un prosateur généreux et moderne. Plus que le siècle des Lumières, qui s'est efforcé de découvrir en lui un précurseur de l'esprit philosophique, c'est le XIX<sup>e</sup> siècle (à travers Stendhal et Flaubert par exemple), puis l'époque contemporaine (Proust ou Gide assurent ne jamais se lasser de le lire), qui se réclament de lui. Au point de contredire l'incipit des *Caractères* : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent. »

## Fénelon (1651-1715)

**1651** : Naissance de François de Salignac de la Mothe Fénelon au château familial en Dordogne. **1651-1663** : Éducation dans sa famille. **1663-1675** : Études supérieures à Cahors puis à Paris au séminaire Saint-Sulpice. **1675** : Ordonné prêtre ; actions de prédicateur et de missionnaire. **1685-1687** : Chargé d'une mission en Saintonge auprès des protestants. **1687** : *Traité de l'éducation des filles*. **1688** : Rencontre Madame Guyon qui le convertira au « quiétisme ». **1689** : Sur la recommandation de Madame de Maintenon devient précepteur du duc de Bourgogne, petit-fils du roi. **1693** : Reçu à l'Académie française. **1695** : Nommé archevêque de Cambrai. **1697** : Querelle avec Bossuet sur le quiétisme. *Explication des maximes des saints*. Par ordre du roi, exilé à Cambrai. **1699** : *Les Aventures de Télémaque*, livre qui accentue sa disgrâce et qui lui fait perdre sa pension. **1700** : *Quatre Dialogues des morts* ; *Fables*. **1704-1710** : Vie de piété et de charité. **1711** : *Les Tables du duc de Chaulnes*, plan de gouvernement pour le duc de Bourgogne devenu Dauphin. **1712** : Mort du Dauphin : tout retour en grâce est écarté. **1714** : *Lettre à l'Académie*. **1715** : Mort à Cambrai.

Un chrétien pédagogue

L'œuvre de Fénelon est plus tournée vers la théologie que vers la littérature. Ses principales publications (*Traité de l'existence de Dieu*, *Maximes des saints*, *Traité du ministère des pasteurs*, *Dialogues des morts*) s'inscrivent dans le prolongement de sa vie pastorale, qu'il mène avec ferveur et sincérité. Sur la fin de sa vie, la *Lettre à l'Académie* (publiée en 1716) révélera ses aptitudes critiques et son attachement au goût classique inspiré des Anciens, à une rhétorique simple, soucieuse d'unité et de vérité.

Pourtant, le *Traité sur l'éducation des filles*, rédigé à la demande du duc et de la duchesse de Beauvilliers (qui avaient huit filles), l'engage dans la voie pédagogique qu'il illustrera encore avec les *Fables*, destinées à l'édification de son élève le duc de Bourgogne, et surtout avec un roman inattendu qui le signale à la postérité, *Télémaque*.

### Les Aventures de Télémaque (1699)

L'ouvrage a été rédigé en 1695 et fut publié, anonymement et sans l'accord de Fénelon, en 1699. Il est essentiellement destiné à former l'esprit du turbulent duc de Bourgogne. Le succès fut considérable et déclencha une vague de scandale qui se retourna contre l'auteur dont l'identité fut vite dévoilée.



Le récit s'inspire de l'*Odyssée* qu'il prétend prolonger. Le fils d'Ulysse, guidé par son précepteur, le sage Mentor, part à la recherche de son père. Une tempête précipite les voyageurs dans l'île de Calypso qu'Ulysse vient de quitter. La déesse réclame le récit du périple du jeune homme à travers la Grèce, l'Égypte, Tyr. La narration s'arrête sur le cas de la Crète qui vit dans le bonheur grâce aux sages lois de Minos. Au sixième livre (l'ouvrage en compte dix-huit) Calypso s'éprend de Télémaque, lui-même amoureux de la nymphe Eucharis. Il faut fuir en passant par la Bétique, contrée idéale, et se réfugier à Salente où le roi -Idoménée, chassé de Crète, les accueille : Mentor prouve sa sagesse en désamorçant un conflit, en réformant la ville dans un sens plus juste et plus vertueux. Télémaque, lui, est entraîné dans la guerre où il montre ses talents, puis descend aux Enfers pour découvrir son père récemment parti. Rentré à Salente il éprouve un sentiment vif pour Antiope, fille d'Idoménée, et se prépare au métier de roi. Il peut retourner à Ithaque.

• **Un roman d'aventures** - « Ce livre singulier », ainsi que le nommait -Voltaire, se présente comme un récit simple et direct conforme à la volonté de l'auteur exprimée dans sa *Lettre à l'Académie* : « Ce n'est ni le difficile, ni le rare, ni le merveilleux que je goûte. » La fiction doit donc comporter suffisamment de charme et d'imprévu pour retenir l'attention du jeune duc de Bourgogne, mais elle ne doit jamais verser dans les fabuleuses et grandiloquentes constructions littéraires. Bon connaisseur de l'Antiquité, Fénelon s'amuse à pasticher Homère, à introduire dans sa narration des références savantes très prisées du public cultivé. Les péripéties amoureuses, les descriptions exotiques des paysages, les épisodes épiques assurent au livre une fine grâce romanesque.

• **Un manuel d'apprentissage** - L'objectif avoué de l'auteur est évidemment pédagogique : « Je n'ai jamais songé, écrit-il à Le Tellier en 1710, qu'à amuser le duc de Bourgogne par ces aventures et qu'à l'instruire en l'amusant. » L'ouvrage est parsemé de leçons sur les questions de morale, de philosophie, de politique, de sentiment. Mentor (incarnation de Minerve et double de Fénelon) prodigue des conseils, oriente son disciple et donne, par son exemple, le modèle d'une vie de sagesse, de vertu et de goût. Car un futur prince ne doit pas rester insensible aux beautés littéraires et artistiques que de nombreuses allusions et paraphrases lui enseignent.

• **Une leçon politique** - *Télémaque* peut figurer en bonne place dans une histoire de l'Utopie. Les descriptions successives (et complémentaires) de la Crète, de la Bétique, de Salente se combinent pour assurer l'élaboration d'un modèle de cité idéale qui s'inscrit dans la tradition inaugurée par Platon et renouvelée par Thomas More (*L'Utopie*) et Tommaso Campanella (*La Cité du soleil*). Les idées politiques de Fénelon participent d'une sagesse prudente digne d'un mythe d'âge d'or : priorité aux activités rurales, respect de la nature, amour de la paix, procès du luxe et de la richesse, retour à une entente communautaire... Louis XIV, qui se reconnut dans le roi Idoménée, souverain despotique et hautain, ne pouvait guère apprécier ces audaces et ces critiques. Pour nous, elles confèrent au livre un avant-goût du « roman philosophique » tel que le siècle des Lumières le développera.

## Libertins et contestataires

Le mot « libertin », au XVII<sup>e</sup> siècle, désigne une forme d'esprit indépendant qui s'exprime moins dans la liberté des mœurs que dans celle de la pensée. Ainsi, la principale audace des libertins est de contester les dogmes de la religion chrétienne et de revendiquer une vie naturelle et sans contrainte. Les poètes du début du siècle (Saint-Amant, Tristan, Théophile, Mainard, Boisrobert...) développent un premier foyer de libertinage. Un peu plus tard, le mouvement prend une forme philosophique avec des érudits comme La Mothe Le Vayer (1588-1672), penseur sceptique, Gassendi (1592-1655), philosophe épicurien, disciple de Montaigne et farouche opposant à Descartes, et, moins importants, Guy Patin ou Naudé. Enfin, après une éclipse passagère, l'esprit du libertinage réapparaît vers la fin du siècle, se répand dans les salons (celui de Ninon de Lenclos notamment), et se structure pour devenir un mouvement de contestation idéologique qui prépare les combats philosophiques des Lumières. Si bien que Diderot pourra écrire : « Nous avons eu des contemporains sous Louis XIV. » Peut-être songeait-il aux trois noms les plus influents : Saint-Évremond, Bayle, Fontenelle.

Saint-Évremond (1613-1703)

Un moment tenté par la magistrature, Charles de Marguetel de Saint-Denis de Saint-Évremond, gentilhomme normand, choisit de faire carrière dans l'armée. Son ironie et ses hardiesses lui valurent la prison et, à partir de 1661, un exil de plus de quarante ans en Hollande et en Angleterre. Esprit brillant, voluptueux, insolent, il adhère au gassendisme et prend parti pour les Modernes. Il entretient une longue correspondance avec Ninon de Lenclos et rédige divers essais historiques comme les *Réflexions sur les divers génies du peuple romain* (1663) qui lui vaudront l'admiration de Montesquieu, ou des pamphlets antireligieux, *Conversation du maréchal d'Hocquincourt avec le père Canaye* (1665), des commentaires critiques, *Notes sur la*

*tragédie ancienne et moderne* (1672), *Sur les poèmes des Anciens* (1685). C'est dans ce domaine littéraire que les vues de Saint-Évremond sont les plus pénétrantes ; ainsi quand, refusant les mythes, il définit le goût moderne : « Le génie de notre siècle est tout opposé à cet esprit de fable et de faux mystères. Nous aimons les vérités déclarées : le bon sens prévaut aux illusions de la fantaisie, rien ne nous contente aujourd'hui que la solidité et la raison » (*Sur les poèmes des Anciens*).

Pierre Bayle (1647-1706)

Né dans une famille calviniste, Pierre Bayle se convertit au catholicisme en 1669 avant de revenir à la religion protestante l'année suivante. Relaps, il doit alors fuir à Genève, puis en Hollande où il est un moment professeur. C'est là qu'il rédige ses premiers ouvrages comme les *Pensées sur la comète* (1682) où il développe ses convictions : les croyances les mieux ancrées reposent souvent sur des préjugés, et la superstition l'emporte sur l'esprit d'analyse. Les idées avancées à propos de la comète de 1680 offrent la flagrante illustration de ce mépris pour le libre examen. Bayle lance également un périodique littéraire : *Les Nouvelles de la République des lettres* (1684-1687) et consacre les dernières années de sa vie à un gigantesque *Dictionnaire historique et critique*.

### **Dictionnaire historique et critique** (1695-1705)



Cet ouvrage se fixait originellement pour but de corriger les erreurs accumulées par les dictionnaires passés. Par un jeu de digressions et de renvois (dans les innombrables « notes » se trouvent les propos les plus audacieux), le projet initial va se modifier et d'historique le dictionnaire deviendra polémique et philosophique.

L'image que nous procure Bayle dans ce recueil d'articles est celle d'un esprit profondément sceptique et même pyrrhonien ; il est en même temps fidéiste, dogmatique, sans indulgence pour le genre humain et ses illusions. La force pamphlétaire de l'ouvrage prépare le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire et, plus encore, *L'Encyclopédie*.

Fontenelle (1657-1757)

Bernard Le Bovier de Fontenelle, neveu de Corneille, dont la longévité le fait appartenir également au XVIII<sup>e</sup> siècle, a commencé par mener la vie mondaine d'un bel esprit. Ses talents poétiques s'exprimèrent d'abord au *Mercure galant*, ou dans des œuvres théâtrales. Son premier succès viendra avec les *Lettres galantes du chevalier d'Her* (1683), tableau maniéré et précieux de la vie parisienne ou normande, et les *Dialogues des morts* (1685) sur le modèle de Lucien de Samosate, où conversent librement des personnages d'époques diverses. Sa réputation de « libertin » s'affirme avec deux ouvrages de vulgarisation scientifique : les *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) et *l'Histoire des oracles* (1687).

La réussite de ces ouvrages tient au mélange de la mondanité, de la science et de la polémique. Pour sauvegarder la première exigence, Fontenelle imagine une initiation dans un parc entre gens de bonne compagnie ; pour servir la seconde, il décrit les phénomènes astronomiques de façon amusante et accessible ; pour satisfaire à la troisième il affirme la primauté de la raison et raille les superstitions religieuses.

La suite de l'existence de Fontenelle le conduit à l'Académie française (1691), à l'Académie des sciences dont il sera le secrétaire perpétuel (1699), et l'orienté vers une forme de sagesse néo-stoïcienne qui trouve son meilleur théâtre dans les salons à la mode (de Mesdames de Lambert, du Tencin, du Deffand...). Il continuera à alterner les essais scientifiques (*Théorie des tourbillons*, 1752), les réflexions morales (*Du bonheur*, 1712 ; *De la liberté*, 1743) et quelques compositions de circonstances sur les académiciens. Plus léger que Bayle, plus mondain, Fontenelle marqua son époque par l'universalité de son savoir, ses aptitudes didactiques, la prémonition de certaines hypothèses et l'élégance de son style. Ainsi dans cette prophétie : « L'art de voler ne fait que de naître ; il se perfectionnera et quelque jour on ira jusque sur la Lune » (*Entretiens sur la pluralité des mondes*).

# Dix-huitième siècle



## I. L'histoire

### 1. Fin de règne (1700-1715)

Quand commence officiellement le XVIII<sup>e</sup> siècle, Louis XIV a encore quinze années de règne. Le vieillissement du Roi-Soleil correspond à une période d'austérité, de rigueur idéologique et de conflit. La guerre de succession d'Espagne (1702-1714), qui oppose la France à l'Autriche, l'Allemagne et la Hollande, sollicite les forces vives de la nation. À l'intérieur du royaume, les tentatives d'émancipation politique ou religieuse sont sévèrement réprimées : la révolte des camisards dans les Cévennes est jugulée en 1705 ; « l'hérésie » janséniste s'achève brutalement en 1710 avec la destruction de Port-Royal-des-Champs. Le « grand hyver » de 1704 achève de jeter dans la misère un peuple de moins en moins résigné et qui commence à faire entendre sa révolte.

### 2. Le siècle des Lumières (1715-1751)

À la mort de Louis XIV, son arrière-petit-fils Louis XV est proclamé roi et le duc d'Orléans devient régent. Les huit années de régence marquent un changement radical dans le climat politique et social. Philippe d'Orléans gouverne de façon plus libérale, augmente le pouvoir du Parlement et, sous l'impulsion de son ministre, le cardinal Dubois, tolère sinon encourage un relâchement des mœurs. La banqueroute du système de Law (1720) et la peste à Marseille (1721) ne suffisent pas à assombrir ce temps de légèreté.

Louis XV accède au pouvoir en 1723 et ouvre, avec son ministre Fleury (1726-1743), une période de stabilité et de réussite économique. L'arrivée de d'Argenson aux Affaires étrangères (1743) ramène à une politique guerrière et hégémonique, couronnée de succès dans un premier temps par la victoire de Fontenoy sur les troupes anglo-hollandaises (1745) et le traité d'Aix-la-Chapelle (1748). Cette période voit l'épanouissement d'une littérature légère et parfois satirique ainsi que l'influence montante des idées philosophiques.

### 3. Le temps de la contestation (1751-1792)

L'année même où Diderot lance *L'Encyclopédie*, symbole du siècle, que le Parlement condamnera très vite, diverses maladresses dans la politique royale retournent l'opinion. La situation économique s'est dégradée et souffrira encore plus avec la guerre de Sept Ans (1756-1763) qui s'achèvera par un véritable désastre et l'abandon de l'Inde et du Canada à l'Angleterre. L'attentat de Damiens contre le roi (1757) révèle l'impopularité de la couronne. L'exécution de Calas (1762), l'interdiction des jésuites (1763) et l'affaire des « parlements » (cours de justice provinciales que le roi entend réformer) achèvent de cristalliser la contestation. Le ministre Choiseul, qui tente d'apaiser les esprits, est renvoyé en 1770, et les parlements sont supprimés l'année suivante.

Louis XVI hérite, à son arrivée au pouvoir en 1774, d'une situation agitée qu'il tente de contrôler par des mesures d'apaisement. Mais l'esprit critique se développe, l'opposition philosophique se radicalise. Les ministres Turgot et Necker, appelés successivement aux affaires, ne parviendront pas à rétablir la confiance ni à assainir les finances. Louis XVI consent en 1789 à réunir les états généraux qui se transforment en Assemblée constituante et obtiennent la capitulation du roi. Le 21 septembre 1792, dans une période de troubles, la République est proclamée.

### 4. L'écroulement d'un monde (1792-1799)

La Révolution, animée de rêves généreux, sombre vite dans un désordre sanglant, la Terreur. Le roi est guillotiné en 1793, les Vendéens se soulèvent peu après. Avec la chute de Robespierre (1794), la Convention est remplacée par le Directoire qui tente de reconstruire la nation. L'idéal révolutionnaire, discrédité par les excès fanatiques, s'achève par un retour à l'autorité au coup d'État du 18 brumaire (1799) qui donne le pouvoir à un général rentré glorieux d'Italie, Bonaparte.

## II. L'évolution des idées

### 1. L'effervescence littéraire

Le XVIII<sup>e</sup> siècle nous apparaît, en matière littéraire, comme un siècle de -contraste, de fécondité et de mutation. Contraste, dans la mesure où s'écrivent et se publient au même moment - et parfois par le même écrivain - des œuvres de natures aussi différentes que des essais philosophiques ou politiques, des récits galants ou satiriques, des romans de mœurs ou des comédies mondaines. -Montesquieu, par exemple, penseur grave et profond, expérimente ces qualités dans *LEsprit des lois*, mais sacrifie au genre léger avec des ouvrages mineurs comme *Le Temple de Gnide* ou *Arsace et Isménie* et ses remarquables *Lettres persanes*. Voltaire est à la fois l'auteur du *Siècle de Louis XIV* et de *Zadig*. -Diderot, de la *Lettre sur les aveugles* et de *La Religieuse*. Jusqu'à Rousseau, le plus réfractaire au libertinage, qui rédige, presque en même temps que l'austère *Contrat social*, le roman sentimental *La Nouvelle Héloïse*. Dans la même décennie, l'avant-dernière du siècle, paraissent des œuvres aussi contrastées que *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782), *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (1784), *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (1787), *Le Discours sur l'universalité de la langue française* de Rivarol (1784) et la fin des *Époques de la nature* de Buffon (1787).

Ce foisonnement est le signe d'un formidable développement de la production littéraire. Cette époque qu'on considère à juste titre comme l'ère de la conversation, consacre parallèlement l'éclatante victoire de l'écrit. Tout le monde écrit : aristocrates, bourgeois, fils du peuple, hommes, femmes. Quelques noms réputés - Prévost, Marivaux, Saint-Simon, Voltaire, Diderot, Rétif de la Bretonne... - semblent, à l'aune de leur œuvre, n'avoir jamais cessé d'écrire ! Les « libraires » (maisons d'éditions) se multiplient et, en dépit de la censure, malgré la concurrence des publications anonymes venues de l'étranger, réalisent parfois de -confortables fortunes. Dans cette profusion, l'histoire littéraire est contrainte de choisir, abandonnant à l'oubli des auteurs de talent occultés par les géants -contemporains. Ainsi de Robert Challe, Marmontel, Régnaud, Duclos, Vivant Denon...

Ce siècle des Lumières - qui coïncide avec la fin de l'Ancien Régime - sera essentiellement celui des mutations. La variété et l'abondance des œuvres littéraires, les bouleversements politiques au milieu desquels elles paraissent, la personnalité marquée (et parfois rebelle) des auteurs contribuent à faire souffler sur le monde de la pensée et de l'art un vent de liberté qui autorise toutes les audaces futures. Entre le classicisme rigoureux du siècle précédent (encore perceptible chez de nombreux auteurs) et le renouveau du romantisme à venir, l'époque peut bien mériter d'être nommée, comme le proposait malicieusement Michelet, le « Grand Siècle ».

### 2. L'invention de la liberté

Les dernières années du règne de Louis XIV étaient porteuses d'un diffus esprit de révolte exprimé sous la forme du persiflage

ou du pamphlet militant. Le XVIII<sup>e</sup> siècle va développer cette tendance contestataire en offrant à l'écrivain de nouveaux espaces pour son combat.

Trois lieux particuliers, les salons, les cafés et les clubs servent de tremplin à la diffusion des idées et des goûts. Dans les salons, tenus exclusivement par des femmes (la duchesse du Maine, Madame de Lambert, Madame du Tencin, Madame du Deffand, Madame Geoffrin, Mademoiselle de Lespinasse, Madame Necker...) se rencontrent les plus grands noms du siècle qui viennent y faire assaut d'impertinence et de brio et chercher l'appui que la cour leur refuse. Beaucoup d'idées et d'œuvres littéraires prirent naissance dans ces hôtels luxueux où la mondanité le dispute à l'esprit de sédition. Les cafés, comme le *Laurent* dont Montesquieu vante les prestiges (*Lettres persanes*, lettre XXXVI), ou *La Régence* que fréquente le neveu de Rameau (cf. le dialogue de Diderot), ou encore *Le Procope* ou le *Gradot*, sont d'autres foyers de la subversion intellectuelle. De même, à un degré moindre, que les clubs, copiés de l'Angleterre, où l'on raisonne, débat, conteste...

De tels espaces de liberté entretiennent l'écrivain dans la conviction de son indépendance, de son droit à la libre parole et de sa mission de diffuseur des Lumières. La censure veille, frappe jusqu'aux plus grands (Voltaire, Diderot, Rousseau), mais ne parvient pas à enrayer les hardiesses et les attaques ironiques. Le modèle anglais (très influent) pousse plutôt les hommes de plume à réclamer une considération qui leur était jusqu'alors refusée et même, vers la fin du siècle, à penser à s'organiser et à obtenir une législation en matière de propriété littéraire. Le combat aura d'autant plus de chance d'aboutir qu'il dépassera les frontières nationales. Or l'Europe entière a les yeux rivés sur la France et souhaite (à l'image de Frédéric II ou de Catherine II) accueillir les dissidents.

Une autre forme de liberté se perçoit dans la reconnaissance nouvelle de l'individu, de son droit au bonheur, au plaisir, au luxe. Le débat sur cette question du « luxe » et l'apologie ostentatoire de Voltaire dans *Le Mondain* (1736) sont symboliques de la tendance épicurienne d'un siècle pressé d'oublier les bigoteries frileuses des dernières années de Louis XIV. Pendant la Régence et la première partie du règne de Louis XV, la richesse s'affiche ou se recherche, la galanterie se cultive et se raconte. La peinture de Watteau ou celle de Lancret aime à représenter un univers de fête insouciant et frivole ; celle de Boucher montre les polissonneries de boudoir. L'exotisme venu d'Orient sert d'écran aux licences ; la figure du « roué » rend sympathique la débauche ; le libertinage, auquel l'époque s'abandonne, n'est qu'une forme de la liberté revendiquée par les philosophes.

### 3. De la raison au sentiment : le style rococo

On a pris l'habitude de désigner par « esprit philosophique » la démarche intellectuelle qui, au nom d'un idéal de liberté et de raison, refuse tout préjugé et tout arbitraire. A ce « rationalisme critique » qu'on situe plutôt dans le premier demi-siècle, et qu'on relie au classicisme, on oppose alors un courant de sensibilité qui naîtrait vers 1750, précurseur du romantisme, et dont Rousseau serait le principal représentant. Tout n'est pas inexact dans une telle analyse, mais un examen rigoureux oblige à abandonner la thèse d'une rupture brusque au profit de celle d'une coexistence de deux courants d'apparence contraire. Si *La Nouvelle Héloïse* (1761) par exemple constitue le chef-d'œuvre de la littérature du sentiment, *Manon Lescaut*, trente ans plus tôt, est déjà un roman très « sentimental ». Diderot, qui passe pour le plus matérialiste des penseurs, proclame en même temps les mérites du pathétique en art et situe ses goûts du côté du cœur plus que de l'intelligence - rejoignant ainsi un Vauvenargues, aristocrate aigri qui assure : « Le sentiment n'est pas suspect de fausseté. » *Les Lettres persanes*, *La Vie de Marianne* autant que, bien plus tard, *Les Liaisons dangereuses* ou *Le Mariage de Figaro*, illustrent cette double postulation de la raison et de la sensibilité.

Un critique contemporain, Roger Laufer, a choisi d'appeler « style rococo » cette forme composite qui concilie des ressorts littéraires apparemment contradictoires. Le terme « rococo » appartient au registre des beaux-arts et sert à désigner, de façon plutôt péjorative, le style répandu à l'époque de la Régence et de Louis XV, fait d'enjolivement dans les détails, de recherche esthétique (c'est la forme « rocaille ») et de fantaisie exotique. La peinture de Fragonard, puis celle de Greuze, vantée par Diderot, de même que ces petits meubles raffinés et décorés, ces boudoirs intimes propres à recevoir les étrointes libertines, ces jardins faussement naturels et appelés « à l'anglaise », relèvent du « rococo ». Appliqué à la littérature, le principe nous donne des œuvres fines et ambiguës qui, par leur richesse, échappent à une définition univoque, mélangent des formes et des tons. Laufer résume ainsi la signification de ce courant : « Le style rococo reflète dans ses manifestations l'équilibre instable de la société dans la période déclinante de la monarchie absolue » (*Style rococo, style des Lumières*, 1963).

## III. Les formes et les genres littéraires

### 1. Le déclin de la poésie

Dans un siècle si fécond et si varié, la littérature investit toutes les formes et utilise tous les genres. Seule la poésie, mal accordée à la réflexion philosophique, connaîtra un réel déclin. On écrit pourtant beaucoup de vers au XVIII<sup>e</sup> siècle, et des ouvrages spécialisés, comme *L'Almanach des Muses* qui publie Voltaire, connaissent une faveur qui pourrait cacher l'affadissement du genre. Jusqu'à Chénier, vers la fin du siècle, on ne rencontre que des versificateurs mondains et appliqués que la postérité a oubliés : Coulanges, Jean-Baptiste Rousseau, Delille, Saint-Lambert...

### 2. L'âge d'or de la narration

L'époque, en revanche, trouvera un terrain d'expression privilégié avec le genre narratif, aussi bien dans sa forme brève - le conte et la nouvelle - que plus élaborée, le roman.

La deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> siècle avait connu une abondante production de contes, avec les noms fameux de La Fontaine, Perrault, Madame d'Aulnoy. Entre 1704 et 1714, Antoine Galland, en traduisant *Les Mille et Une Nuits*, renforce l'engouement pour le conte auquel s'ajoute le piment oriental. De très nombreux auteurs, des plus obscurs aux plus célèbres, vont s'essayer au genre. Ainsi Caylus (*Contes orientaux*, 1743), Jeanne Leprince de Beaumont (*Le Magasin des enfants*, 1756), Jean-François Marmontel (*Contes moraux*, 1759), et bien évidemment Voltaire (*Zadig*, 1757), Diderot (*L'Oiseau bleu*, 1747), Rousseau même (*La Reine fantasque*, 1758) et Cazotte (*Le Diable amoureux*, 1772). Mais c'est par centaines que se comptent les recueils de récits brefs de tonalité parfois merveilleuse, parfois satirique, parfois philosophique (ou tout à la fois) et qui, sous couvert de la fiction, entendent prodiguer un message édifiant.

Étendu à une centaine de pages ou plus, le conte devient *roman*, sans, parfois, changer de nature (comme les difficilement classables *Lettres persanes*, ou l'exemplaire *Candide*). Toutes les conditions sont remplies au XVIII<sup>e</sup> siècle pour assurer le triomphe du genre romanesque. Au plan social d'abord, puisque le roman convient à la peinture des mutations du mode de vie, satisfait le goût bourgeois pour le réalisme ou, à l'opposé, pour l'imaginaire, et reproduit, à travers l'ascension individuelle du héros, l'image des affrontements entre les diverses classes.

Sur le plan littéraire, le genre est suffisamment souple (il n'est pas encore codifié) pour se prêter aux exploitations les plus variées. Roman de mœurs entre le pittoresque et le réalisme (Lesage et Marivaux par exemple), roman d'apprentissage (Marivaux ou Crébillon), roman sentimental ou psychologique (Prévost, Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre), roman galant et libertin (Crébillon, Rétif de la Bretonne, Sade), mélange de toutes ces tendances (*Manon Lescaut*, *-Candide...*), la palette est complète et nuancée. Quel qu'en soit le registre, le roman affectionne l'écriture à la première personne. De là deux formes dominantes : les mémoires (quasi toujours apocryphes) comme *Gil Blas*, *La Vie de Marianne*, *Le Paysan parvenu*, *Manon*

Lescaut, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, *La Religieuse*, *Justine ou les Infortunes de la vertu*, *Juliette*, etc. ; les récits épistolaires avec les trois modèles qui éclipsent les autres : *Les Lettres persanes*, *La Nouvelle Héloïse*, *Les Liaisons dangereuses*.

Notons encore, pour illustrer cette diversité romanesque, l'originalité du « roman-dialogue », dont Diderot se fait une spécialité (*Le Neveu de Rameau*, *Jacques le fataliste*), les débuts du fantastique et du roman noir, le développement du récit utopique. Apparaît enfin, avec Rousseau notamment (*Les Confessions*), une littérature de la première personne, qui, sans relever spécifiquement du romanesque, ouvre la perspective féconde du récit autobiographique.

### 3. Le renouveau de la comédie

Le genre théâtral conserve une grande importance pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle et se déploie dans les lieux officiels (la Comédie-Française, le théâtre des -Italiens), dans les lieux populaires (les théâtres de la foire, Saint-Laurent ou Saint-Germain), dans les lieux privés (les châteaux et résidences des grands seigneurs). Cette vitalité bénéficie essentiellement à la comédie dont la légèreté et la verve conviennent aux mœurs du temps. La tragédie (qui reste le genre noble par excellence et où s'illustre Voltaire), le drame (larmoyant chez Nivelle de la Chaussée, bourgeois chez Diderot) contestent cette suprématie sans y parvenir.

Incapable d'égaliser Molière, la comédie du début du siècle choisit de s'orienter vers des sujets d'actualité mettant en action des personnages à la psychologie sommaire et stéréotypée. Destouches, Régnard, Dancourt, Sedaine, Piron, et quelques autres donnent des œuvres plaisantes, parfois techniquement éprouvées et reçues avec succès. Lesage, avec *Turcaret* (1709), tranche sur cette production de circonstance.

En dotant ses personnages d'une plus grande épaisseur psychologique, en réclamant un jeu fondé sur le naturel, en inventant un langage subtil et recherché, Marivaux s'imposera comme le grand créateur de théâtre qui manquait au siècle. Avec lui, la comédie cesse d'être une simple farce, ou une succession de péripéties pour devenir l'illustration du conflit essentiel entre l'être et le paraître, du débat entre la vérité et le mensonge, de l'affrontement entre dominants et dominés. Les lecteurs modernes voient dans les pièces de Marivaux le fidèle reflet d'une société déclinante s'étourdissant de ses talents pour retarder son effondrement. La voie semble ouverte pour l'autre grand génie dramatique du siècle, Beaumarchais. La comédie va gagner en rythme, en gaieté et en audace : les intrigues s'entrelacent, les répliques retentissent, les attaques satiriques se déchaînent. Une époque s'achève avec les deux chefs-d'œuvre : *Le Barbier de Séville* (1775) et *Le Mariage de Figaro* (1784).

### 4. Littérature et philosophie

La caractéristique dominante du siècle, en matière de pratique littéraire, et la plus nouvelle peut-être, reste toutefois le développement exceptionnel de ce qu'on peut appeler une « littérature d'idées ». L'homme de lettres d'hier, nourri d'humanités et soucieux de beau langage, se transforme désormais en homme de pensée, curieux de toutes les formes de savoir et décidé à mettre sa plume au service de la raison. Cet esprit universel, ce *philosophe* qui « agit en tout par raison » (Dumarsais, article « Philosophe » de *L'Encyclopédie*), va satisfaire ses appétits encyclopédiques en souhaitant élargir le champ de la littérature.

Les écrivains les plus réputés du siècle (Montesquieu, Voltaire, Diderot, -Rousseau) sont férus de mathématiques, de physique, de biologie, de botanique. Inversement, des savants spécialisés parviennent, par leur talent de vulgarisateur, à faire œuvre littéraire (Buffon, d'Alembert, d'Holbach, Condorcet). De même, les récits de voyage, si nombreux dans le siècle, cessent d'être perçus comme de simples relations anecdotiques pour se muer en véritable réflexion critique sur la relativité des mœurs et des pensées (Chardin, Lahontan, Tavernier).

Ainsi, à côté d'une littérature de fiction et de divertissement (pas toujours exempte d'intentions polémiques), se développent des œuvres théoriques, abstraites, qui, grâce à des qualités spécifiquement littéraires et à la notoriété de leurs auteurs, atteignent un public qui s'en serait détourné en d'autres temps. Les nouveaux domaines explorés sont l'histoire (Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* ; Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, *Essai sur les mœurs*), la politique (Montesquieu, *L'Esprit des lois* ; Rousseau, *Du contrat social*), la religion (Voltaire, *Traité sur la tolérance* ; Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*), les arts et la littérature (Diderot, *Discours sur la poésie dramatique* ; Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*), les sciences naturelles (Buffon, *Histoire naturelle* ; Bernardin de Saint-Pierre, *Études de la nature*), etc. Le sommet de cette tendance nouvelle à mêler idées et littérature est atteint avec *L'Encyclopédie* qui associe les étroites descriptions techniques et les généreuses pages de réflexion philosophique. C'est précisément cette tournure de la pensée que définit le chevalier Jaucourt dans *L'Encyclopédie* : quand il voit dans l'« esprit philosophique » « un don de la nature perfectionné par le travail, par l'art et par l'habitude, pour juger sainement de toutes choses ».

#### Lesage (1668-1747)

**1668** : Naissance à Sarzeau (Morbihan) d'Alain-René Lesage dans une famille de la petite bourgeoisie bretonne. **1686-1690** : Études au collège de Vannes, puis, pour son droit, à Paris. **1695** : Début dans les lettres avec l'adaptation d'une œuvre grecque d'Aristénète, *Les Lettres galantes*. Diverses traductions et adaptations de l'espagnol pour le théâtre. **1707** : *Crispin rival de son maître* donné au Théâtre-Français : grand succès. *Le Diable boiteux*, roman inspiré de l'espagnol. **1709** : *Turcaret* joué par les comédiens français. **1715** : Premier tome, bien accueilli, de *Histoire de Gil Blas de Santillane*. La suite paraîtra en 1724 et 1735. Multiples publications et adaptations, pièces pour les comédiens de la Foire, romans de qualité inégale (*Don Guzman d'Alfarache*, *Le Bachelier de -Salamanque*, *La Valise trouvée*). **1747** : Meurt à Boulogne-sur-Mer.

#### Un talentueux adaptateur

Lesage, un des premiers écrivains à tirer exclusivement ses ressources de sa plume, nous laisse une œuvre abondante mais dont la part originale est, somme toute, réduite. Dans les deux genres où il s'est illustré - le théâtre comique et satirique, le roman réaliste - les traductions et adaptations se mêlent aux créations personnelles, sans qu'on s'y retrouve toujours.

C'est que cet écrivain prolifique et apprécié de ses contemporains, d'un tempérament enjoué et actif, ne se prend pas au sérieux. Pourtant, de cette prolixité joyeuse émergent quelques belles réussites littéraires.

#### *Turcaret* (1709)

Après ses premiers essais dramatiques - pièces traduites de l'espagnol, comédies en un acte - *Turcaret* est la première œuvre d'importance donnée par Lesage. Seules des protections élevées (celle du Dauphin) en ont permis la représentation, bien accueillie du public. Pourtant la cabale la fera retirer de l'affiche dix jours après sa création.



*Turcaret*, un ancien domestique devenu « traitant » (financier) délaisse son épouse légitime pour séduire, en la couvrant de cadeaux, une jeune veuve. Mais cette baronne méprise son soupirant et lui préfère le Chevalier, auquel elle reverse les largesses du financier. Le valet du Chevalier, Frontin, favorise d'abord la manœuvre, puis aidé par Lisette, la

servante de la baronne, prend les affaires à son compte pour assurer sa promotion. Turcaret est emprisonné ; les nobles sont dupés ; le laquais triomphe.

- *Turcaret* est un bon reflet de la **comédie de caractères et de mœurs** telle qu'elle se développe à la suite de Molière. Regnard, Dancourt, Dufresny ouvrent la voie à un théâtre réaliste, engagé dans son temps, qui n'hésite pas à étaler les intrigues sociales et les turpitudes morales d'une société malade.

- Ainsi la pièce vaut d'abord par sa **force satirique**. Le type du financier vorace, dépourvu d'éducation et de sensibilité artistique, se détache sur un fond d'immoralité où les nobles sacrifient à la compromission et les valets accèdent à la dignité par le vol. L'ultime réplique de Frontin en témoigne : « Voilà le règne de M. Turcaret fini, le mien va commencer ! »

- Ce réquisitoire violent contre une société corrompue se dissimule sous un **climat de franche gaîté** qui, par la verve du dialogue, l'habileté des effets dramatiques, donne à la comédie sa force particulière.

### **Histoire de Gil Blas de Santillane (1715-1735)**

Pour prolonger le succès de son livre, Lesage en étale la publication sur une vingtaine d'années. L'édition définitive paraît seulement en 1747.



Gil Blas, âgé de dix-sept ans, quitte sa famille pour aller étudier à l'université de Salamanque. Après une succession incroyable d'aventures (enlèvement, emprisonnements, rencontres inattendues) qui l'obligeront à se faire tour à tour brigand, serviteur d'un chanoine, médecin, « petit-maître », courtisan, il finira par trouver apaisement, richesse et bonheur auprès de Dorothee, sa deuxième épouse, qui le rendra plusieurs fois père.

- Ce livre s'offre à nous comme la plus magistrale adaptation française d'un genre espagnol, le **roman picaresque**. Le « picaresque » est un jeune homme impécunieux et naïf jeté dans la périlleuse aventure de la vie, transporté en divers lieux, soumis à de multiples épreuves. Il parvient à se tirer de toutes les situations grâce à la chance et à quelques friponneries d'où il tirera une forme de sagesse (Candide et Figaro lui ressemblent).

- Lesage illustre le genre en même temps qu'il le **pastiche**. Les anecdotes, les épisodes exagérément romanesques attestent la volonté parodique de l'auteur, soucieux d'amuser le lecteur et de faire durer un récit alimentaire.

- L'intérêt du roman est alors à chercher dans la  **finesse de l'observation psychologique** (les personnages de rencontre sont dignes de La Bruyère), la force satirique qui le sous-tend (la médecine, la littérature, l'aristocratie, la religion sont raillées), la leçon morale qui l'anime, celle d'une sagesse du compromis.

### **Saint-Simon (1675-1755)**

**1675** : Naissance à Paris de Louis de Rouvroy qui deviendra duc de Saint-Simon à la mort de son père. **1691** : S'engage dans la carrière des armes en devenant mousquetaire. **1702** : Quitte l'armée, estimant ses qualités mal reconnues. Commence à Versailles une vie de courtisan auprès de Louis XIV qu'il n'aime pas. **1715** : Le duc d'Orléans, devenu régent, le prend comme conseiller. **1721-1722** : Ambassadeur à Madrid. **1723** : Quitte la cour et songe à rédiger ses *Mémoires* à partir de notes accumulées. **1755** : Ruiné, âgé de quatre-vingts ans, il meurt à Paris.

Un grand féodal historien

Saint-Simon embarrasse parce qu'il est à cheval sur deux siècles et sur deux genres. Son œuvre consacrée essentiellement au règne de Louis XIV est rédigée dans le deuxième tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle où elle peut paraître parfois anachronique. L'homme lui-même, par la rigidité de ses principes aristocratiques, par la force de ses préjugés de caste, semble appartenir au « Grand Siècle » (au moins dans sa face « baroque »), alors que son style l'apparente aux écrivains des Lumières.

La concession faite à l'écriture par ce mémorialiste hautain, se justifie par la conscience d'une mission d'historien. Cependant, la postérité a consacré en lui le portraitiste talentueux, le peintre incomparable de la vie privée d'un temps, le subtil psychologue et, par-dessus tout, le remarquable maître de la langue. En somme, Saint-Simon est, contre son gré, lu comme un romancier dont s'inspirèrent ouvertement quelques grands écrivains célèbres : Stendhal, Hugo, Proust.

### **Les Mémoires (1739-1753)**

Très jeune, Saint-Simon s'est essayé à des ouvrages de « relation » historique et il n'est guère surprenant qu'à dix-neuf ans il envisage la rédaction de *Mémoires* « dans l'espérance d'être quelque chose et de savoir le mieux que je pourrais les affaires de mon temps ». Sa retraite, et l'espoir de gagner par sa plume une position en accord avec ses ambitions, vont favoriser le projet. Il rédige d'abord quelques « notes », puis, en 1729, annote abondamment les trente-sept volumes du *Journal* de Dangeau. Ce sera le brouillon de sa propre entreprise qui commence réellement en 1739 (il est alors âgé de soixante-quatre ans) et s'achèvera vers 1750. Dès sa parution le livre est confisqué par le pouvoir royal qui en laisse filtrer des bribes à quelques privilégiés (comme Voltaire). Il ne sera publié qu'en 1829 par un descendant du duc, et recevra un accueil très favorable des romantiques.



Les *Mémoires* s'ouvrent sur un rapide survol de l'ascendance et la jeunesse de l'auteur, puis nous conduisent à la cour, à partir de 1691, dont nous sont relatés les menus événements (comme des mariages ou des intrigues sentimentales), montrés certains acteurs remarquables (Fénelon, des généraux, Madame de Maintenon, Louis XIV...), rapportés des épisodes anecdotiques politiques ou -culturels (la « plaisanterie » de Charnacé, la banque de Law, l'exil de -Voltaire...). Ils s'achèvent sur l'année 1723 avec la mort du duc d'Orléans et la retraite du rédacteur.

Ce monumental ouvrage de près de trois mille pages nous révèle simultanément un triple personnage.

- **Un témoin** - Saint-Simon se présente à nous comme un historien ; dans sa conclusion il affirme : « Je n'ai songé qu'à l'exactitude et la vérité », bien qu'il reconnaisse peu avant : « Je ne me pique pas d'impartialité. » En fait, si les *Mémoires* peuvent prétendre, grâce à une information de première main (« J'attrape les faits secs et crus à travers les fentes des portes »), à la qualité de la documentation, à la précision des portraits et des récits, nous enseignent l'histoire du siècle, la passion de l'auteur, sa mauvaise foi, ses préférences partisans et son goût du « commérage » interdisent l'objectivité de la relation.

- **Un moraliste** - Les débordements subjectifs de l'ouvrage sont excusés par sa portée didactique. Inflexible pourfendeur de l'hypocrisie, de l'impunité, ou du vice, Saint-Simon, à travers des jugements teintés d'amertume et de pessimisme, nous offre une méditation tout aristocratique sur la condition humaine et ses -faiblesses.

- **Un écrivain** - À la dernière page du livre, l'auteur souhaite se faire pardonner son style et sa « négligence », son « obscurité qui naît souvent de la longueur des phrases ». Simple coquetterie d'un écrivain doué qui, s'il use parfois d'une langue torturée, s'impose par ses qualités de finesse dans le trait, de cohérence dans l'organisation de sa documentation, de saveur dans le vocabulaire expressif, d'efficacité dans la syntaxe véhémement et incisive. « La passion ne fait qu'animer le style »

-écrivait-il en 1699 à l'abbé de Rancé. En tout, Saint-Simon fut un passionné.

### Marivaux (1688-1763)

**1688** : Naissance de Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux à Paris dans une famille de la bourgeoisie financière. **1706** : Séjour en province ; compose sa première pièce : *Le Père prudent et équitable*. **1710** : Études de droit à Paris ; fréquente le salon de Madame de Lambert. Petits ouvrages parodiques. **1717** : Mariage ; choisit de signer ses œuvres Marivaux. **1720** : *Arlequin poli par l'amour* joué avec succès par les comédiens italiens ; ruine provoquée par la faillite de Law. **1721** : Fondation du journal *Le Spectateur français* ; collaboration à divers périodiques. **1723** : *La Double Inconstance*. **1725** : *L'île des esclaves*. **1730** : *Le Jeu de l'amour et du hasard*. **1731** : Commence un roman : *La Vie de Marianne* ; fréquente le salon de Madame de Tencin. Intense activité littéraire. **1737** : *Les Fausses Confidences*. **1743** : Élu à l'Académie française contre Voltaire. Continue de fréquenter les salons. **1763** : Meurt à Paris.

### Un écrivain prolifique

Marivaux est surtout connu pour ses comédies (il en a écrit une trentaine). Mais il fut aussi journaliste, rédigeant de très nombreux articles pour *Le Spectateur français* (1721-1724), *L'Indigent Philosophe* (1728), *Le Cabinet du philosophe* (1734) et bien d'autres publications. Il est aussi l'auteur de plusieurs romans dont deux importants : *La Vie de Marianne* (1731-1741), *Le Paysan parvenu* (1734-1735), de deux parodies burlesques et d'une tragédie en vers.

### Peinture sociale et peinture de l'amour

On peut classer ses comédies selon deux axes :

- les comédies sociales : dans un univers imaginaire (une utopie), il développe une intrigue qui autorise une critique sociale ou politique (par exemple *L'île des esclaves*) ;
- les surprises de l'amour : les pièces les plus caractéristiques de Marivaux étudient la naissance et le développement du sentiment amoureux (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, *Les Fausses Confidences*).

La prédominance de ce type de pièces (de même que le sujet de ses romans) a fait de Marivaux un incomparable analyste du cœur humain. Le terme « marivaudage », créé au XVIII<sup>e</sup> siècle pour condamner certaines affectations de style et complications psychologiques, recouvre l'idée d'une sensibilité spirituelle qui prend parfois la forme d'un jeu cruel pour parvenir à la vérité des sentiments, à l'émergence de l'être sous le paraître.

### Un renouvellement de la comédie

Marivaux fait date dans l'histoire de la comédie :

- en approfondissant les débats psychologiques et en favorisant les thèmes amoureux, il renouvelle le genre qui s'essouffait depuis Molière (le personnage de Dubois, dans *Les Fausses Confidences*, dépasse Scapin et prépare Figaro) ;
- en imposant aux acteurs un jeu naturel et simple, sans péripétie spectaculaire, il concentre l'intérêt sur le langage qui, grâce à un dialogue d'une grande virtuosité, devient le moteur de l'action ;
- en se limitant à quelques thèmes caractéristiques (le masque, le déguisement, le combat de l'être et du paraître, la comédie sociale, le jeu, le théâtre dans le théâtre) il a donné naissance à un « ton » et un climat parfaitement reconnaissables et singulièrement modernes.

### *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730)

Marivaux a donné des pièces aussi bien au Théâtre-Français qu'au Théâtre des Italiens. Mais c'est le second surtout qui aura sa faveur car il aime à travailler avec la troupe de Luigi Riccoboni (dit Lelio) qui lui offre un certain nombre d'« emplois » de théâtre (le premier amoureux, l'ingénue, le serviteur balourd...). *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dont le titre fait apparaître la notion de « jeu » et le débat entre les forces du destin et celles de la passion, parvient à concilier les conventions de la comédie « à l'italienne » et la finesse de l'analyse et du langage propres au théâtre classique français.



Monsieur Orgon souhaite marier sa fille Silvia à Dorante, le fils d'un de ses amis. La jeune fille, prévenue contre les hommes, obtient de son père de pouvoir observer le caractère de son promis en se faisant passer pour sa suivante, Lisette, avec laquelle elle échangera costume et fonction. De son côté Dorante, inspiré par la même idée, se fait passer pour le valet Bourguignon, abandonnant son rôle à Arlequin. Monsieur Orgon et son fils Mario, informés du double déguisement, assistent avec amusement aux quiproquos et aux épreuves, souhaitant, comme l'épilogue le montrera, que la nature et la sincérité l'emportent. L'intrigue se termine par un double mariage, des maîtres et des valets.

Les caractéristiques de Marivaux apparaissent parfaitement ici :

- **Le « marivaudage »** qui tient à la finesse et parfois à la cruauté des situations dramatiques, la qualité de l'échange verbal, la recherche de la vérité intérieure ;
- **le travestissement** qui masque et retarde les aveux, modifie les données du « jeu », crée des situations dramatiques nouvelles (langage et psychologie d'emprunt, effets comiques...) ;
- **les discrets sous-entendus sociaux**, sur les thèmes de la mésalliance, de la relation entre maîtres et valets, entre enfants et parents ;
- **la richesse psychologique** du personnage de Silvia, soumise aux épreuves de l'amour-propre bafoué, tenue de choisir entre son cœur et son rang, prise au piège de l'amour : « Quel homme pour un valet ! », s'écrie-t-elle lors du premier entretien avec Dorante.

### *La Vie de Marianne* (1731-1741)

Le premier des deux grands romans de Marivaux, dont la rédaction a couru sur une dizaine d'années, est inachevé. Il marque cependant le talent de l'auteur pour ce genre où se retrouvent certaines de ses qualités mises en œuvre au théâtre.



Marianne a été recueillie par un prêtre après la mort de ses parents. Amenée à Paris, elle est placée chez Madame Dufour, une lingère assez rude, qui lui -conseille de céder aux avances d'un barbon dévot, Monsieur de Climal. La jeune fille résiste, s'enfuit et rencontre Monsieur de Valville, séduisant jeune homme qui n'est autre que le neveu de Monsieur de Climal. Valville veut épouser Marianne malgré la différence de condition. De multiples difficultés, combattues par la conciliante

Madame de Miran, mère du jeune homme, retarderont cette union.

Le roman est écrit à la première personne, Marianne étant censée faire ses confidences à l'une de ses amies, Marivaux n'étant que l'éditeur du manuscrit. L'autobiographie fictive permet l'analyse en profondeur des débats intérieurs et l'exposé d'une leçon morale. Marianne, en effet, est confrontée aux rigidités impitoyables d'une société peu désireuse de remettre en cause les hiérarchies en usage. L'orpheline sans fortune est exploitée, échangée, rejetée, réduite, quand elle est vertueuse, à la misère et au mépris. Avec dignité la jeune fille se défend : « Je n'étais rien, je n'avais rien qui pût me faire considérer ; mais à ceux qui n'ont ni rang ni richesse qui en imposent, il leur reste une âme, et c'est beaucoup. »

### Montesquieu (1689-1755)

**1689** : Charles-Louis de Secondat naît au château de La Brède près de Bordeaux. Études chez les oratoriens de Juilly, puis droit aux facultés de Bordeaux et Paris. **1716** : Après son mariage avec une riche calviniste, il hérite de son oncle la charge de président à mortier au parlement de Bordeaux, ainsi que la terre et le nom de Montesquieu. **1717-1721** : S'intéresse aux sciences naturelles, publie divers travaux sur la pesanteur, l'écho, les glandes rénales. **1721** : Publication des *Lettres persanes*. **1722-1728** : Nombreux séjours à Paris, où il est reçu au club de l'Entresol, fêté dans les salons, élu à l'Académie française (1728). **1728-1731** : Plusieurs voyages à travers l'Europe. **1734** : *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. **1732-1748** : Alterne les retraites à la Brède où il travaille à ses livres, et les séjours à Paris où il rencontre des personnalités prestigieuses. **1748** : *LEsprit des lois* paraît à Genève, sans nom d'auteur. **1750-1752** : Polémique autour de *LEsprit des lois*. **1755** : Devenu presque aveugle, il meurt à Paris le 10 février.

Un tempérament modéré

La figure de Montesquieu est parfaitement représentative de l'esprit des Lumières en ce début de siècle. L'homme se caractérise par son extrême modération, son éclectisme, son goût de l'étude, son hostilité aux préjugés, et son aspiration au bonheur pour tous. Il se veut homme d'équilibre ainsi que le définit sa devise empruntée à Ovide : « *Inter utrumque tene* » (« Garde le juste milieu ») et saura concilier la mondanité parisienne et la solitude provinciale, la gravité des essais scientifiques et la frivolité des romans libertins, la générosité des combats contre l'injustice et les exigences de sa condition de grand féodal.

Une œuvre riche et variée

Cet idéal d'esprit et d'équilibre se retrouve dans son œuvre qui souhaite -condamner tous les excès en matière sociale, politique, religieuse, et édifier, sans se départir de qualités d'humour et de style, des modèles conceptuels que retiendra la postérité. Trois tendances peuvent être discernées :

- la veine libertine, conforme au goût de la Régence et qui se vérifie dans un ouvrage galant comme *Le Temple de Gnide*, conte oriental qui paraît en 1725, ou dans le roman licencieux *Aricie et Ismène*, rédigé en 1742 et publié en 1783 ;
- la volonté satirique, surtout perceptible dans *Les Lettres persanes*, chef-d'œuvre d'insolence critique, d'audace ironique, d'impertinence indignée, et qui prépare le moraliste présent dans ses *Cahiers* ;
- la dimension historique et sociologique qui s'épanouit dans l'important ouvrage historique *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (publié en 1734) et d'autres œuvres mineures comme le *Dialogue de Scylla et d'Eucrate* (1745). Et surtout dans le monumental traité socio-politique, *LEsprit des lois* qui reprend la tradition de la philosophie du droit, prépare les débats d'idées qui conduiront à la Révolution et, au-delà, jette les fondements de la science politique moderne.

Un écrivain actuel

En dépit d'un tempérament mesuré, Montesquieu nous laisse une œuvre au contenu audacieux et à la forme rigoureuse. Ses deux livres essentiels, *Les Lettres persanes* et *LEsprit des lois*, en apparence si différents, ont en commun d'être parus tous deux à l'étranger, de façon anonyme, et d'avoir valu à leur auteur autant de succès populaire que de condamnations officielles. Ils s'imposent par un style ferme fait de phrases structurées et claires et par un ton tantôt ironique (quand il se fait polémiste), tantôt démonstratif et pédagogique (quand il se fait sociologue).

#### **Les Lettres persanes (1721)**

Exploitant la vogue orientale, Montesquieu, notable de province, rédige autour de la trentaine, en un peu moins de trois ans, cet ouvrage satirique qui résume à lui seul le vent de liberté et de plaisir qui, au lendemain de la mort de Louis XIV, souffle sur la France de la Régence.



Ce roman 6est constitué des lettres qu'échangent deux Persans séjournant en France, Usbek et Rica, entre eux ou avec divers correspondants restés en Perse. Au total cent soixante et une lettres qui, pour une petite part, évoquent la vie au sérail d'Ispahan et, dans leur grande majorité (lettres XXIV à CXLVI) constituent un savoureux pamphlet anti-européen.

L'originalité et l'agrément de ce livre pétillant de malice est d'exploiter astucieusement trois ressources romanesques :

- **L'orientalisme**, exprimé dans le « roman du sérail », montre des eunuques fatigués de leur emploi, des favorites lassées de leur soumission, comme Roxane qui refuse la tyrannie d'Usbek : « J'ai pu vivre dans la servitude ; mais j'ai toujours été libre. J'ai réformé tes lois sur celles de la nature ; et mon esprit s'est toujours tenu dans l'indépendance » (lettre CLXI).
- **La polyphonie épistolaire** permet, en multipliant les rédacteurs, de varier les tons, de juxtaposer des fragments autonomes consacrés à des thèmes spécifiques, de camoufler les attaques sous la fiction de la confidence, d'autoriser les digressions comme la parabole des Troglodytes (lettres XI à XIV), dont la portée politique prépare *LEsprit des lois* ou les contes des lettres LXVII et CXLII.
- **Le principe du « regard neuf »**, celui des Persans, permet de s'étonner de coutumes jugées naturelles ou d'institutions acceptées trop passivement. Sont ainsi abordées les questions politiques (« Le roi de France est vieux », lettre XXXVII), religieuses (le pape : « C'est une vieille idole qu'on encense par habitude », lettre XXIX), culturelles (« J'ai oui parler d'une espèce de tribunal qu'on appelle *Académie française* », lettre LXXIII), sociales (le jeu, la mode, les cafés, etc.), économiques (le système de Law), etc.
- Ces qualités et d'autres (l'ironie, la finesse psychologique, la variété de présentation, les allusions sensuelles ou piquantes...) expliquent le **succès exceptionnel** de l'ouvrage, mesurable, au moment de sa publication, aux innombrables contrefaçons ou imitations (lettres « chinoises », « siamoises », « marocaines », « d'une péruvienne »...) et, aujourd'hui, à la célébrité de certaines lettres, comme la trentième consacrée à la badauderie parisienne ; elle commence sur un constat : « Les habitants de Paris sont d'une curiosité qui va jusqu'à l'extravagance », et s'achève sur la formule clé de l'ethnocentrisme : « Monsieur est -Persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ? »

### L'Esprit des lois (1748)

Ce second grand ouvrage de Montesquieu a été médité longtemps, nourri de l'expérience de ses voyages et de l'apport de ses innombrables lectures. Sa rédaction fut, si l'on en croit l'auteur, laborieuse : « J'ai bien des fois commencé et bien des fois abandonné cet ouvrage » (Préface).

C'est que l'œuvre est ambitieuse puisqu'elle tente de fonder une science politique capable d'assurer une justification rationnelle aux lois qui, en agissant sur les phénomènes et sur les individus, permettront l'instauration d'un gouvernement équitable et d'une société heureuse.

Ce traité dense et touffu composé de trente et un livres peut être divisé en six grandes parties :

- la théorie générale des lois et les trois formes de gouvernements (livres I à VIII) ;
- la force des gouvernements et la liberté politique (livres IX à XIII) ;
- le rapport des lois avec le climat, la géographie, l'esprit d'une nation (livres XIV à XIX) ;
- le rapport des lois avec les conditions économiques (livres XX à XXIII) ;
- le rapport des lois avec la religion et ses dérivés (livres XXIV à XXVI) ;
- les considérations historiques et techniques sur la composition des lois (livres XXVII à XXXI).
- Ce plan sommaire parvient mal à rendre compte de la richesse d'un ouvrage dont on retiendra les **thèses majeures** :
  - la définition scientifique de la loi qui ne repose plus sur un *a priori* métaphysique : « Les lois [...] sont les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses » (livre I, chap. 1) ;
  - la classification des gouvernements et de leurs principes : le républicain fondé sur la vertu, le monarchique sur l'honneur, le despotique sur la crainte ;
  - la théorie des pouvoirs intermédiaires (clergé, noblesse, parlement) qui tempèrent l'autorité centrale ;
  - la théorie de la séparation des pouvoirs (exécutif, législatif, judiciaire) ;
  - l'approfondissement scientifique de la théorie des climats.
- Montesquieu, **penseur libéral**, combat ici les préjugés, l'arbitraire, l'intolérance, comme dans la célèbre page sur l'esclavage des Nègres (livre XV, chap. 5) ou « La très humble remontrance aux Inquisiteurs d'Espagne et de Portugal » (livre XXV, chap. 13), et annonce d'autres luttes menées par le siècle.

### L'abbé Prévost (1697-1763)

**1697** : Naissance à Hesdin (Artois) d'Antoine-François Prévost dans une famille de la bonne bourgeoisie. **1711-1717** : Étude chez les jésuites, interrompue par un passage dans l'armée (1712). **1718** : Officier. **1721** : Profession de foi, puis ordonné prêtre (1726). **1728** : Quitte la congrégation des bénédictins. Commence la rédaction des *Mémoires d'un homme de qualité* (tomes I à IV). **1729** : Séjour en Angleterre ; suite des *Mémoires* ; quatre tomes de *Cleveland*. **1731** : *L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*. Rentre en France criblé de dettes. **1734** : Nouveau noviciat, puis aumônier du prince de Conti. Vie mondaine et activité littéraire. **1740** : Ennuis avec la censure : s'exile pour deux ans ; publication de *Histoire d'une Grecque moderne*. **1746-1751** : S'installe à Chaillot, se lie d'amitié avec Rousseau, traduit les romans de Richardson. **1754** : Le pape lui octroie un prieuré près du Mans. **1760** : *Le Monde moral ou Mémoires pour servir à l'histoire du cœur humain*, son dernier roman. **1761** : S'installe à Saint-Firmin près de Chantilly pour écrire une histoire de la maison de Condé. **1763** : Apoplexie et mort le 25 novembre.

Un romancier prolifique

Victime de l'extraordinaire succès de *Manon Lescaut*, Prévost, polygraphe fécond, est un romancier méconnu. On oublie qu'il est l'auteur d'une cinquantaine d'œuvres originales et de presque autant de traductions. S'il s'est illustré dans l'histoire (avec des compilations vieillies) et dans le journalisme (avec les vingt volumes de son journal *Le Pour et le Contre*), son genre de prédilection reste le roman qu'il exploite dans de gigantesques constructions en plusieurs volumes, remplies d'aventures romanesques (et parfois scabreuses) et de personnages pittoresques. Cette œuvre romanesque abondante repose sur quelques principes : l'utilisation systématique de la technique du « tiroir » (récit enchâssé à l'intérieur d'un autre) ; le goût de l'analyse psychologique et de l'observation sociale appliquées essentiellement à la classe montante, la bourgeoisie ; la préoccupation morale qui le pousse à vanter les mérites de la vertu, à valoriser les manifestations de la sensibilité, à choisir des épilogues édifiants.

### Manon Lescaut (1731)

*L'Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* - qu'on a très vite désignée, au risque de détourner l'intention première de l'auteur, du simple titre de *Manon Lescaut* - constitue le septième et dernier tome des *Mémoires d'un homme de qualité* dont la publication a commencé en 1728. En 1733 l'ouvrage est édité à part et connaît une immense faveur populaire qui ne se démentira jamais.



L'homme de qualité qui retrouve, deux ans après une première rencontre, Des Grieux, lui fait raconter son histoire.

Le jeune homme a connu Manon à Amiens la veille des vacances, l'a immédiatement aimée et emmenée à Paris ; les amants vont y mener une vie d'expédients « toute composée de plaisirs et d'amour », mais aussi de difficultés. Le père de Des Grieux s'oppose à la liaison ; Tiberge, son ami, lui fait la morale ; le frère de Manon exploite le couple. Pour obtenir de l'argent la jeune femme vend ses charmes à des protecteurs fortunés. Tous deux sont une première fois enfermés, s'échappent avant de se retrouver ensemble, après maintes péripéties, à la Nouvelle-Orléans où Manon a été déportée. Ils sont sur le point de connaître l'apaisement, mais une rivalité amoureuse les oblige à fuir dans le désert. Manon, épuisée, meurt dans les bras de son amant qui rentre à Paris pour revenir à une vie de sagesse.

• *Manon Lescaut* est d'abord **l'histoire d'un amour impossible** entre deux très jeunes gens de condition sociale éloignée. Un chevalier de l'ordre de Malte ne peut s'abaisser à aimer et encore moins à épouser une roturière. Le corps social veillera à se préserver des désordres d'une mésalliance, en éliminant la « catin » et en récupérant le fils de famille égaré.

• Ce roman est aussi, comme le titre original l'indiquait, **le récit de formation d'un jeune homme**. Des Grieux, cadet inexpérimenté et naïf, « jeune aveugle », vit sa passion comme une épreuve imposée par le destin : « Par quelle fatalité [...] suis-je devenu criminel ? », s'écrie-t-il. À la fin de l'histoire, Manon est morte, le chevalier rentre dans sa famille, l'apprentissage est terminé, la morale est sauvée.

• Ce livre voit enfin l'apparition d'**une silhouette de femme fascinante**, énigmatique et indépendante. Manon n'est jamais réellement éditée mais son charme de séductrice est infaillible. Elle est aimée de tous, mais ne se donne à personne. Courtisane immorale (« Je travaille à rendre mon chevalier heureux »), elle peut être aussi une amante désintéressée. Son

ambiguïté, son mystère (« étrange femme » dit Des Grieux) font d'elle une figure attachante et moderne : celle de la féminité libérée.

### Voltaire (1694-1778)

**1694** : Naissance à Paris de François-Marie Arouet, fils d'un notaire conseiller du roi. Placé chez les jésuites du collège Louis-le-Grand, puis faculté de droit. **1711-1713** : Séjours en province et en -Hollande comme secrétaire d'ambassade de son oncle. **1715** : Fréquentation du milieu libertin ; composition de poèmes satiriques qui le conduisent à la Bastille. **1717** : En prison, rédige *Œdipe*, une tragédie signée du pseudonyme Voltaire. Voyage en Europe, et intrigues de cour. **1725** : Altercation avec le chevalier de Rohan-Chabot : douze jours à la Bastille, puis exil en Angleterre. Écrit *La Henriade* (épopée en vers) et prépare les *Lettres anglaises ou philosophiques*. **1735** : Rentre en France et se retire en Lorraine à Cirey chez la marquise du Châtelet ; *Le Mondain* (1736), *Mahomet* (1741). **1745** : Son ami le marquis d'Argenson devenu ministre le rappelle à Paris où il est nommé historiographe du roi. Commence à rédiger des contes satiriques : *Zadig* (1747). **1750** : Part pour Berlin où Frédéric II le réclame. Déçu par la cour de Prusse, rentre en France trois ans plus tard. Publie *Le Siècle de Louis XIV*, auquel il travaille depuis vingt ans. **1751** : *Micromégas*. **1755** : S'installe en Suisse, près de Lausanne, puis à Genève d'où il publie l'*Essai sur les mœurs* (1756), *Candide* (1759). **1760** : Achète une terre à Ferney, aux portes de la Suisse. Reçoit de nombreux visiteurs, s'élève contre des injustices (affaires Calas, Sirven, La Barre...), œuvre pour la prospérité du domaine et le bonheur des villageois. *Traité sur la tolérance* (1763), *Dictionnaire philosophique* (1764), *L'Ingénu* (1767). **1778** : Soucieux de son image, il rentre à Paris où il est reçu triomphalement. Meurt le 30 mai âgé de quatre-vingt-quatre ans. Treize ans plus tard ses cendres sont transférées au Panthéon.

#### L'homme de tous les combats

L'image dominante de Voltaire est celle du « philosophe » indigné, pourfendeur infatigable des iniquités et des abus. Servi par un style limpide et une ironie cinglante, il s'en prend tout spécialement au pouvoir politique ou à l'autorité religieuse, combat résumé par l'injonction : « Ecrasons l'Infâme. » Il lutte contre l'esclavage, le fanatisme, la guerre, l'obscurantisme, refuse tous les systèmes et tous les arbitraires. Il proclame sa foi dans les progrès des Lumières, milite pour la liberté (de conscience et d'expression), appelle de ses vœux une société libérale et une monarchie éclairée inspirées du modèle anglais.

#### Un esprit universel

Voltaire n'est pas seulement un redoutable polémiste ; il est un polygraphe fécond auteur d'une œuvre gigantesque (plus de cent volumes) dans des genres divers qu'on peut ramener à six :

- **le théâtre**, qu'il adore et par où il commence sa carrière. De ses vingt-huit tragédies et comédies on retiendra *Œdipe*, *Zaïre* ou *Mahomet* qui contient une critique du fanatisme ;
- **la poésie**, qui lui assure, de son vivant, une retentissante réputation et de laquelle il attend la gloire posthume ; il écrit des poésies légères ou profondes (*Le Mondain*), des épîtres, des épigrammes et le grand poème épique : *La Henriade* ;
- **l'histoire**, genre dans lequel il innove grâce à son goût de la documentation, son souci de la vérité, son intérêt pour les faits de civilisation, son talent de narrateur : *Histoire de Charles XII* ; *Le Siècle de Louis XIV* ; *l'Essai sur les mœurs* ;
- **le conte philosophique**, qui lui permet, par le biais d'une histoire pittoresque et d'un héros porte-parole, de donner libre cours à la satire ou à la propagande (*Zadig* ; *Candide* ; *L'Ingénu* ; *Micromégas*) ;
- **le pamphlet**, qui perce dans presque toutes ses œuvres mais qui s'impose dans ses essais de critique littéraire (*Le Temple du Goût*), ses analyses politiques (*Lettres anglaises ou philosophiques*), ses attaques contre la métaphysique (*Dictionnaire philosophique*), sa défense de la justice (*Traité sur la tolérance*) ;
- **la correspondance**, peut-être la partie de l'œuvre la plus précieuse pour la connaissance de l'homme. Épistolier inlassable (il peut écrire jusqu'à trente lettres par jour !) il nous livre dans ses innombrables lettres - près de quinze mille recensées à ce jour - ses réflexions et ses sentiments sur les grands problèmes du temps, ainsi que ses confidences personnelles.

#### Un écrivain rayonnant

La gloire de Voltaire a été immense aussi bien en France qu'à l'étranger. L'homme est sollicité par les têtes couronnées, le « patriarche de Ferney » est écouté et respecté.

Toutes ses œuvres sont reconnaissables à un « ton » particulier fait de clarté, de simplicité et d'esprit. Pourtant, ses contemporains ont surtout aimé en lui le poète et l'auteur dramatique. La postérité a préféré retenir les œuvres réputées « mineures » (contes, pamphlets, lettres) qui contiennent la part moderne et indémodable de son message : une farouche aspiration à la liberté et au bonheur.

#### Zaïre (1732)

Rêvant de concilier le dépouillement racinien et le spectaculaire de Shakespeare, la morale édifiante et l'émotion pathétique, Voltaire a su se montrer un auteur -dramatique virtuose, comme dans cette pièce, la plus jouée et sans doute la plus réussie.



À l'époque des croisades, dans le sérail de Jérusalem, Zaïre, chrétienne élevée dans la religion musulmane, se dispose à épouser le sultan Orosmane. Le chevalier chrétien Nérestan apporte la rançon qui doit délivrer la jeune femme ainsi que Lusignan, un ancien croisé. Orosmane refuse, puis, sur les instances de Zaïre, consent à libérer Lusignan - propre père de la jeune femme et de -Nérestan. Pour respecter la foi chrétienne, Zaïre va renoncer à son mariage et recevoir le baptême. Orosmane jaloux de Nérestan qu'il prend pour un rival, égaré par une lettre, convaincu d'être trompé, refuse d'entendre les protestations d'amour de sa fiancée. Il la poignarde et se donne la mort après avoir appris la vérité.

Plus que l'intrigue, conventionnelle, les péripéties, artificielles, les personnages, stéréotypés, c'est l'élégance de l'écriture et la portée idéologique qui font le mérite de la pièce. Elle oppose en effet deux modèles de civilisation, soulève la question des mariages mixtes, du combat entre la foi et la passion amoureuse. Ainsi ce vers caractéristique : « Mon Dieu qui me la rends, me la rends-tu chrétienne ? » Héritière d'*Othello*, de *Polyeucte*, de *Phèdre* et d'*Athalie*, l'œuvre a pourtant du mal à trouver son style.

#### Lettres anglaises ou philosophiques (1734)

En débarquant en Angleterre en mai 1726, Voltaire a l'impression de découvrir le pays de la liberté. La politique, la religion, les arts peuvent y être pratiqués ou commentés sans encourir la répression d'un pouvoir ombrageux. Ce petit opuscule de vingt-cinq lettres qui tient du récit de voyage, du témoignage journalistique et du pamphlet sera, pour le poète fraîchement sorti de la

Bastille, l'occasion de rendre hommage au pays du libéralisme et de dresser un réquisitoire sévère contre les préjugés sociaux et les dysfonctionnements politiques de la France.

Les vingt-cinq lettres peuvent être groupées en cinq parties :

- sept lettres sur la religion et, en particulier, les quakers et la tolérance anglaise ;
- quatre lettres sur l'organisation socio-politique (la Constitution, l'importance du commerce, la santé publique) ;
- six lettres sur « les hommes célèbres qu'a portés l'Angleterre » (Bacon, Locke, Newton) ;
- sept lettres sur la littérature : admiration pour Shakespeare (« Il créa le théâtre »), souci de la « considération due aux gens de lettres » ;
- une lettre sur les *Pensées* de Pascal : « J'ose prendre le parti de l'humanité contre ce misanthrope sublime. »

Le pamphlétaire philosophe délimite ici son territoire dans une œuvre où se découvrent :

- **La force de la forme brève**, fragmentaire, qui se défie des longues -dissertations ;
- **Un style ramassé**, percutant, favorable à la saillie : « En vérité, nous sommes d'étranges gens » ;
- **Une leçon de liberté**, de tolérance, d'optimisme, d'amour de la vie, une invitation à la réforme en matière politique, économique, religieuse.

La force scandaleuse de l'ouvrage lui valut d'être condamné au feu par le -Parlement, ce qui n'empêcha pas son succès populaire et ses nombreuses rééditions ou contrefaçons.

### **Candide ou l'Optimisme (1759)**

C'est probablement en Allemagne, auprès de l'électeur Palatin, que Voltaire rédige *Candide* en 1758. Le tremblement de terre de Lisbonne (cause de milliers de morts et auquel Voltaire a consacré un violent « Poème »), la guerre de Sept Ans qui embrase l'Europe, le regain du combat philosophique en France (*De l'esprit*, d'Helvétius, est condamné dès sa parution en 1758), ont guéri le philosophe de l'optimisme de sa jeunesse envers « ce siècle de fer » (*Le Mondain*). En écho à ces événements désastreux, le conte s'élèvera contre la philosophie optimiste de Leibniz et de son disciple Wolff.



Chassé du château de Thunder-ten-Tronck, en Westphalie, pour avoir séduit Cunégonde, la fille du baron, le jeune Candide, formé à l'optimisme par son maître le philosophe Pangloss, va être jeté dans le théâtre du monde. Au hasard de ses voyages, il est acteur de la guerre, spectateur du tremblement de terre de Lisbonne, soumis à la torture, confronté aux utopies américaines (l'Eldorado), à la vie dissolue de Paris, à l'ennui des Grands de Venise. Au terme de cet itinéraire, il se retire près de Constantinople en compagnie de Pangloss, son ancien maître, de Cunégonde, très enlaidie, et d'autres compagnons de rencontre comme Martin, frère Giroflée, Paquette, la vieille. Dans cette communauté laborieuse, loin de l'agitation métaphysique, chacun se consacre à « cultiver [son] jardin ».

*Candide* est sans nul doute l'œuvre la plus célèbre de toutes les œuvres de -Voltaire. Cette gloire justifiée tient aux multiples intérêts du livre qui se présente tout à la fois sous différents aspects :

- **Un roman d'apprentissage** - Un jeune héros, naïf (cf. son nom) et intègre, fait son éducation sentimentale et mondaine au moyen de diverses épreuves et rencontres. À la fin de l'histoire, le jeune homme, guéri de sa candeur et de son optimisme, s'est forgé une personnalité et une philosophie.
- **Un roman parodique** - Il imite les constructions picaresques ou les ouvrages sentimentaux et soumet à une ironie féroce les institutions ou les personnes, avançant vers son épilogue avec gaieté et finesse.
- **Un roman satirique** - Les épisodes enchaînés sans grande vraisemblance doivent permettre de dénoncer : la guerre (« une boucherie héroïque »), les préjugés aristocratiques (le baron ou le gouverneur de Buenos-Aires), les institutions religieuses (l'Inquisition ou l'évangélisation), l'esclavage (le nègre de Surinam), les utopies politiques (le Paraguay), les passions nationalistes, les problèmes sociaux (le jeu, la prostitution, la censure)...
- **Un conte philosophique** - Il est chargé de fournir une leçon, celle d'une sagesse « bourgeoise » selon laquelle il est vain de chercher le bonheur dans les explications métaphysiques. Dans un monde incohérent, absurde, cruel, l'individu doit se résigner au Mal (« Te taire », conseille le derviche que consulte -Pangloss), et se satisfaire d'une religion du travail : « Le travail éloigne de nous trois grands maux : l'ennui, le vice et le besoin. » Sagesse laïque et un peu étroite où « l'industrie remplace la prière » (René Pomeau).

### **Diderot (1713-1784)**

**1713** : Naissance à Langres de Denis Diderot d'un père maître coutelier. **1723** : Études chez les jésuites en vue de la prêtrise. **1728** : Envoyé à Paris au collège (d'Harcourt ?) puis à l'université ; reçu maître des arts (1732). **1733-1743** : Vie de bohème mal connue : tour à tour clerc de procureur, précepteur, traducteur... **1742** : Se lie avec Rousseau. **1743** : Épouse Antoinette Champion, ce qui le brouille avec son père. **1745** : Traduction assez libre de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de -Shaftesbury. Engagé par le libraire Le Breton pour traduire la *Cyclopaedia* de Chambers. **1746** : -Amitié avec Condillac, Grimm, d'Alembert ; *Pensées philosophiques*, première œuvre personnelle, -condamnée par le Parlement. **1748** : *Les Bijoux indiscrets*, roman libertin. **1749** : *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* : emprisonné trois mois à Vincennes. **1751** : Fréquente les salons parisiens ; membre de l'Académie de Berlin ; premier volume de *L'Encyclopédie*. Pendant plus de quinze ans se consacre à cet ouvrage. **1753** : *De l'interprétation de la nature*. **1756** : Rencontre Sophie Volland. **1757** : Brouille avec Rousseau ; *Le Fils naturel*, drame bourgeois. **1760** : *La -Religieuse*, roman publié en 1796. **1765** : Vend sa bibliothèque à Catherine II de Russie ; *Essai sur la peinture*, qui prolonge les *Salons*. **1769** : Liaison avec Madame de Meaux ; *Le Rêve de d'Alembert*. **1773** : *Supplément au voyage de Bougainville*. Sur la route de Saint-Petersbourg, achève *Jacques le fataliste* et *Le Paradoxe sur le comédien*. **1776-1780** : Partage sa vie entre Paris, Sèvres (chez Belle), Grandval (chez d'Holbach). **1778** : Achève *Le Neveu de Rameau*. **1784** : Meurt à Paris dans son hôtel de la rue de Richelieu.

#### Un génie tumultueux

Montesquieu est rigoureux et mesuré, Voltaire caustique et brillant, Rousseau profond et ombrageux ; Diderot, le quatrième grand esprit du siècle, est foisonnant, universel, joyeux, insaisissable, acharné au travail, fidèle en amitié, subversif en pensée, friand de nouveauté, excessif, mystificateur, sensible et généreux... Un « tempérament » qui s'accorde bien à ce siècle bouillonnant et qui vérifie cette définition de *L'Encyclopédie* : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie » (article « Génie »).

#### Une œuvre multiforme

Cette vitalité se retrouve dans son œuvre aussi abondante que variée illustrant, à l'exclusion de la poésie, tous les genres :

• **la philosophie**, part prioritaire de son œuvre. Très peu métaphysicien (« un homme qui ne sait rien », *De l'interprétation de la nature*), hostile aux religions, il s'attache à l'homme, qu'il étudie dans la triple perspective scientifique, politique et morale. La *Lettre sur les aveugles* délimite le champ de son matérialisme que précisera *Le Rêve de d'Alembert* où se dessine une morale pragmatique fondée sur la sensibilité et le déterminisme ;

• **la critique**, qui lui permet de commenter les divers domaines de l'art. La littérature et le théâtre (*De la poésie dramatique ; Entretiens avec Dorval ; Le Paradoxe sur le comédien*), la musique, et, surtout, la peinture. Dans les *Salons* (de 1765 ou 1767 par exemple) il définit son esthétique de la sensibilité et vante la peinture pathétique de Greuze, et les paysages émouvants de Vernet ou d'Hubert Robert ;

• **le théâtre**, qu'il veut débarrasser des conventions classiques grâce à une forme nouvelle : le drame. Le sujet de la pièce sera contemporain, les personnages des incarnations sociales, la leçon finale édifiante (*Le Fils naturel, Le Père de famille*). Cette part de l'œuvre est aujourd'hui vieillie mais influencera l'art dramatique du XIX<sup>e</sup> siècle ;

• **le roman et le conte**, partie la plus vivante et la plus actuelle de sa production. Dans le droit fil de son « humanisme » matérialiste, il choisit de montrer des *individus* livrés à leur liberté et aux appels du corps. Le conte et le roman permettent de peindre, avec un réalisme souvent satirique, la réalité des émotions fournies par la vie quotidienne. *La Religieuse* (1760), *Le Neveu de Rameau* (1762), *Jacques le fataliste* (1773) pour les romans, *Les Deux Amis de Bourbonne* (1770), *Le Supplément au voyage de Bougainville* (1774) pour les contes, témoignent de son intérêt pour les formes narratives qu'il sait exploiter habilement.

Il conviendrait de citer encore sa correspondance, moins élégante et abondante que celle de Voltaire mais qui fournit néanmoins matière à seize volumes dans lesquels se dessine un homme attachant en dépit de ses contradictions. « L'inconstance des girouettes » qu'il reconnaît aux Langrois (lettre à Sophie Volland du 10 août 1759) a pu en effet, avec un peu trop d'insistance, lui être attribuée. Mais si Diderot aime les paradoxes, exprimés dans la forme privilégiée du dialogue, c'est qu'ils s'accordent à la mouvance d'une pensée dialectique et dynamique. Mal comprise de son temps (beaucoup de titres ont été publiés après sa mort) son œuvre s'impose aujourd'hui pour sa virtuosité et sa modernité.

### **Le Rêve de d'Alembert (1769)**

L'ouvrage fait suite à un premier dialogue nommé *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, et sera prolongé d'une *Suite*. L'audace des thèses avancées amènera Diderot à détruire les manuscrits : ces textes ne furent publiés qu'en 1830 à partir d'une copie.



Trois personnages dialoguent : Mademoiselle de Lespinasse, femme de lettres célèbre, le grand médecin Bordeu, ami de Diderot, et l'illustre mathématicien d'Alembert, chez qui se passe la scène et qui raconte à ses amis ses cauchemars de la nuit. Au cours de la discussion le médecin (porte-parole de Diderot) se laisse aller à d'étonnantes interprétations philosophiques et à de prophétiques hypothèses scientifiques.

Ce livre déroutant, aussi nouveau par sa forme que par son contenu, permet l'affirmation de certaines intuitions révolutionnaires :

- **La force de la matière** - « L'homme n'est qu'un moment, un accident dans l'immense devenir matériel. »
- **La prescience de l'évolutionnisme** - « Tout est un flux perpétuel [...] Tout animal est plus ou moins homme ; toute plante est plus ou moins animal. »
- **Le primat de l'espèce et le rejet de la notion d'individu** - « Il n'y a qu'un seul grand individu, c'est le tout. »

### **Le Neveu de Rameau (1762)**

Cet ouvrage, comme plusieurs de Diderot, n'a pas été publié du vivant de l'auteur, et, comme nous ne possédons pas le manuscrit original, il est difficile à dater. À partir d'une copie, Goethe, en 1804, en fit une traduction en allemand qui, retraduite, parut en France en 1821. Deux ans plus tard, la fille de Diderot fournissait une copie originale qu'on publia avec diverses modifications. Après d'autres éditions approximatives, il fallut attendre 1890 pour qu'une version fiable, à partir d'un autographe, soit établie.



Il s'agit là nouveau d'un dialogue : entre Jean-François Rameau, neveu du musicien (Lui) et Diderot (Moi). La rencontre a lieu au café de la Régence et porte sur de multiples thèmes comme le génie artistique, les parasites - dont Rameau, bohème oisif, est un bon spécimen -, l'éducation, le bonheur, la musique, l'hérédité, la comédie sociale. Divers intermèdes, parfois spectaculaires (comme les pantomimes) interrompent la conversation et la préservent de la monotonie.

• Ce curieux « roman » se présente d'abord comme **une satire** au sens premier de peinture polémique et plaisante, mais aussi au sens étymologique de « mélange » (*satura* en latin). Diderot, qui souhaite répondre aux ennemis de *L'Encyclopédie*, tourne en ridicule des contemporains comme Fréron ou Palissot. Mais au-delà du règlement de compte, le dialogue développe, avec un désordre calculé, divers sujets de critique sociale : la promotion des médiocres, la place et le rôle des parasites, les affrontements esthétiques (sur la fameuse « querelle des bouffons » qui oppose les tenants des musiques italienne et française).

• L'autre intérêt du livre est d'offrir **une image de la dualité de l'écrivain**, les deux personnages du dialogue pouvant être perçus comme deux instances de Diderot. Lui est la part de l'auteur indépendante et bohème, rétive à toute -contrainte, un peu dépravée, pas mal cynique, toujours optimiste. Moi, c'est le philosophe mûri et rangé, converti à la vertu et à la discipline sociale, résigné au conformisme.

• La liberté de forme (récit-dialogue), la vérité du ton (style parlé), le réalisme des évocations (les décors, les mouvements, les personnages) donnent à l'œuvre des **qualités de vie** qui en font un vrai spectacle de théâtre.

### **Jacques le fataliste et son maître (1773)**

Commencé à La Haye par un écrivain de soixante ans qui se rend à Saint-Pétersbourg à l'invitation de l'impératrice, l'ouvrage, dernière œuvre d'importance de Diderot, a été plusieurs fois remanié. D'abord publié, après sa mort, en allemand, il ne paraît en France qu'en 1796.



Jacques, brave garçon de la campagne, un moment soldat, souhaite agrémenter le voyage à cheval qu'il accomplit avec son maître, en lui racontant l'histoire de ses amours avec une fille d'auberge. Mais le récit est sans cesse interrompu par des événements fortuits, par des digressions philosophiques du narrateur, par des commentaires ou des confidences du maître, par des « tiroirs » narratifs. Ainsi l'histoire de Madame de la Pommeraye qui se venge de son amant, le marquis des Arcis, en le mariant à une catin, les aventures d'un moine défroqué ou celles de Monsieur Desglands. Après bien des péripéties (dont une qui mène Jacques en prison), le récit s'arrête brutalement.

• Le roman se présente d'abord comme **une imitation - voire une parodie - des romans d'aventures**. S'inspirant du *Tristram Shandy* de Sterne, Diderot exploite pleinement, pour la subvertir, la veine picaresque. Jacques, fils lointain de Panurge, ressemble à Gil Blas, à Candide, au futur Figaro, mais son créateur, par ses interventions fréquentes, s'applique à contester l'illusion romanesque et à rendre ses droits à la fiction dans un « roman du roman ».

• L'œuvre contient pourtant **un message philosophique**, celui annoncé par son titre, le fatalisme. Tout ce qui arrive, pense Jacques, est écrit dans le « grand rouleau » de la destinée. « Il prétendait qu'on était heureusement ou malheureusement né. » Grâce à ce déterminisme puisé chez Spinoza et enseigné par son ancien capitaine, le valet traverse la vie sans état d'âme et parvient, sur le chapitre de la sagesse, à donner des leçons à son maître.

• La réussite littéraire de cet ouvrage tient à **l'art du conteur** et à sa liberté d'écriture et de composition. Tout est permis au romancier qui ne se prive pas de nous entraîner dans des récits secondaires savoureux, de moduler savamment ses effets narratifs, d'alterner le réalisme truculent et le romanesque pathétique, de camper avec brio des personnages vrais, et d'insérer dans cette cavalcade originale, de solides leçons de philosophie et de morale.

### Rousseau (1712-1778)

**1712** : Naissance à Genève de Jean-Jacques Rousseau, d'un père horloger et d'une mère fille de pasteur qui meurt peu après l'accouchement. **1722** : En pension à Bossey chez le pasteur Lambercier. **1724-1728** : Retour à Genève ; petits métiers. **1728** : À Annecy, rencontre Madame de Warens qui l'envoie à Turin pour se convertir au catholicisme. **1729-1730** : Voyage en Suisse et en France ; vit d'expéditions. **1734** : Séjour aux Charmettes (près de Chambéry) chez Madame de Warens. **1740** : Précepteur des fils de Monsieur de Mably. **1742** : Arrivée à Paris. **1743** : Secrétaire de l'ambassadeur de France à Venise. **1745** : Un opéra, *Les Muses galantes*. Se lie avec Thérèse Levasseur, une lingère qui lui donnera plusieurs enfants déposés à l'Assistance. **1749** : Articles de musique pour *L'Encyclopédie*. **1750** : L'Académie de Dijon couronne son *Discours sur les sciences et les arts*. **1752** : Nouvel opéra, *Le Devin du village* ; une comédie, *Narcisse*. **1754** : Retour à Genève et au -protestantisme. *Discours sur l'origine de l'inégalité*. **1756** : S'installe à l'Ermitage, près de Montmorency chez Madame d'Épinay, puis à Montlouis chez le maréchal de Luxembourg. S'éprend de Madame d'Houdetot. **1758** : *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. **1761** : *Julie ou la Nouvelle Héloïse*. **1762** : *Lettres à Monsieur de Malesherbes* ; *Du contrat social* ; *L'Émile* est -condamné par le Parlement. Fuite en Suisse à Yverdon, puis près de Neuchâtel, enfin sur le lac de Bièvre. Début de la rédaction des *Confessions*. **1766** : Court exil en Angleterre. En France, est hébergé chez des amis provinciaux (Dauphiné), puis s'installe à Paris, rue Plâtrière. **1772-1776** : Compose les *Dialogues*. **1777** : *Les Rêveries du promeneur solitaire*. **1778** : Se réfugie à Ermenonville chez le marquis de Girardin. Meurt le 2 juillet. **1794** : Ses cendres sont transférées au Panthéon.

#### Un philosophe atypique

Rousseau occupe une place à part dans la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle et même, comme il l'indique à la première page des *Confessions*, dans la société des hommes : « Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus, j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. » Autodidacte, plébéien, lecteur précoce et désordonné, être d'imagination et de sensibilité, esprit indépendant et solitaire, fragile et romanesque, susceptible et orgueilleux, rien ne le prédisposait à participer à la vie mondaine ou au combat philosophique de son temps. De plus, alors qu'il avoue sa difficulté à écrire (« Je n'ai jamais pu rien faire la plume à la main », *Confessions*, III), qu'il entre en littérature tardivement et préfère l'exercice de la botanique ou de la musique, il nous laisse une œuvre importante touchant à des genres multiples.

Des « discours » à l'autobiographie

Dans cette production variée on peut distinguer trois orientations :

- **les discours et essais**, genre dans lequel Rousseau débute avec les deux *-Discours* adressés à l'académie de Dijon, et d'où relève une bonne dizaine d'œuvres touchant à l'art (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, *Lettre sur la musique*), à la science (*Lettre élémentaire de botanique*), à la politique (*Lettres sur la législation de la Corse* ; *Considérations sur le gouvernement de Pologne*, et surtout *Du contrat social*), à la pédagogie (*L'Émile*) ;

- **le roman**, avec un seul titre dont le retentissement sera considérable, *La Nouvelle Héloïse* ;

- **les œuvres autobiographiques**, part considérable de l'œuvre, à laquelle se rattachent les *Lettres à M. de Malesherbes*, *Les Dialogues (Rousseau juge de Jean-Jacques)*, *Les Rêveries du promeneur solitaire* et *Les Confessions*, qui ont fondé le genre autobiographique en France.

Une œuvre unitaire

Malgré sa diversité l'œuvre présente un grand caractère d'unité, fondé sur :

- la cohérence des idées philosophiques : la pensée de Rousseau repose sur quelques principes simples comme la supériorité de l'état de nature sur l'état social, la postulation de l'innocence originelle, la nécessité du pacte social, la récusation de la Raison, la croyance en un Dieu simple et bon conforme à la conscience et aux mouvements de l'instinct ;

- la force unifiante d'une personnalité passionnée, sincère, animée d'une sensibilité délicate, peu favorable aux théories philosophiques (« On dirait que mon cœur et mon esprit n'appartiennent pas au même individu », *Confessions*, III), s'exprimant dans un style oratoire et élégant obtenu à force de travail et de volonté.

Une œuvre novatrice

L'œuvre de Rousseau a connu de son vivant un succès prodigieux, car elle semblait répondre à une attente. Celle d'un idéal de simplicité rustique opposé aux artifices de la vie mondaine, celle d'une sincérité modeste éloignée du militantisme bruyant des philosophes. Son influence sera à l'échelle de sa réputation : d'un côté, il préfigure les effusions larmoyantes d'un certain romantisme, d'un autre il prépare, à travers le thème de la souveraineté populaire, les bouleversements de la Révolution et la diffusion des idées républicaines.

#### *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761)

Le séjour à l'Ermitage d'Ermenonville, à partir de 1756, permet à Rousseau d'expérimenter ses goûts de paix et de vie champêtre qui passeront dans les ouvrages du moment. En particulier dans ce roman - entorse à son hostilité avouée pour ce genre littéraire - qui lui est comme imposé par les circonstances : « L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jeta dans les pays des chimères » (*Confessions*, IX) et lui offre une forme de revanche sur la vie.



Julie d'Étangès vit sur les bords du lac Léman, près de Lausanne. Elle éprouve de l'amour pour son précepteur,

Saint-Preux, mais les conventions sociales lui interdisent le mariage avec un roturier. Saint-Preux quitte la Suisse pour Paris, Julie se résigne à épouser le sage Monsieur de Wolmar. Le temps passe, deux enfants naissent chez les Wolmar, la dissipation parisienne ne parvient pas à distraire Saint-Preux. Pour conjurer cet amour et complaire à sa femme, Wolmar invite Saint-Preux dans la maison familiale de Clarens. Retrouvailles, déception : le temps a modifié les consciences. Julie, alitée après avoir voulu sauver son fils de la noyade, finit par expirer en faisant promettre à Saint-Preux de veiller sur ses enfants.

Ce roman par lettres constitue un parfait raccourci du talent et des goûts de Rousseau. On y trouve en effet :

- **Une peinture lyrique de la nature** - Le lac de Genève, les montagnes du Valais, le jardin de Clarens organisé par Julie, permettent des variations sur les thèmes du bonheur simple et rustique né de l'entente avec la nature.
- **L'illustration d'un idéal philosophique** - Il refuse les mirages trompeurs de la civilisation, réclame l'avènement d'une religion naturelle accordée à la vertu individuelle, l'égalité sociale, l'éducation mesurée et libre.
- **Un hymne à la passion amoureuse** - Le sentiment qui unit Julie et Saint-Preux est assez fort et sincère pour résister aux préjugés, pour échapper à la laideur de l'adultère, pour survivre - avec quelques altérations - aux épreuves du temps.
- **Une réussite littéraire** par l'utilisation subtile des ressources du genre épistolaire, par la finesse et la pénétration des analyses psychologiques, par la qualité stylistique de l'écriture, proche, souvent, du poème en prose.

### **Émile ou De l'éducation** (1762)

Faute de pouvoir réformer la société dans laquelle il est obligé de vivre, -Rousseau souhaite, grâce à des conseils pédagogiques, contribuer à réformer l'individu. *L'Émile*, traité d'éducation rédigé entre 1757 et 1760, doit remplir cette mission.



L'ouvrage se présente en cinq parties qui suivent l'évolution naturelle de l'enfant. Le premier livre décrit Émile avant son accès à la parole et à la conscience ; au livre II le précepteur commence à former l'enfant en l'ouvrant à la connaissance sensitive. L'étape suivante (livre III, de sept à douze ans) est la phase d'éveil à l'intelligence et la préparation à la vie professionnelle. Le livre suivant couvre la période de l'adolescence (entre douze et vingt ans), moment de l'intégration sociale, de la découverte de la sexualité, de la religion, de la morale. Enfin, au livre V, l'éducation d'Émile est terminée, il reste à lui donner une compagne, ce sera Sophie, jeune fille douce et dévouée avec qui il fondera un foyer.

- Le livre tire d'abord sa célébrité de quelques **principes d'éducation** conformes à la philosophie de l'auteur :
  - méfiance à l'égard des livres : « La lecture est le fléau de l'enfance » (livre II) ;
  - priorité à l'expérimentation pratique : le jardinage, les métiers manuels, l'astronomie... ; « Point d'autre livre que le monde, point d'autre instruction que les faits » (livre III) ;
  - abandon à une « liberté bien réglée », devant laquelle le précepteur s'efface ;
  - isolement par rapport à la famille et à la société ;
  - prédétermination sexuelle : « L'un doit être actif et fort, l'autre passif et faible » (livre V).
- *L'Émile* reprend aussi quelques **thèmes philosophiques** de Rousseau :
  - supériorité de l'ordre naturel : « Tout est bien sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme » (première phrase du livre) ;
  - refus des dogmes et de la religion officielle remplacée par une « religion naturelle » fondée sur la conscience et professée par le vicaire savoyard (livre IV) ;
  - responsabilité de l'homme dans les désordres du monde et dans l'existence du Mal.

À sa parution, l'ouvrage, jugé dangereux, fut confisqué et brûlé par le -Parlement. Il a aujourd'hui perdu de sa force révolutionnaire et le message pédagogique qui en faisait, aux yeux de Goethe, « l'Évangile des instituteurs », est un peu vieilli.

### **Du contrat social** (1762)

Le livre se présente comme une parcelle d'un ouvrage plus général envisagé par Rousseau sur le thème des *Institutions politiques*. Il devait en outre prolonger et corriger les grands ouvrages de philosophie politique qui l'avaient précédé (ceux de Grotius, Puffendorf, Spinoza, Montesquieu...).



L'essai a pour ambition de définir les moyens de concilier la vie en société et les libertés individuelles. Il se divise en quatre parties qui, tour à tour, précisent la nature du pacte social (I), examinent la thèse de la souveraineté, propriété inaliénable du peuple fondée sur la loi (II), étudient et comparent les diverses formes de gouvernement (III) et décrivent les institutions particulières permettant le fonctionnement d'une cité (IV).

La théorie du « contrat social » entre citoyens suppose reconnue l'idée que le droit politique ne peut venir de la nature mais d'une volonté collective. Une telle « dénaturation » doit être compensée par un transfert de souveraineté vers le peuple qui, s'il accepte de sacrifier volontairement certaines libertés, trouve dans le pacte le ciment de son unité et la garantie de ses droits. Le contrat aura donc pour conséquence de transformer l'homme, de modifier ses mœurs : « Le passage de l'état de nature à l'état civil produit dans l'homme un changement très remarquable, en substituant dans sa conduite la justice à l'instinct, et en donnant à ses actions la moralité qui lui manquait auparavant » (I, 8).

Rousseau n'invente pas la notion de contrat social, mais la rend claire et intelligible. Par sa portée, l'ouvrage prépare la Révolution et les institutions démocratiques.

### **Les Confessions** (1782-1789)

Dans la dernière partie de sa vie, la susceptibilité malade de Rousseau se trouve accrue par les persécutions - réelles ou supposées - dont lui et ses livres sont l'objet. Afin de répondre aux calomnies, afin de se justifier et de donner une cohérence à son œuvre, afin de satisfaire aux sollicitations de son éditeur, il entame son autobiographie dont la première partie (livres I à VI) est écrite entre 1765 et 1767 et la seconde (livres VII à XII) entre 1768 et 1770.



Résumer l'ouvrage serait répéter la vie de l'auteur, puisque les douze livres qui composent ces *Confessions* se proposent de couvrir, suivant une durée variable de neuf mois à seize ans, les divers moments de son existence depuis la naissance en 1712 jusqu'au début de la rédaction, en octobre 1765, moment du départ pour l'île Saint-Pierre. Une troisième partie projetée ne sera jamais écrite.

- **Un intérêt documentaire** - Il nous permet de mieux connaître le détail de la vie, du tempérament et des goûts de l'écrivain engagé, dès l'Avertissement, par une promesse de vérité : « Voici le seul portrait d'un homme peint exactement d'après nature

et dans toute sa vérité. »

- **Une enquête psychologique** - L'ouvrage nous plonge dans l'intimité d'une âme tourmentée, prisonnière de ses obsessions, de ses repentirs, de ses soucis apologétiques. Au-delà du témoignage personnel se dessine un modèle d'investigation psychologique destiné à éclairer la complexité mentale des individus.

- **Un livre fondateur de l'autobiographie** - Rousseau, qui souligne dès son début l'originalité de son projet (« Je forme une entreprise qui n'eût jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur », livre I) pose, mieux que ne l'avaient fait saint Augustin ou Montaigne, les fondements d'une littérature du « moi ». L'étalage complaisant de la vie privée, l'exploration des débats intimes de la conscience annoncent les déferlements lyriques du romantisme et les développements modernes de l'écriture autobiographique.

### Buffon (1707-1788)

**1707** : Naissance à Montbard (Bourgogne) de Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon, d'un père conseiller au parlement de Dijon. Études chez les jésuites de Dijon. **1729** : Voyage avec le duc de Kingston en France et en Europe. **1739** : Nommé intendant au Jardin du roi (Jardin des plantes). **1744** : Ébauche de son *Histoire naturelle* dont les trois premiers volumes sont publiés en 1749. **1753** : Élu à l'Académie française ; prononce son *Discours sur le style*. Partage le reste de sa vie entre Paris et Montbard où il rédige la suite de sa gigantesque *Histoire naturelle* qu'il laissera inachevée à sa mort, en 1788.

Un composé de savant et d'artiste

Travailleur infatigable, écrivain exigeant, esprit universel, Buffon pourrait bien incarner pour nous l'image du « philosophe », capable de conjuguer des exigences scientifiques et un véritable talent littéraire.

Son œuvre, dont le succès est unique en son siècle (six éditions de son vivant), peut, par son ambition et ses qualités de synthèse, rivaliser avec cet autre monument du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'est *L'Encyclopédie*.

### L'Histoire naturelle (1749-1789)



L'ouvrage se compose de trente-six volumes découpés en diverses parties, se proposant de décrire et d'analyser le « vivant » en matière géologique, botanique, zoologique, minéralogique, etc. Les sept derniers volumes (les *Suppléments*) - contiennent le fameux *Discours sur le style* ainsi que la partie la plus vivante de l'œuvre, les *Époques de la nature* (tome V).

Les premiers lecteurs de l'ouvrage ont été séduits par les belles spéculations sur les origines de la Terre ou les brillantes monographies de quadrupèdes et d'oiseaux. Aujourd'hui on apprécie en Buffon le styliste (« C'est la plus belle plume de son siècle » déclare Rousseau) ainsi que le précurseur scientifique.

Se dégageant progressivement du finalisme, le naturaliste impose l'idée d'une unité des espèces et, plus audacieux encore, celle d'un transformisme qui annonce Lamarck et, au-delà, Darwin. S'il continue à faire de l'homme le centre de l'univers, il refuse les classifications réductrices d'un Linné.

Pour ces intuitions lumineuses, pour sa foi en l'homme et son écriture impeccable Buffon mérite de se voir appliquer à lui-même ce jugement : « Bien écrire, c'est à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre [...]. Le style suppose la réunion et l'exercice de toutes les facultés intellectuelles » (*Discours sur le style*). Comme il le dit encore, « le style est l'homme même ».

### L'Encyclopédie (1751-1766)

**1745** : Le libraire Le Breton confie à Diderot la traduction de la *Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts and Science* de l'Anglais Ephraïm Chambers parue à Londres en 1721. **1746** : Diderot s'assure la collaboration de d'Alembert. **1748** : Le privilège définitif est accordé pour un ouvrage qui ne sera plus une simple traduction mais une « encyclopédie » originale. **1750** : Le *Prospectus* de Diderot annonce le premier volume. **1751** : Parution du tome premier, précédé du *Discours préliminaire* de d'Alembert. En octobre, tome II. Nombreuses souscriptions. **1751-1752** : Attaques des jésuites dans *Les Mémoires de Trévoux*. L'abbé de Prades, collaborateur et auteur d'une thèse soutenue en Sorbonne, est condamné. Le 7 février 1752 le roi interdit les deux premiers tomes. **1753** : Grâce aux appuis de Madame de Pompadour et de Malesherbes, directeur de la Librairie, la publication reprend (tome III). **1754-1757** : Trois nouveaux tomes. **1757** : Difficultés avec la censure à la suite de l'article « Genève » de d'Alembert. **1758** : Condamnation du livre de Helvétius, *De l'esprit* ; le privilège de *L'Encyclopédie* est révoqué peu après. **1760** : Comédie satirique de Palissot : *Les Philosophes*. **1765** : Les dix derniers tomes (VIII à XVII) paraissent simultanément, suivis de cinq volumes de planches. **1772** : Six nouveaux tomes de planches sont publiés. Diverses éditions sont diffusées à l'étranger.

Cette œuvre colossale dont la publication s'est étalée sur plus de vingt ans sous la direction d'un infatigable Diderot, qui contient plus de soixante mille articles, qui réunit des dizaines de collaborateurs, ce « monument des progrès de l'esprit humain » (Voltaire) peut être considéré comme le symbole du combat philosophique des Lumières.

Les objectifs

Le sous-titre de l'ouvrage, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, annonce ses ambitions. *L'Encyclopédie* se fixe pour but de dresser un inventaire commenté du savoir contemporain et de l'offrir au plus grand nombre. Mais l'entreprise de vulgarisation devient vite œuvre militante, car en diffusant les connaissances, les auteurs souhaitent fournir aux lecteurs les armes de la liberté et du bonheur.

L'esprit

Le combat se fait donc philosophique, politique, moral : « Puisse la postérité, écrit d'Alembert, nous aimer comme gens de bien si elle ne nous estime pas comme gens de lettres » (*Discours préliminaire*). Pour vaincre l'ignorance, le fanatisme ou la tyrannie, les encyclopédistes s'en remettent à la raison qui doit conduire à la sagesse individuelle et au progrès de la civilisation.

Les artisans

Diderot est le maître d'œuvre, rédigeant à lui seul plus de mille articles sur les sujets les plus divers, notamment la philosophie mais aussi la botanique ou les métiers. D'Alembert, jusqu'à son retrait après l'article « Genève » (1758), fut un coordinateur précieux et brillant (articles de mathématiques et de physique). Parmi les collaborateurs attirés : le chevalier de Jaucourt, désintéressé et actif, le baron d'Holbach, ami de Diderot et matérialiste comme lui, Marmontel (littérature et

philosophie), l'abbé Morellet (théologie), Dumarsais (grammaire). D'autres occasionnels sont à mentionner : les économistes (Quesnay, Turgot), les théoriciens politiques (abbé de Mably, abbé Raynal, Condorcet), les philosophes (Condillac, Helvétius). Les grands noms du temps seront discrets : Voltaire donna quelques courts textes ; Rousseau, recruté pour la musique, se retira vite ; Montesquieu n'acheva pas l'article « Goût » ; Buffon ne donna pas celui qu'il avait promis. Des quantités de personnalités obscures collaborèrent par ailleurs.

### La méthode

L'indépendance la plus totale fut laissée à chaque collaborateur, ce qui explique certaines divergences de vue ou de ton mais assure la liberté de l'ouvrage. Les plus audacieux inventent des procédés astucieux pour cacher la subversion, utilisant les ressources de l'ironie, dissimulant le réquisitoire sous des titres inoffensifs (« Aigle », « Junon »...) ou recourant à la technique du « renvoi ».

### Les idées

Les articles techniques se limitent pour la plupart à fournir une documentation professionnelle. En revanche, en matière politique, religieuse et philosophique, *L'Encyclopédie* contribue à répandre des idées nouvelles :

- abandon du respect craintif pour la religion (« Nous sommes des hommes avant d'être des chrétiens », Diderot, article « Raison ») ;
- préférence pour le libéralisme politique d'une monarchie « éclairée » ;
- lutte en faveur des grandes libertés : de pensée, d'expression, de diffusion des idées ;
- refus de toute contrainte abusive : torture, arbitraire juridique, esclavage ;
- postulation d'un idéal de pensée : « Le vrai philosophe est donc un honnête homme qui agit en tout en raison et qui joint à un esprit de réflexion et de justesse, les mœurs et les qualités sociables » (Dumarsais, article « Philosophe »).

### Diffusion et influence

L'ouvrage n'aurait pu exister sans la bienveillance du gouvernement (qui en souhaitait la parution) et sans l'assentiment du public (qui s'enthousiasma pour le projet). La diffusion en fut donc rapide et large malgré le montant élevé de la souscription. Diderot fut très convenablement rétribué. Ce succès de l'œuvre témoigne, en ce milieu du siècle, du développement de l'esprit de curiosité et des progrès du jugement critique. Ces deux qualités cultivées par les encyclopédistes seront retenues par la postérité.

## Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814)

**1737** : Naissance au Havre de Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre, qui signera Bernardin de Saint-Pierre. **1749** : Voyage à la Martinique avec son oncle. **1750-1759** : Études de mathématiques. **1759-1766** : Divers voyages en Europe. **1768** : Il s'embarque pour l'île de France (Maurice) en tant qu'ingénieur-capitaine. Il revient déçu, mais publiera un *Voyage à l'île de France* (1773). À Paris, vie difficile jusqu'en 1784 où ses *Études de la nature* lui apportent le succès. Devient successeur de Buffon au Jardin des plantes, puis professeur à l'École normale supérieure. **1814** : Meurt dans l'aisance et les honneurs.

### L'homme d'un livre

Disciple de Rousseau qu'il fréquente et admire, Bernardin de Saint-Pierre, personnage calculateur et arriviste, pensait que la gloire lui viendrait de ses *Études de la nature*. Or, de ce gros ouvrage prétentieux, naïf et contestable, ses contemporains un peu, la postérité surtout ont retenu le court récit figurant dans le quatrième tome, *Paul et Virginie*, œuvre qui connaîtra un succès qui dépasse ses réelles qualités littéraires.

### *Paul et Virginie* (1788)



Vers 1765, un vieillard de l'île de France raconte au narrateur la malheureuse aventure, survenue vingt ans plus tôt à deux jeunes adolescents, Paul et Virginie. Leurs mères, réfugiées dans l'île pour échapper au déshonneur, vivent en parfaite amitié et élèvent leurs enfants dans des sentiments d'affection et en pleine harmonie avec la nature. Mais, vers sa quinzième année, Virginie est rappelée en France par une tante, qui souhaite faire son éducation et sa fortune. La séparation est cruelle pour les deux jeunes gens ; de France Virginie envoie des lettres prévoyant son retour - qui survient après trois ans. Malheureusement le navire chargé de la ramener dans l'île échoue au moment d'accoster. Virginie est engloutie par les flots sous les yeux de Paul qui, deux mois plus tard, mourra de chagrin.

• **De la pastorale à l'utopie** - Bernardin de Saint-Pierre définissait lui-même son livre comme une « pastorale », genre à la mode aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Pourtant, *Paul et Virginie* ne raconte pas une histoire de bergers dans un décor champêtre. Si le livre répond au genre, c'est qu'il présente une idylle touchante entre des personnages simples et purs, préservés des corruptions de la civilisation. Sa teneur l'apparenterait davantage à une « utopie », fiction souriante dont l'époque était friande. Cette île protégée des impuretés du monde devient, par la grâce d'une nature bienveillante, un véritable Eden d'avant la faute : « Le malheur ne m'est venu que de loin ; le bonheur est autour de moi » déclare Madame de la Tour, mère de Virginie. Les héros sont animés d'une bonté et d'une sensibilité contagieuses qui transforment leur vie médiocre en don du Ciel et leur environnement naturel en paradis.

• **L'hymne à la vertu** - Les intentions de l'auteur nous sont clairement indiquées par son porte-parole, le vieillard : « L'homme le plus dépravé par les préjugés du monde aime à entendre parler du bonheur que donnent la nature et la vertu. » La leçon de Rousseau est appliquée avec un zèle caricatural : la félicité trouve sa source dans la soumission à la nature, dans le rejet du monde civilisé, de la théologie et du savoir, dans le primat de la « sensibilité », c'est-à-dire du sentiment : « Leur théologie était toute en sentiment. » C'est pour avoir succombé aux mirages fallacieux de la réussite sociale, de l'argent, du commerce, que les deux familles connaîtront le malheur. L'épilogue tragique est un avertissement de la Providence.

• **« Le meilleur des romans rosés »** - L'expression est de Camus qui jugeait le roman « proprement affligeant ». Et il est vrai que *Paul et Virginie* souffre des faiblesses du roman à thèse et des concessions aux modes du temps : schématisation des situations, style convenu et ampoulé encombré de sermons et d'aphorismes moralisateurs, conformisme idéologique et démonstration tendancieuse (notamment sur la complémentarité de la nature et de la vertu). Cependant, malgré ses imperfections voyantes, ce livre a connu dès sa parution un très large succès populaire. Il fait date dans l'histoire littéraire car il annonce une veine narrative féconde au XIX<sup>e</sup> siècle, et a contribué à renouveler, après Rousseau, l'art et le vocabulaire de la description du paysage. Véritable « mythe », l'ouvrage sert également de modèle à toute une littérature sentimentale.

## Les moralistes

Le développement de l'esprit philosophique vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle a relégué au second plan l'inspiration morale qui avait connu une faveur particulière sous le règne de Louis XIV. L'analyse de l'âme humaine et de ses déchirements intéresse moins les écrivains des Lumières qui lui préfèrent, Rousseau mis à part, une peinture réaliste des comportements individuels et des réalités sociales, ou une réflexion critique sur des questions abstraites. Trois écrivains font exception par leur attachement aux thèmes moraux, Vauvenargues, Chamfort et Rivarol.

Vauvenargues (1715-1747)

Aristocrate déçu dans ses espoirs de gloire militaire, Luc de Clapiers, marquis de Vauvenargues, publie une *Introduction à la connaissance de l'esprit humain* (1746) et surtout des *Réflexions* et des *Maximes* (1746), ouvrages dans lesquels il développe un idéal de vertu et de stoïcisme accordé à son refus de la métaphysique, sa défiance pour la raison et son apologie du sentiment. Certaines de ses « pensées » s'impriment dans les mémoires et annoncent les succès futurs de la sensibilité (« Les grandes pensées viennent du cœur ») ou de la morale de l'action (« Pour exécuter de grandes choses il faut vivre comme si on ne devait jamais mourir »).

Chamfort (1740-1794)

De naissance obscure et modeste Nicolas de Chamfort se hisse, grâce à sa finesse et son énergie, jusqu'au rang d'homme de lettres reconnu des salons et des académies. Ses prises de position contre la Révolution lui vaudront de solides inimitiés et une fin pathétique à la suite d'une tentative de suicide. Il nous laisse une œuvre posthume : *Maximes, pensées, caractères et anecdotes* (1795), œuvre de moraliste désabusé sauvée par la force d'un rire décapant. Par exemple : « En France, on laisse en repos ceux qui mettent le feu, et on persécute ceux qui sonnent le tocsin. » Peut-être faudrait-il lui appliquer la sentence qu'il écrivait pour d'autres : « On n'est point un homme d'esprit pour avoir beaucoup d'idées, comme on n'est pas un bon général pour avoir beaucoup de soldats. »

Rivarol (1753-1801)

Aventurier d'origine italienne, Antoine de Rivarol fut, dans la première partie de sa vie, un causeur célèbre pour ses bons mots et son *Discours sur l'universalité de la langue française* où se trouve la phrase : « Ce qui n'est pas clair n'est pas français. » À partir de 1789, sa verve satirique s'exerce contre la Révolution dans de nombreux articles publiés dans son *Journal politique et national*, puis dans le virulent périodique *Les Actes des apôtres*. La causticité de son esprit le rend redoutable et trouve sa pleine mesure dans ses « Maximes » rédigées dans son exil (à partir de 1792 en Belgique, Angleterre et Allemagne). Ainsi cette célèbre boutade : « C'est un terrible avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser. »

## Choderlos de Laclos (1741-1803)

**1741** : Naissance à Amiens de Pierre-Amboise Choderlos de Laclos, d'un père secrétaire de l'intendance de Picardie. **1759** : Aspirant à l'école d'artillerie de la Fère (Aisne). **1762** : Lieutenant en second à La Rochelle, Toul, puis lieutenant en premier à Strasbourg et Grenoble. **1769** : Publie des vers dans *L'Almanach des Muses*. **1777** : *Ernestine*, opéra-comique tiré du roman de Madame Riccoboni. **1780** : Sollicite un congé pour écrire un roman. **1782** : *Les Liaisons dangereuses*. **1783** : Rédige une *Réponse sur l'éducation des femmes* pour un concours. **1786** : Contre-éloge de Vauban ; disgrâce et mutation. Mariage. **1788** : Congé de l'armée. **1789** : Fréquente les clubs révolutionnaires, suit le duc d'Orléans à Londres. **1792** : Réintègre l'armée. **1793** : Arrêté à deux reprises, menacé d'exécution, puis libéré. **1795** : Un mémoire, *De la guerre et de la paix*. Secrétaire général des hypothèques ; s'intéresse à la banque. **1800** : Réintégré dans l'armée comme général. **1803** : Commandant d'artillerie à Naples. Meurt à Tarente de la dysenterie.

Un militaire saisi par la littérature

Laclos est un vrai militaire qui a mené une vie de garnison et même de combat, qui a gravi les échelons de l'armée, qui s'est spécialisé en balistique et sur la question des fortifications. Pourtant l'écriture, bien que secondaire, a été pour lui une activité importante. On fait de lui l'homme d'un seul livre, mais ses épîtres de début, les diverses versions de son *Essai sur l'éducation des femmes*, ses critiques littéraires et politiques ne manquent pas d'intérêt. Toutefois, c'est, bien sûr, *Les Liaisons dangereuses* qui assurent sa renommée. Une renommée douteuse car son livre est perçu, dès sa parution, comme une bible de la perversité. Cette réputation, largement exagérée, le suivra longtemps jusqu'à ce qu'on dissocie, comme aujourd'hui, le jugement moral de l'appréciation littéraire.

**Les Liaisons dangereuses** (1782)

Récupérant la double tradition du roman libertin (illustrée par l'Anglais Richardson ou par Crébillon en France) et du roman épistolaire (depuis *Les Lettres persanes* jusqu'à Richardson encore et *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau dont une phrase sert d'épigraphe au livre), Laclos donne avec *Les Liaisons dangereuses*, publié sept ans avant la Révolution, le livre emblématique de la fin de l'Ancien Régime.



Les deux libertins, Madame de Merteuil et le marquis de Valmont, s'engagent dans trois affaires : séduire la jeune Cécile Volanges qui doit épouser un ancien amant de Merteuil ; conquérir Madame de Tourvel, une prude que Valmont s'est promis de faire céder ; reprendre ensemble une liaison qui serait la récompense de la première affaire. En parfaite intelligence les deux premières parties du plan sont réalisées, mais Madame de Merteuil répugne à renouer avec Valmont, sous prétexte que celui-ci, contrairement au devoir du roué, serait réellement amoureux de Madame de Tourvel. Pour prouver le contraire le libertin rompt brutalement avec sa victime et dénonce les manigances de Merteuil dans une confidence qui se retourne contre lui. Il est tué en duel par Danceny, l'amoureux de Cécile. Madame de Tourvel meurt de chagrin et de honte. Cécile entre au couvent, la Merteuil survit mais défigurée.

*Les Liaisons dangereuses* est un livre dont on a redécouvert le mérite particulier, celui d'orchestrer magistralement le thème de la passion amoureuse dans la forme du roman épistolaire.

- Il constitue le **chef-d'œuvre du roman épistolaire**. Laclos parvient en effet à tirer toutes les ressources d'un genre en vogue. La lettre est à la fois mode de narration (elle relance l'action, permet la peinture psychologique, enrichit le récit par la « polyphonie » narrative), mode de séduction (le langage devient « dangereux », la correspondance favorise la tromperie et crée une fascination sensorielle), et expression d'un destin (elle lie les personnages entraînés ensemble dans la chute).

- Il illustre le **climat particulier d'une époque**, le XVIII<sup>e</sup> siècle finissant, dans laquelle les femmes deviennent des actrices privilégiées, et où le libertinage, inventé au siècle précédent, devient un art codifié fondé sur le paraître et le défi.

• Il montre l'étendue des **ravages de la passion**. L'amour et la sensibilité, analysés dans leurs plus intimes détours, conduisent au malheur car dans le conflit de l'esprit et du cœur, l'intelligence se met au service du mal pour abuser les créatures crédules.

Ainsi serait vérifiée la volonté édifianche de l'ouvrage - annoncée dans la préface - à laquelle toutefois il est difficile de souscrire totalement, tant le message est ambigu.

### Crébillon (1707-1777)

**1707** : Naissance à Paris de Claude Prosper Jolyot de Crébillon, fils de Prosper Jolyot, avocat au parlement de Paris et auteur de tragédies. **1720** : Études chez les jésuites du collège Louis-le-Grand. **1725** : Fréquente les milieux du théâtre (Comédie-Française et Théâtre-Italien). **1732** : Première œuvre publiée, *Lettres de la marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\**. Mène une vie misérable, soutenu par Voltaire. **1734** : *L'Écumoire ou Tanzai et Néardané*, roman oriental. L'ouvrage est condamné au feu et l'auteur emprisonné quelques jours à Vincennes. **1736** : Première partie des *Égarément du cœur et de l'esprit* ; la suite paraîtra en 1738. **1742** : *Le Sopha*, conte moral qui fait scandale. Exil loin de Paris. **1755** : *La Nuit et le Moment*. Grâce à l'appui de Madame de Pompadour, succède à son père comme « censeur royal pour les belles lettres ». Publication du dialogue rédigé autrefois : *Le Hasard du coin du feu*. **1777** : Meurt dans une relative pauvreté.

Un maître du libertinage

Élevé à l'école de la tragédie - genre dans lequel s'est illustré son père dit le Tragique - Crébillon fils doit sa réputation à ses comédies légères, dialoguées avec virtuosité, et surtout à ses romans essentiellement écrits, comme le veut la mode, à la première personne. Cette production romanesque, longtemps tenue pour négligeable car étroitement licencieuse, apparaît aujourd'hui comme le meilleur exemple d'une littérature « libertine » pleine de richesse et d'ambiguïtés. En peignant, au moyen d'une langue soignée, des émois sentimentaux et des intrigues d'alcôve, elle assure le lien entre le réalisme social (Marivaux, - Prévost), le moralisme sensible (Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre), la polissonnerie philosophique (Sade) et l'analyse sentimentale (Laclos).

### Les Égaréments du cœur et de l'esprit (1738)

C'est le premier roman important que publie Crébillon âgé d'à peine plus de trente ans. Le titre reprend un couple de mots à la mode (cœur-esprit) et révèle une intention autant sentimentale que morale.



Un narrateur vieillissant, Monsieur de Meilcour, raconte son entrée dans le monde à l'époque de ses dix-sept ans. Son initiatrice principale sera une amie de sa mère, Madame de Lursay, femme mûre qui, alternant prudence et galanterie, parvient à éveiller les sens du jeune homme inexpérimenté. Celui-ci est également ému par les charmes d'une « jeune inconnue », Hortense de Théville dont il est incapable d'assurer la conquête, en dépit de l'aide d'un « roué » désabusé et phraseur, Versac. Après maintes complications psychologiques et verbales, la coquette Madame de Lursay, ayant écarté sa rivale, recevra le naïf jeune homme dans son boudoir, achevant l'apprentissage et... ses mémoires qui ne recevront jamais la suite annoncée.

L'intrigue de ce roman est très mince : celle d'une « éducation sentimentale ». Plus généralement, le thème essentiel est l'amour ainsi qu'en témoigne l'auteur dans sa préface : « L'amour seul préside ici. »

• **Une peinture fidèle de l'aristocratie oisive de l'Ancien Régime**, et plus précisément de la Régence. Dans cet univers clos on converse, badine, intrigue ; pour combattre l'ennui on parade dans les salons, à l'opéra, aux Tuileries.

• **Des figures romanesques séduisantes** - Meilcour (narrateur et acteur), jeune homme bien né, prédisposé au plaisir : « L'idée de plaisir fut, à mon entrée dans le monde, la seule qui m'occupa » ; Madame de Lursay, la mondaine hypocrite qui cache sa sensualité sous une casuistique verbeuse ; Versac, le libertin provocant, don Juan fatigué qui annonce Valmont dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos.

• **Une illustration de la « métaphysique du cœur »**, mise au point par le siècle. L'aventure sentimentale s'accompagne d'un protocole (des silences, des soupirs, des visites, des signes...), s'exprime suivant une rhétorique subtile (la litote, le paradoxe, le vocabulaire abstrait), s'épanouit dans l'équivoque (celle de l'« égarément » et du débat entre le « cœur » et l'« esprit »). En même temps, le livre rejoint le discours moral du siècle qui condamne les désordres de l'amour (« Une passion est toujours un malheur pour une femme ») ou la duplicité calculatrice de la vie sociale.

### Conteurs et témoins

À côté des grands noms de la littérature narrative (Lesage, Marivaux, Prévost, Diderot, Rousseau...), le XVIII<sup>e</sup> siècle compte de très nombreux écrivains qui s'essayent au genre romanesque ou à des formes voisines. C'est le cas d'Antoine Hamilton (*Les Mémoires du comte de Gramont*, 1713), de Vivant Denon (*Point de lendemain*, 1777), de Duclos, de Nerciat, de Sénac de Meilhan. Trois noms peuvent être distingués : Jacques Cazotte, Nicolas Rétif de la Bretonne et Louis-Sébastien Mercier.

Jacques Cazotte (1719-1792)

Né à Dijon, fonctionnaire à Paris puis aux Antilles, farouche opposant aux philosophes (« C'est la plus grande injure qu'on puisse dire à un honnête homme »), égaré dans les arcanes du mysticisme, Cazotte choisit ses thèmes dans l'exotisme médiéval (Ollivier, 1763), dans l'univers oriental (*La Continuation des mille et deux nuits*, 1788), et mérite la célébrité pour une nouvelle particulièrement réussie, *Le Diable amoureux*.

**Le Diable amoureux (1772)**



Au jeune officier espagnol, Alvare, le diable, désireux de le séduire, apparaît successivement sous les traits d'une tête de chameau, d'un épave, d'un jeune homme, puis de la belle Biondetta. Déguisée en page, la jeune créature se fait aimer du pieux officier qui souhaite avant tout la présenter à sa mère en -Espagne. Le voyage, rempli de péripéties, permettra à Biondetta d'assurer son succès, laissant Alvare à ses incertitudes : cette histoire n'était-elle qu'un rêve ?

Si cette nouvelle fait date dans l'histoire littéraire, c'est qu'elle est une des premières en France à illustrer le genre fantastique, grâce au ressort du doute (le lecteur comme le héros ne possède pas toutes les solutions aux énigmes), à l'utilisation de la figure du diable (qu'exploiteront les écrivains romantiques comme Nerval, Gautier, Nodier, Baudelaire), à la nouveauté de ton d'un récit plein de légèreté et de vie.

Nicolas Rétif de la Bretonne (1734-1806)

Personnage mystérieux et un peu marginal originaire de Bourgogne, ce rural graphomane « monte » à Paris où il vit d'expédients dont le souvenir passe dans ses innombrables écrits. *Le Paysan pervers* (1775), *La Vie de mon père* (1779), ou la somme gigantesque *Monsieur Nicolas* (1796-1797), sont largement autobiographiques. Mais Rétif a également sacrifié au genre libertin (*Le Pornographe* et surtout *L'Anti-Justine*), et à celui de la chronique (*Les Contemporaines*, *Le Nouveau Paris*, *Les Nuits de Paris* ou *le Spectateur nocturne*).

### **Les Nuits de Paris (1788-1794)**



L'ouvrage composé de seize parties et de près de trois mille pages tente, à travers divers « tableaux », de fournir un témoignage réaliste du Paris nocturne à la veille et aux premiers temps de la Révolution (jusqu'au 31 octobre 1793). « Une foule de traits frappants » saisis sur le vif et recomposés par l'auteur, remplissent ces pages souvent savoureuses, parfois satiriques et toujours précieuses pour l'historien.

Cette œuvre, comme les nombreuses autres écrites par Rétif, présente d'inévitables faiblesses et ne suffira pas à assurer une vie décente à l'auteur qui mourra dans la misère. On y trouve pourtant d'incontestables réussites, celles qui reposent sur sa verve de narrateur, l'exubérance prolifique de son imagination et un ton attachant de sincérité.

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814)

Cet autre écrivain prolifique, né à Paris, professeur à Bordeaux puis à l'École centrale de Paris, introduit dans les milieux littéraires, acteur de la Révolution, mena une vie rocambolesque et bien remplie. De son œuvre monumentale - dont le succès fut considérable au XVIII<sup>e</sup> siècle - œuvre aussi bien théorique (essais sur le théâtre, sur l'orthographe) que dramatique (pièces larmoyantes ou historiques), on retiendra essentiellement deux titres : *Le Tableau de Paris* (1781-1788), document en douze volumes sur la France des années qui entourent la Révolution, et *L'An 2440* roman utopique aux vues parfois prophétiques.

### **L'An 2440, rêve s'il en fut jamais (1777)**



Se réveillant d'un songe, le narrateur se retrouve à Paris mais près de sept siècles plus tard. Le livre nous décrit ses étonnements devant les nombreux changements survenus concernant la vie quotidienne, les mœurs, la religion, la politique. Ce monde rêvé est un modèle car il est devenu tout ce qu'il n'est pas actuellement : sage, vertueux, juste, respectueux des lois de la nature.

Le siècle des Lumières a aimé développer le « mythe de la cité idéale » que les humanistes de la Renaissance (Thomas More, Campanella) avaient codifié. Mieux que Morelly, que Rétif de la Bretonne, Mercier parvient à exploiter les ressources du genre grâce à une belle imagination et à une étonnante prescience.

## Beaumarchais (1732-1799)

**1732** : Naissance à Paris de Pierre-Augustin Caron, fils d'un horloger. **1745** : Après de brèves études, devient apprenti horloger, puis ouvrier. **1754** : Est présenté à la cour, achète une charge de fonctionnaire, se marie (1756) avec une veuve qui lui apporte le nom et la terre de Beaumarchais. **1759** : Maître de musique des filles de Louis XV. **1760** : Intrigue avec le banquier Paris-Duverney qui le lance dans les affaires. Anobli par le roi. **1764** : Voyage en Espagne pour assister sa sœur dans un procès et ouvrir un marché avec la Louisiane. **1767** : *Eugénie*, drame bourgeois ; demi-échec. Le texte est précédé d'un *Essai sur le genre dramatique sérieux*. **1770** : Nouvel échec avec *Les Deux Amis ou le Négociant de Lyon*. **1773-1774** : affaire Goetzman, qui l'oppose à un juge peu intègre. Rédige quatre *Mémoires* qui le rendent célèbre. **1775** : *Le Barbier de Séville*. Devient agent secret du gouvernement, puis vendeur d'armes. Fonde la Société des auteurs dramatiques. **1784** : *Le Mariage de Figaro*, grand succès. **1787** : *Tarare*, opéra philosophique. **1792-1793** : *La Mère coupable*, drame larmoyant. Emprisonné à Paris ; pactise avec les révolutionnaires, émigre à l'étranger. **1796** : Rentre en France, nouvelles intrigues. **1799** : Meurt d'apoplexie.

Un homme de lettres affairiste

L'œuvre littéraire de Beaumarchais est importante : une correspondance fournie, divers articles et écrits théoriques, d'innombrables « Mémoires » polémiques dont les plus célèbres rédigés contre Goetzman, six « parades » (farces populaires), trois drames bourgeois, un opéra et deux comédies à la gloire exceptionnelle : *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Mais la littérature n'est qu'une facette de sa prodigieuse activité : « Je suis auteur dramatique par amusement » se plaît-il à dire. Et il est tour à tour horloger, juriste, policier ou espion, trafiquant d'armes, financier, commerçant douteux, embrassant ces divers états avec la même aisance que son Figaro (*Le Barbier de Séville*, acte I, scène 1).

Cette multiplicité de talents, liée à une énergie infatigable, n'empêche pas Beaumarchais d'être l'auteur de deux chefs-d'œuvre universels, le créateur d'un personnage, Figaro, dont l'image, quasi mythique, se confond avec celle du Français frondeur et batailleur, débrouillard et séducteur, et prépare le vent de liberté qu'inaugure la Révolution.

### *Le Barbier de Séville* (1775)

Les multiples péripéties de sa vie d'intrigue, ont fourni à Beaumarchais la matière de son œuvre dramatique. Après ses échecs dans le genre comique de la « parade » et le sérieux du « drame bourgeois », il donne, au prix de bien des remaniements destinés à déjouer la censure et à brider la prolixité de l'auteur, une comédie en quatre actes qui est jouée le 26 février 1775. Le succès est immédiat ; il sera durable.



Nous sommes à Séville où le jeune comte Almaviva cherche à enlever la jeune Rosine entrevue à Madrid. Son ancien valet, le barbier Figaro, rencontré par hasard, aidera au succès de l'entreprise, en mystifiant le tuteur Bartholo (un barbon ridicule) ainsi que son allié, le musicien sot et calculateur, Bazile. Après de nombreux coups de théâtre, déguisements, quiproquos, le comte, déguisé en Lindor, obtient de Bartholo la main de sa pupille en échange d'une dot avantageuse.

Pour cette première comédie d'importance, Beaumarchais affiche une remarquable virtuosité.

- **L'habileté de la construction** - Sur une intrigue banale (c'est celle de *L'École des femmes*) le dramaturge bâtit une comédie au rythme étourdissant où se succèdent déguisements, coups de théâtre, malentendus : c'est « l'embrouille » (de l'italien *imbroglio* que l'auteur traduit).

- **Un enrichissement des personnages traditionnels** - Bartholo, le barbon, ajoute aux vices de convention (égoïsme, avarice, sénilité) les défauts du mauvais médecin et la frilosité des esprits rétrogrades. Bazile, chantre de la calomnie, est le fourbe cupide ; les jeunes premiers réclament leur droit au bonheur ; Figaro, surtout, se détache de cet ensemble en combinant la ruse de Scapin, la vitalité du *picaro*, l'optimisme du philosophe : « Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer » (acte I, scène 1).

- **La force satirique** - Sous l'apparence d'une espagnolade innocente, la pièce contient de dangereuses attaques contre les tares de la société : corruption des mœurs, vénalité des charges, iniquité des juges, oppression des faibles, dictature de l'âge ou de la richesse... La bonne humeur de Figaro, la fraîcheur de sentiments des amoureux semblent pouvoir combattre, ou au moins contourner, ces perversions sociales. Avec vigueur, le barbier peut devenir le porte-parole des opprimés pressés de renverser un régime moribond : « Un grand nous fait assez de bien quand il ne nous fait pas de mal » (acte I, scène 2).

### *Le Mariage de Figaro* (1784)

Devant le succès de son *Barbier de Séville*, Beaumarchais souhaite donner une suite qui remplacerait le « sixième acte » qu'il avait un moment pensé donner à sa première pièce. La nouvelle, dont les audaces ont filtré, tarde pourtant à voir le jour, et il faudra des protections élevées et six ans de patience (elle est probablement achevée en 1778) pour qu'elle soit représentée en public pour la première fois, le 27 avril 1784. Le succès est encore plus considérable que celui qui accueillit *Le Barbier*. Deux ans plus tard, Mozart tirera un opéra de l'œuvre.



Trois ans se sont écoulés depuis la précédente comédie. Almaviva, qui a épousé Rosine, s'ennuie à ses côtés. Figaro, désormais concierge du château, se dispose à s'unir à Suzanne, « camériste » de la comtesse. Trois obstacles s'élèvent : les visées du comte sur Suzanne, les prétentions de Marceline sur l'ancien barbier, les manigances de Chérubin, le jeune protégé de la comtesse en qui Almaviva voit un rival. Le trio constitué de la comtesse, Suzanne et Figaro se ligue pour renverser ces obstacles et, grâce à divers subterfuges et diverses surprises (Marceline est la mère de Figaro), ramène le comte vers son épouse et obtient que Figaro épouse Suzanne.

- **« La folle journée »** - Ce sous-titre du *Mariage de Figaro* indique assez bien la volonté de l'auteur de donner à sa comédie richesse et gaieté. Avec ses quatre-vingt-douze scènes (*Le Barbier* en comptait quarante-quatre), ses seize personnages actifs (près du double du *Barbier*), ses dizaines de figurants, ses intrigues imbriquées (quatre ou cinq différentes), son mélange des tons et des genres, la pièce constitue un spectacle drôle et tourbillonnant qui renouvelle le langage -dramatique.

- **L'esprit de subversion** - Dans le « vaudeville » qui termine la pièce, Figaro chante une phrase à valeur symbolique : « L'esprit seul peut tout changer. » *Le Mariage de Figaro* peut se lire comme une tentative pour opposer la finesse de « l'esprit » (l'intelligence) à l'immobilisme vaniteux du pouvoir. Le domestique malin et ses alliés peuvent bousculer l'ordre établi : les grands ne sont plus intouchables, les anciennes prérogatives (le « droit du seigneur ») sont inacceptables, l'arrogance du rang ne suffit plus : « Vous vous êtes donné la peine de naître, rien de plus », proteste Figaro (acte V, scène 3). La justice est corrompue, la noblesse est débauchée, l'intrigue et la flatterie assurent la réussite : « Médiocre et rampant et l'on arrive à tout » (acte III, scène 5).

- **Un message ambigu** - On a toutefois exagéré la portée révolutionnaire de la pièce, jouée cinq ans avant la prise de la Bastille. On aurait tort de prendre les brillants mots d'auteur pour des injonctions au bouleversement politique. Le dernier mot

de Figaro relève d'une fade morale bourgeoise : « Ma femme et mon bien mis à part... » (acte V, scène 19). L'idéal de bonheur tranquille auquel semble s'arrêter Beaumarchais s'accorde mal aux idéaux généreux qu'on prête à sa pièce. Elle conserve pourtant, par son irrévérence, ses appels à la vérité, son souffle de liberté, un charme et une force inaltérés.

### Sade (1740-1814)

**1740** : Naissance à Paris de Donatien Alphonse François, fils du comte de Sade. **1744** : Envoyé en Provence chez ses tantes puis son oncle abbé. **1750** : Études à Paris. **1755** : Sous-lieutenant au régiment du roi. **1757-1763** : Participation à la guerre de Sept Ans. **1764** : Lieutenant général en province. Diverses liaisons illégitimes. **1768** : Premier scandale (flagellation et sacrilège). Assigné au château de Lacoste en Provence. **1772** : Second grand scandale. Fuite en Italie ; arrestation, évasion, nouvelle arrestation. **1778** : Emprisonné pour douze ans. **1784** : Transféré à la Bastille. *Les Cent Vingt Journées de Sodome*. **1789** : Son épouse obtient le divorce. **1791** : Publication de *Justine ou les Malheurs de la vertu*. **1792** : Le château de Lacoste est pillé ; il sera vendu en 1796. **1795** : *La Philosophie dans le boudoir*. **1797** : *Juliette ou les Prospérités du vice*. **1801** : Incarcération à Sainte-Pélagie, puis à Charenton. **1814** : Mort du marquis.

#### Un aristocrate sulfureux

Le nom de Sade, longtemps proscrit des histoires littéraires, continue à véhiculer une image d'immoralité et de scandale. Il est vrai que l'homme, féodal de vieille souche provençale, mena une existence dissolue et violente qui le conduisit à la misère et à la prison où il passa près de quarante ans de sa vie. Pourtant, la critique moderne, délaissant le jugement moral ou l'approche pathologique, s'est attachée à rendre sa vraie place, à la fois littéraire et philosophique, à l'œuvre du « divin marquis ».

#### Une œuvre libertine

Cette œuvre composée de récits de voyages, de poésies, de dialogues, de pièces de théâtre, de contes, de romans, prolonge et radicalise le genre libertin illustré par d'autres auteurs du temps. Les romans (part la plus remarquable) exploitent les formes en vogue du siècle : la narration enchâssée (*Les Cent Vingt Journées de Sodome*), le roman épistolaire (*Aline et Valcour*), le récit à la première personne (*Justine, Juliette*), le dialogue philosophique (*Dialogue d'un prêtre et d'un moribond ; La Philosophie dans le boudoir*). Les scènes scabreuses ou pornographiques n'empêchent pas une écriture recherchée, jusque dans la scatologie, et veulent ouvrir sur une pensée philosophique.

#### Une réflexion philosophique

Dans les « dissertations » qui s'intercalent dans le discours narratif se dessine une philosophie conforme à l'esprit des Lumières et qui se fonde sur :

- le rejet de toute religion révélée ;
- la soumission entière à la nature, seul guide moral ;
- l'abandon aux passions, impossibles à combattre car dictées par la nature ;
- la contestation de toute autorité institutionnelle ;
- la priorité accordée à la solitude comme lieu de satisfaction des désirs.

Ces principes, souvent subversifs, ont contribué à imposer l'image du « sadisme », forme de perversion dangereuse qui ne relève plus de la littérature.

### Orateurs révolutionnaires

On doit bien reconnaître que la dernière décennie du siècle, remplie des soubresauts révolutionnaires, ne donne naissance à aucune œuvre littéraire remarquable. L'époque est plus tournée vers l'action, et la vie de la pensée cède le pas à l'agitation de la tribune. Dans les nombreuses assemblées, dans les comités, dans les clubs, se développe une parole oratoire qui retrouve, parfois, la force de l'éloquence antique. De Mirabeau à Saint-Just, quelques noms méritent d'être distingués.

#### Mirabeau (1749-1791)

Honoré Gabriel Riqueti, comte de Mirabeau, député du tiers état issu de l'aristocratie, redouté de ses adversaires, prononce à la Constituante quelques puissants discours composés de phrases charpentées, d'oppositions frappantes, de figures choisies. Sa véhémence rhétorique se perçoit par exemple dans sa volonté de réhabiliter le mot *peuple*, discrédité « parce qu'il est obscurci, couvert de la rouille des préjugés, parce qu'il nous présente une idée dont l'orgueil s'alarme et dont la vanité se révolte » (16 juin 1789).

#### Vergniaud (1753-1793)

Avocat de formation, Pierre Victurnien Vergniaud fut un chef du parti girondin, particulièrement sévère à l'égard de l'absolutisme royal. Dans son opposition aux montagnards, il sait trouver des accents de conviction et de chaleur. Robespierre, qui le déteste, le fera condamner à mort.

#### Danton (1759-1794)

Georges Jacques Danton aussi vient du barreau et, du Club des Cordeliers, gravira les marches du pouvoir jusqu'à la Convention et au Comité de salut public. Son verbe est plus généreux, animé d'une fougue passionnée conforme à sa personnalité extravertie. Son appel au combat (« De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace ») est resté célèbre. Il finira sur l'échafaud.

#### Robespierre (1758-1794)

Autre avocat venu à la politique, Maximilien Marie Isidore de Robespierre est le symétrique - plus froid et plus mesuré - de Danton dont il condamne le populisme et la démagogie. Président du Club des Jacobins, député de la Constituante, dirigeant inflexible du Comité de salut public, son éloquence est celle d'un lecteur de Montesquieu et de Rousseau : rigueur et application. Sa chute, le 9 thermidor, marque un tournant dans l'histoire de la Révolution.

Saint-Just (1767-1794)

Le benjamin de la famille révolutionnaire est aussi le plus virulent et le plus fanatique. Compagnon de Robespierre (et condamné avec lui) Louis-Antoine de Saint-Just se montre intraitable à l'égard des tièdes et des « modérés ». Pour lui « l'homme révolutionnaire est inflexible, mais il est sensé » car il « est un héros de bon sens et de probité ».

### Chénier (1762-1794)

**1762** : Naissance d'André Chénier à Constantinople où son père, Louis de Chénier, est consul. **1764** : Naissance de son frère Marie-Joseph, futur dramaturge et député de la Convention. **1773-1780** : À Paris, études au collège de Navarre. **1781** : Débuts poétiques dans le salon de sa mère où il rencontre le poète Lebrun-Pindare et le peintre David dont il devient l'ami. **1782-1785** : Court passage dans l'armée ; voyages en Europe. **1785-1787** : Rédige les *Bucoliques* et les *Élégies*. **1787** : Secrétaire d'ambassade à Londres. **1790** : Participe à la Révolution dans le camp des modérés ; positions anti-jacobines qui l'amènent à prendre la défense du roi. **1794** : Arrestation et incarcération à Saint-Lazare ; compose *À une jeune captive* et les *Iambes*. Guillotiné le 25 juillet.

### Un élégiaque précurseur

Dans un siècle singulièrement fermé à la poésie, Chénier apporte l'image du renouveau de l'inspiration lyrique héritée de l'Antiquité et de la Pléiade. Sa fin tragique et prématurée, sa gloire posthume, la sombre élégance de ses vers ont contribué à faire de lui le symbole du poète persécuté et incompris. Les romantiques s'empareront de ce cliché de l'artiste victime de l'histoire, puisant dans la douleur les secrets de son art : « L'art ne fait que les vers, le cœur seul est poète. » Les parnassiens reconnaîtront en lui un maître de l'« art pur » et du retour à la tradition grecque.

### Poète et penseur

L'œuvre que nous laisse Chénier relève de deux inspirations :

- une poésie lyrique et élégiaque qui, reprenant les thèmes conventionnels de la poésie classique, cherche à exprimer la mélancolie d'un amour malheureux ou d'une solitude nostalgique, les charmes bucoliques d'une nature bienveillante. Les *Odes* à Fanny, *À une jeune captive*, les *Bucoliques* (qui contiennent la belle « idylle », « La jeune Tarentine »), les *Élégies* illustrent cette veine ;
- une poésie didactique et militante qui souhaite légiférer en matière d'imitation poétique (*L'Invention* : « Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques »), à glorifier la science moderne (les ébauches de *Hermès*, de *L'Amérique*), à célébrer la révolution (*Hymnes*) ou à dénoncer les excès de la Terreur (*Iambes*).

### Rhétorique et émotion

L'art de Chénier se caractérise par une langue poétique soignée et gracieuse imprégnée de l'idéal gréco-latin : vocabulaire recherché et noble, syntaxe harmonieuse et maniérée, style surchargé de métaphores et d'allégories. Mais derrière cette rhétorique parfois pompeuse et souvent vieillie sa poésie continue de nous toucher par la virtuosité de sa facture, sa force mélodieuse et la sincérité de ses accents.

# Dix-neuvième siècle



## I. L'histoire

### 1. L'Empire (1800-1815)

Le coup d'État du 18 brumaire an VIII (novembre-décembre 1799) amène Napoléon Bonaparte au pouvoir. « Citoyens, la Révolution est fixée aux principes qui l'ont commencée : elle est finie » (proclamation des consuls de la République du 24 frimaire an VIII). La Constitution du 22 frimaire an VIII organise le pouvoir personnel de Bonaparte en accordant au premier consul un rôle prépondérant en matière législative. Proclamé consul à vie (1802) puis empereur (1804), Bonaparte gouverne alors en véritable despote. Un régime de pouvoir absolu s'instaure. Le consul tente de faire accepter l'œuvre de la Révolution à l'ancienne noblesse et au clergé. Il conclut avec le pape Pie VII un nouveau Concordat (1801). En revanche, il interdit le droit de grève et le droit syndical aux ouvriers.

La victoire de Trafalgar (21 octobre 1805) fait de l'Angleterre la maîtresse des mers. Mais, sur le continent, Napoléon remporte des victoires en battant successivement l'Autriche (1805), la Prusse (1806), la Russie (1807) et de nouveau l'Autriche (1809). Le blocus continental ne parvient pas à vaincre l'Angleterre mais il pousse Napoléon à de nouvelles conquêtes, notamment celle de l'Espagne. Le désastre de Russie assène un coup mortel à l'Empire (1812). L'empereur doit abdiquer en 1814 et résider à l'île d'Elbe. Il reprend le pouvoir en 1815 mais les Cent-Jours aboutissent à la défaite de Waterloo et à la déportation de Napoléon à Sainte-Hélène (juin 1815).

Le Code civil, la grande œuvre du Consulat (1804), assoit définitivement les conquêtes sociales de la Révolution. L'activité économique est favorisée par la fondation de la Banque de France, la création du franc germinal et le creusement du canal de Saint-Quentin. Napoléon organise en 1808 l'Université.

### 2. La fin des rois (1815-1848)

Les Bourbons sont rétablis sur le trône de France par les Alliés en 1814. C'est un frère de Louis XVI, le comte de Provence, qui devient roi sous le nom de Louis XVIII. Mise à part l'interruption des Cent-Jours, il régna jusqu'à sa mort en septembre 1824. Son frère, le comte d'Artois, lui succéda sous le nom de Charles X et régna jusqu'en juillet 1830. La période de seize ans où les Bourbons furent au pouvoir est appelée Restauration.

Tout en rétablissant le drapeau blanc de la monarchie absolue, Louis XVIII ne remet pas en question l'œuvre de la République et de l'Empire. Il laissa à leurs acquéreurs les biens des émigrés et il accorda, sous le vieux nom de Charte, une constitution aux Français. Au roi appartenait le pouvoir exécutif ; le pouvoir législatif était partagé entre le roi et les deux chambres : la chambre des pairs nommée par le souverain, la chambre des députés élue au suffrage censitaire. Ce suffrage, très restreint, comportait une double condition de fortune et d'âge et ne comptait jamais plus de cent mille électeurs.

La nouvelle loi, dite du double vote, permit aux électeurs les plus riches de voter deux fois (1820). Les émigrés dont les biens avaient été vendus comme biens nationaux furent indemnisés. Le clergé prit le contrôle de l'Université et les professeurs libéraux furent suspendus. L'union du Trône et de l'Autel vit la collaboration étroite du gouvernement et du clergé. Enfin, le 25 juillet 1830, Charles X publia quatre ordonnances. L'une suspendait la liberté de la presse ; une autre accordait le droit de vote aux seuls propriétaires fonciers, ce qui éliminait de la vie politique la haute bourgeoisie de l'industrie, de la banque et du commerce. Aussi la bourgeoisie se joignit-elle au peuple de Paris qui avait pris l'initiative de la résistance armée au régime. Au terme de trois journées de combat, les « Trois Glorieuses », 27, 28, 29 juillet 1830, Charles X se réfugia en Angleterre puis en Autriche.

Un jeune journaliste, Thiers, avait fait, dans le journal *Le National*, une habile campagne en faveur du chef de la branche cadette des Bourbons, le duc d'Orléans. Ce dernier fut proclamé roi des Français sous le nom de Louis-Philippe 1<sup>er</sup>. On rétablit le drapeau tricolore et on abaissa le cens : à la fin du régime on dénombrait deux cent quarante mille électeurs. De 1830 à 1840, plusieurs insurrections républicaines de la petite bourgeoisie et des ouvriers (juin 1832 à Paris, avril 1834 à Paris et à Lyon) menacèrent la monarchie de Juillet. À partir de 1847, les opposants réclamèrent une réforme électorale (abaissement du cens, suffrage universel). Devant l'obstination mise par le premier ministre Guizot et le roi à refuser la réforme, la révolution éclata en février 1848. Le 24 février 1848, le peuple de Paris s'insurgea et chassa Louis-Philippe.

### 3. La Deuxième République et le Second Empire (1848-1870)

Les journées révolutionnaires de février et de juin 1848 aboutirent au suffrage universel masculin et à l'élection de Louis-Napoléon Bonaparte comme président de la République le 10 décembre 1848. La grande bourgeoisie s'était ralliée à sa candidature lorsqu'elle avait vu que le prince remportait un grand succès auprès des ouvriers et des paysans. Le prince, lui, avait assuré que son prestige auprès des masses serait le rempart contre le socialisme. Cinq mois plus tard, une majorité royaliste fut envoyée par les élections à l'Assemblée législative. Cependant, la bourgeoisie s'effraya des succès remportés par les républicains avancés dont certains se réclamaient du socialisme. Dans plusieurs départements, les paysans avaient voté pour eux car Napoléon n'avait pas tenu sa promesse électorale de rétablir les droits d'usage. Pour dissiper les craintes de la bourgeoisie qui redoutait un succès des socialistes aux élections législatives et présidentielles de 1852, Louis-Napoléon eut recours au coup d'État.

Le 2 décembre 1851, il prononça la dissolution de l'Assemblée législative alors qu'il n'en avait pas le droit, puis il se fit accorder par plébiscite, le 20 décembre, les pouvoirs nécessaires pour établir une nouvelle Constitution. Les tentatives de résistances au coup d'État qui se produisirent à Paris et dans quelques départements furent sévèrement réprimées. Des milliers de personnes furent fusillées sans jugement, arrêtées ou déportées. La Constitution de 1852, imitée de celle de l'an VIII, établit un régime dictatorial. Pour voter les lois, elle instituait un corps législatif élu au suffrage universel, mais le gouvernement réussit à obtenir la majorité en remaniant les circonscriptions électorales et en pratiquant la candidature officielle. Un an après le coup d'État, l'Empire était rétabli à la suite d'un nouveau plébiscite. Louis-Napoléon devint empereur sous le nom de Napoléon III.

Régime de dictature politique jusqu'en 1860, le Second Empire se transforma lentement après cette date en Empire libéral. L'opposition républicaine et ouvrière et des divergences apparues chez les partisans de l'Empire eux-mêmes expliquent cette évolution. Le clergé s'indignait de la politique italienne de l'empereur, certains industriels lui reprochaient la conclusion d'un traité de libre-échange avec l'Angleterre. Napoléon III dut faire des concessions. Il accorda le droit de grève aux ouvriers (1864), il toléra les syndicats (1868), il rétablit partiellement la liberté de la presse et la liberté de réunion (1868). Il rendit aux députés l'initiative des lois (1869). Ces concessions n'empêchaient pas les progrès de l'opposition. Les idées du socialisme révolutionnaire se répandaient de plus en plus chez les ouvriers. En 1869 et 1870, la troupe tira sur des mineurs en grève et tua plusieurs d'entre eux. Napoléon III essaya alors de fortifier son régime par un nouveau plébiscite. Le 8 mai 1870 sept millions cinq cent mille Français contre un million cinq cent mille approuvèrent les réformes libérales opérées depuis 1860. Quatre mois plus tard, Napoléon III était fait prisonnier à Sedan et le 4 septembre 1870 la Troisième République était proclamée.

### 4. La Troisième République (1870-1940)

Le 4 septembre 1870 à la nouvelle du désastre de Sedan, les Parisiens proclamèrent la République. Le gouvernement de la Défense nationale, par peur des socialistes, ne conduisit pas la défense avec toute l'énergie nécessaire. À la signature de la capitulation, beaucoup de Parisiens eurent le sentiment, selon le mot de Clemenceau, d'avoir été livrés. Les monarchistes composèrent en majorité l'Assemblée nationale, élue en février 1871 pour décider s'il fallait continuer la guerre ou faire la paix. Réunie à Bordeaux, l'Assemblée nomma Thiers « chef du pouvoir exécutif de la République en attendant qu'il soit statué sur les institutions de la France » ; puis elle s'installa à Versailles.

En 1871, les bataillons de la Garde nationale, composée d'ouvriers et d'artisans, décidèrent de se fédérer et élirent un Comité central. Le 18 mars, l'Assemblée supprima la solde des gardes nationaux et ordonna le paiement immédiat des loyers et des effets de commerce. Ces mesures enrirent dans la résistance la petite bourgeoisie à la classe ouvrière. Thiers essaya de faire enlever par l'armée régulière les canons de la Garde nationale rassemblés notamment sur la butte Montmartre ; mais les troupes fraternisèrent avec le peuple. Le 26 mars un -Conseil municipal - ou Commune - fut élu. Les fédérés souhaitaient tout à la fois libérer la France du joug de l'envahisseur et la classe ouvrière du joug du capitalisme. Mais le 21 mai les soldats de Mac-Mahon entrèrent par surprise dans la capitale. Il leur fallut huit jours d'une atroce guerre de rue - « la semaine sanglante » - pour se rendre maîtres de la ville.

Thiers, devenu président de la République, laissa sa place à Mac-Mahon en 1873. À une voix de majorité, la République fut établie le 30 janvier 1875. En 1879, Mac-Mahon fut remplacé par Jules Grévy. Les républicains étaient désormais maîtres de tous les pouvoirs publics. Une série de lois votées pour la plupart de 1880 à 1884 permit aux Français de jouir de nombreuses libertés publiques. La presse devint entièrement libre ; la censure disparut. Tous les citoyens purent tenir des réunions publiques. Les ouvriers eurent le droit de former des syndicats (1884). De 1880 à 1887, une série de lois scolaires votées sous l'inspiration de Jules Ferry établit un enseignement primaire public, gratuit, obligatoire et laïque.

Le vote des lois scolaires amena un violent conflit entre l'Église catholique et les partis de droite d'une part, les républicains d'autre part. À deux reprises les monarchistes et la majorité du clergé donnèrent l'assaut au régime républicain. Au début de 1888, un ancien ministre de la Guerre, le général Boulanger, groupa autour de lui une vaste coalition décidée à renverser la République. Les républicains réagirent avec vigueur et les élections législatives de 1889 marquèrent la déroute du boulangisme. L'affaire Dreyfus provoqua la seconde crise. En 1894, un officier israélite, le capitaine Dreyfus, fut inculpé de trahison et condamné à la déportation. On s'aperçut ensuite qu'au cours de l'instruction et du procès certains officiers chargés de l'enquête avaient commis des faux et des illégalités. En 1898, une partie de l'opinion publique demanda la révision du procès pendant que l'autre s'y opposait. L'affaire Dreyfus recouvrait un enjeu politique, car les adversaires de la révision étaient presque tous les adversaires de la République. Finalement Dreyfus fut reconnu innocent.

## II. L'évolution des idées

### 1. Réactionnaires et progressistes

L'émigration, à laquelle furent contraints nombre d'aristocrates après la Révolution de 1789, permit la rencontre de cultures différentes - notamment la culture allemande - et l'irruption d'une nouvelle sensibilité. Retraçant le drame d'une génération qui avait perdu ses attaches physiques et morales, elle instaura le type littéraire du paria, promis à un avenir fécond.

Contestant le bien-fondé de la Révolution et de la philosophie des Lumières, elle milite en faveur de Dieu et de la Providence : « La religion est la constitution fondamentale de toute société », écrit Bonald (*La Législation primitive considérée dans les derniers temps par les seules lumières de la raison*, 1802). Dans *Le Génie du christianisme* (1802), Chateaubriand voit même dans le christianisme le fondement du système représentatif. Pour Lamennais (1782-1854), le trône apparaît comme le seul moyen de lutter contre le rationalisme : « Jamais on ne constituera de société seulement avec des hommes. Il faut que l'homme soit d'abord en société avec Dieu pour pouvoir entrer en relation avec ses semblables » (*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, 1817). Pour les libéraux, en revanche, le fondement de toute doctrine politique est la liberté qui s'incarne avant tout dans l'individu. « Par liberté j'entends le triomphe de l'individualisme », écrit Benjamin Constant dans *Mélanges de littérature et de politique* (1829). La liberté et l'égalité doivent être intégrées dans « l'âge positif » où, selon Auguste Comte dans son *Cours de philosophie positive* (1853), règnent l'ordre et le progrès. Le peuple devient ainsi l'objet d'une véritable adoration chez les écrivains qui le mettent en scène comme Michelet (*Le Peuple*, 1846) et Hugo (*Les Misérables*, 1862). Les utopistes iront même jusqu'à imaginer la venue d'un Éden terrestre que l'on doit organiser dès maintenant. Saint-Simon (*Essai sur l'organisation sociale*, 1804 ; *Le Nouveau Christianisme*, 1825) voit dans les artistes les nouveaux prophètes qui « proclameront l'avenir de l'espèce humaine, [...] montreront au grand nombre la voie de bonheur et d'immortalité ».

Dans cette perspective s'inscrit la figure de l'écrivain romantique qui adapte son art à l'époque. Le langage classique est refusé au profit d'une expression plus souple et des parlers populaires ; le rythme, la rime et le vers se libèrent. L'art se fait militant. Mais Théophile Gautier conteste, dans la préface à *Mademoiselle de Maupin*, cette mission sociale de l'artiste. Seul compte pour lui le travail de l'artiste sur la forme qui se limite le plus souvent à la description (Gautier, *España*, 1843 ; Banville, *Les Stalactites*, 1842 ; *Les Cariatides*, 1846).

### 2. L'âge de la science

L'idée de progrès domine le siècle qui a vu l'élaboration des théories de Darwin (*De l'origine des espèces*, 1859), la découverte par Pasteur du vaccin contre la rage (1885), le traitement thérapeutique de l'hystérie par Charcot (1873-1884) et l'érection de la tour Eiffel (1887-1889). La physique et la chimie font des progrès révolutionnaires : la radioactivité est découverte, la chimie organique est fondée ; la biologie connaît également des avancées considérables. Pierre Larousse, dans son *Grand Dictionnaire universel* (1866-1880) recense les connaissances que les savants du monde entier offrent au monde. Émile Littré propose, avec son *Dictionnaire de la langue française* (1863-1872), la liste exhaustive des mots envisagés selon la phonétique, la sémantique et un sens de l'étymologie le plus souvent intuitif.

Les écrivains manifestent l'ambition d'examiner le monde en se fondant sur l'expérience, et de tout exprimer. Émile Zola prend modèle sur l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard pour imaginer *Le Roman expérimental* (1880). Auguste Comte divise l'histoire du monde en un âge théologique, un âge métaphysique et un âge positif qui voit le triomphe de la République, du progrès et de la raison (*Cours de philosophie positive*, 1830-1842). Le courant positiviste est incarné par Taine (*De l'intelligence*, 1870), qui s'appuie sur Spinoza et sur Hegel, et par Renan (*L'Avenir de la science*, 1890) où la vérité en matière de langue et d'histoire est cautionnée par la science. Émile Durkheim applique aux faits sociaux une méthode inspirée par les sciences exactes (*Les Règles de la méthode sociologique*, 1895), le mathématicien Henri Poincaré définit les *Méthodes nouvelles de la mécanique céleste* (1892-1899). Le positivisme se développe après 1850 et fait, durant quelques dizaines d'années, figure de philosophie dominante. Il exalte la valeur de la science et juge celle-ci propre à donner une réponse à tous les grands problèmes qui se posent à l'humanité. Son essor et son progrès doivent même, d'après ses partisans, rendre désormais inutile le recours traditionnel aux morales et aux religions.

### 3. Une religion rénovée

La religion est ainsi amenée à une sérieuse remise en cause de ses fondements. Sous Napoléon III, deux tendances s'opposent dans le catholicisme français. D'un côté, les catholiques libéraux, plutôt gallicans, essaient de réunir Dieu et la nation en

s'opposant à la dictature (Falloux, Lacordaire, monseigneur Dupanloup et Montalembert). D'un autre côté, les catholiques intransigeants (Louis Veuillot et monseigneur Pie) condamnent le positivisme et la montée de l'incroyance et voient en Renan (*Vie de Jésus*, 1863) un humaniste à l'influence pernicieuse. L'action du pape Pie IX va dans le même sens et aboutit au dogme de l'Immaculée Conception (1854), à l'encyclique *Quanta Cura* et au *Syllabus* (1864), au concile du Vatican (1870) qui affirme le dogme de l'infailibilité pontificale. Le sentiment religieux s'exprime à l'occasion des nombreux pèlerinages organisés autour des apparitions de La Salette (1846), de Lourdes (1858), de la dévotion au Sacré-Cœur (la basilique de Montmartre est élevée grâce à une souscription nationale après 1871), et est encouragé par une importante presse catholique (*Le Pèlerin* créé en 1873 ; *La Croix*, revue puis quotidien à partir de 1883).

Parallèlement se développe le catholicisme social avec Frédéric Le Play sous le Second Empire, puis Albert de Mun et René de la Tour du Pin qui fondent en 1871 les Cercles catholiques ouvriers. Le mouvement, favorable aux corporations et hostile à la société libérale, est encouragé par l'encyclique *Rerum novarum* (1891) qui condamne la lutte des classes mais marque la nécessité du droit d'association. Par son ralliement progressif au régime républicain (1890-1891), le catholicisme se sépare des intérêts monarchistes. Sur le plan philosophique, l'influence allemande se fait sentir : Renouvier lit Kant et Villiers de l'Isle-Adam Hegel. On cherche dans l'Esprit l'essence même du réel. De son côté, Bergson évalue la part d'intuition qui intervient dans notre rapport au monde. Les poètes substituent au réel l'idéal (Baudelaire, les symbolistes) et œuvrent contre « la trivialité positive » (Baudelaire). La quête poétique s'affirme comme la recherche d'une révélation au cours de laquelle le poète se fait mage ou prêtre. Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy (*Le Désespéré*, 1886) et Huysmans réagissent contre la vulgarité moderne en s'appuyant sur une foi très traditionnelle. Dès lors l'œuvre se rapproche de la prière : le XIX<sup>e</sup> siècle qui s'est ouvert sur une représentation artistique de la religion se clôt sur une confiance religieuse dans l'art.

### III. Les formes et les genres littéraires

#### 1. Du théâtre romantique au théâtre symboliste

- **Le mélodrame** - Au début du siècle, sur le boulevard du Temple (le « boulevard du crime »), les théâtres de la Gaîté, des Funambules, des Variétés, de l'Ambigu-Comique, accueillent les spectateurs avides d'émotions fortes. Le mélodrame, dans lequel Nodier voyait « un tableau véritable du monde que la société nous a fait et la seule tragédie populaire qui convienne à notre époque », met en scène des personnages manichéens. Le Mal, incarné par les brigands, les traîtres et les méchants, échoue dans sa tentative de bouleverser une société qui vit de vertu et de morale, comme dans *Coëlina ou l'Enfant du mystère* (1800) de Guilbert de Pixérécourt.

- **Le drame** - Une série de textes théoriques expliquent la place que doit prendre le drame dans le paysage théâtral : *Lettre à Lord \*\*\* sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique* (1830) de Vigny, *Racine et Shakespeare* (tome I : 1823 ; tome II : 1826) de Stendhal, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de lieu et de temps dans la tragédie* (1823) de Manzoni, « Préface » de *Cromwell* (1827) de Hugo. Hormis l'unité d'action, les règles classiques sont rejetées au profit d'une ambition de réalisme historique. Mais les ambitions ne sont mises en actes que dans de rares œuvres : *Lorenzaccio* (1834) de Musset, *Chatterton* (1835) de Vigny, *Léo Burckart* (1839) de Nerval. L'histoire est souvent réduite au rôle d'une simple toile de fond, « un clou où le tableau est accroché », comme dit Dumas (« Avertissement » de *Catherine Howard*, 1835). Les dramaturges s'attachent plutôt à la peinture de destins individuels.

- **Le vaudeville** - La comédie de mœurs triomphe avec Picard (*Médiocre et rampant et l'on arrive à tout*, 1800) où les personnages et les situations se trouvent schématisés car « la vie, qu'est-ce autre chose qu'une suite de ricochets qui se croisent et se dérangent au milieu des marionnettes humaines ? » (Préface au *Théâtre complet*). Le rire du spectateur assure le rythme mécanique de ce théâtre sans ambition, illustré particulièrement par Eugène Labiche (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1851 ; *Le Voyage de M. Perrichon*, 1860), par Eugène Scribe (*L'Ours et le Pacha*, 1820 ; *Le Verre d'eau*, 1840) et par Georges Feydeau (*Un fil à la patte*, 1894 ; *La Dame de chez Maxim's*, 1899). Musset oriente son univers du côté de la poésie où le drame marche de pair avec la comédie (*Les Caprices de Marianne*, 1833 ; *On ne badine pas avec l'amour*, 1834).

- **Le théâtre bourgeois** - Il s'inspire du roman bourgeois, sans laisser d'œuvres inoubliables : *Le Gendre de M. Poirier* (1854) et *Les Lionnes pauvres* (1850) d'Émile Augier, *La Famille Benoiton* (1866) et *Divorçons* (1880) de Victorien Sardou. Seul Alexandre Dumas fait preuve de clairvoyance psychologique avec la post-romantique *Dame aux camélias* (1852).

- **Le théâtre naturaliste** - Antoine, qui fonde le Théâtre-Libre en 1887, illustre par ses mises en scène les exigences du théâtre naturaliste qui cherche le naturel et l'authenticité. Henri Becque, avec *Les Corbeaux* (1882), met en scène de manière âpre et forte des profiteurs qui abusent de l'inexpérience de pauvres femmes.

- **Le théâtre symboliste** - Il entend rénover l'art théâtral en l'élargissant à la musique et en le dissociant de toute prétention réaliste : Paul Fort crée le théâtre des Arts en 1890 et Maeterlinck donne en 1892 *Pelléas et Mélisande*.

#### 2. La révolution poétique

- **Le romantisme** - Par opposition au didactisme pesant de l'abbé Delille (*Les Trois Règnes de la nature*, 1808), les poètes de l'époque romantique entendent imposer leur subjectivité en se tournant d'abord vers l'ode et l'épigramme : Lamartine (*Méditations*, 1820), Hugo (*Odes*, 1822), Marceline Desbordes-Valmore (*Épigrammes, Marie et Romances*, 1819), Sainte-Beuve (*Poésies de Joseph Delorme*, 1829).

Avec le romantisme s'efface l'opposition traditionnelle entre la prose et la poésie : « La poésie n'est pas dans la forme des idées, mais dans les idées elles-mêmes », écrit Hugo dans la préface des *Odes et Poésies diverses* en 1822. Le poème en prose voit le jour avec Aloysius Bertrand (*Gaspard de la nuit*, 1842), Maurice de Guérin (*Le Centaure, La Bacchante*, 1840), Baudelaire (*Le Spleen de Paris*, 1869).

Le poète romantique se veut profondément engagé dans les luttes de son temps. La « fonction » du poète pour Hugo, sa « mission » pour Lamartine, Vigny, Nerval, consiste à parler au nom des silencieux à partir de la position médiane qu'il occupe entre les hommes et les dieux. Le poète-prophète annonce des temps meilleurs. Mais d'un monde où règne la présence divine on passe à un univers où la voix de Dieu est remplacée par la parole poétique (Vigny, « Le Mont des Oliviers », 1844 ; Nerval, « Le Christ aux Oliviers », 1854).

- **Les « voyants »** - Dans la seconde partie du siècle, le lyrisme est abandonné au profit des puissances du rêve et du langage. Le vers libre est employé par Rimbaud (*Les Illuminations*, 1886) et Gustave Kahn (*Les Palais nomades*, 1887). On accorde à la poésie le pouvoir de déchiffrer les mystères du monde. Pour Baudelaire, les éléments sensibles et spirituels de l'univers sont reliés par de subtiles correspondances. Rimbaud explore méthodiquement tous les registres de l'univers : le poète, « multiplicateur de progrès », use du mot comme l'outil d'un « opéra fabuleux ». Mallarmé interroge le mystère du poème lui-même à travers une mise en scène, dans l'œuvre, du travail du poète.

Enfin, la liberté créatrice s'incarne dans les pastiches humoristiques, les chansons et les comptines de Charles Cros (*Le Coffret de santal*, 1873), de Tristan Corbière (*Les Amours jaunes*, 1873), de Jules Laforgue (*Complaintes*, 1885), dans la langue provençale des félibres (Mistral, *Mireio*, 1859), dans l'argot littéraire de Jean Richepin (*La Chanson des gueux*, 1876).

#### 3. Du roman intime au roman naturaliste

• **Le roman du je** - Dans le récit épistolaire, l'auteur laisse libre cours à sa sensibilité en cherchant la compassion du lecteur : Madame de Staël (*Delphine*, 1802), Senancour (*Oberman*, 1804). Les personnages de *René* (Chateaubriand, 1802), d'*Adolphe* (Benjamin Constant, 1815), d'Octave (Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, 1836), d'Amaury (Sainte-Beuve, *Volupté*, 1834), de *Dominique* (Fromentin, 1856) sont les doubles de leurs auteurs. La narration personnelle mène le récit aux confins de l'autobiographie. On publie, d'ailleurs, les premiers fragments d'Amiel (1821-1881) en 1883.

• **Roman et société** - La société se présente au héros (Rastignac, Julien Sorel) comme un monde à lire et à déchiffrer progressivement. Le monde est perçu à partir d'un point de vue particulier et le romancier devient le traducteur des multiples signes que la société offre à sa perspicacité : Balzac se veut le « secrétaire » de la société (Avant-propos à *La Comédie humaine*, 1842) et Stendhal met en exergue à la première partie de son roman *le Rouge et le Noir* une formule de Danton : « La vérité. L'âpre vérité. » Le roman, comme un peu plus tard la peinture, ne se borne pas à la reproduction du réel mais il fait surgir des réalités jusque-là insoupçonnées : « La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer », note Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831). L'aspect moral des actions humaines est mis en valeur dans les romans « socialisants » de George Sand (*Simon*, 1836 ; *Le Compagnon du tour de France*, 1840 ; *Le Meunier d'Angibault*, 1845). Dans la seconde moitié du siècle, le roman réaliste et naturaliste promet, dans la méthode romanesque, une ambition scientifique.

• **Roman et histoire** - Le roman historique propose une intrigue où sont mêlés personnages fictifs et figures historiques : Vigny (*Cinq-Mars*, 1826), Mérimée (*Chronique du règne de Charles IX*, 1829), Balzac (*Les Chouans*, 1829), Hugo (*Notre-Dame de Paris*, 1831). Le roman-feuilleton, quant à lui, exploite cette veine dans des récits colorés, rebondissant sans cesse pour le plaisir de raconter pour raconter : Alexandre Dumas (*Les Trois Mousquetaires*, 1844 ; *Vingt Ans après*, 1845), Eugène Sue (*Les Mystères de Paris*, 1842).

• **Contes et nouvelles** - Si tous les sujets ont droit de cité dans le récit à forme brève, on note une prédilection pour le fantastique : Gautier (*La Morte amoureuse*, 1836 ; *Le Pied de momie*, 1840), Mérimée (*La Vénus d'Ille*, 1837), Balzac (*Melmoth réconcilié*, 1835). Inspirés du roman noir anglais, ces récits situent leur action entre imaginaire et réel, entre jour et nuit, entre vie et mort où tout devient possible. Le rêve apparaît alors comme une « seconde vie », et même comme « la vie réelle » (Nerval, *Aurélia*, 1855).

• **Le roman exotique** - Il cherche à montrer les mouvements intimes d'une âme confrontée à d'autres paysages, à d'autres mœurs, à d'autres manières de penser : Gobineau (*Les Pléiades*, 1874 ; *Nouvelles asiatiques*, 1876), Pierre Loti (*Aziyadé*, 1879 ; *Pêcheurs d'Islande*, 1886 ; *Madame Chrysanthème*, 1887 ; *Ramuntcho*, 1897).

Alors que le roman bourgeois ou mondain présente une société et des personnages très schématiques (Octave Feuillet, *Le Roman d'un jeune homme pauvre*, 1858 ; Georges Ohnet, *Serge Panine*, 1881 ; Paul Bourget, *Le Disciple*, 1889), Alphonse Daudet se distingue par une qualité d'atmosphère qui confine parfois au merveilleux (*Lettres de mon moulin*, 1869 ; *Contes du lundi*, 1873 ; *Le Petit Chose*, 1867).

Après 1880, le roman naturaliste s'efface au profit de récits novateurs qui interrogent la technique romanesque (Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, 1891 ; *Paludes*, 1895), de romans populaires (Paul Féval ; Ponson du Terrail ; Hector Malot, *Sans famille*, 1878), et d'œuvres destinées à la jeunesse (la comtesse de Ségur, *Les Petites Filles modèles*, 1858).

### Chateaubriand (1768-1848)

**1768** : Naissance de François-René de Chateaubriand à Saint-Malo. **1776-1777** : Installation de la famille au château de Combourg. **1777-1781** : Études au collège de Dol. **1782** : Collège de Rennes. **1786** : Régiment de Navarre à Cambrai. **1787** : Présentation à la cour. **1789** : À Paris, témoin des journées de juillet. **1791** : Embarque à Saint-Malo pour l'Amérique. **1792** : À Jersey. **1793** : Vie misérable à Londres. **1797** : *Essai sur les révolutions*. **1800** : Débarque à Calais. **1801** : *Atala*. **1802** : *Le Génie du christianisme* ; *René*. **1803** : À Rome, comme secrétaire de légation. **1804** : Démission après l'exécution du duc d'Enghien. **1806** : Voyage en Orient. **1809** : À la Vallée-aux-Loups, *Les Martyrs*. **1810** : Élu à l'Académie française. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. **1814** : Nommé ambassadeur en Suède. *De Buonaparte et des Bourbons*. **1815** : Pair de France. **1816** : Ministre plénipotentiaire à Berlin. **1822** : Ambassadeur à Londres, puis ministre plénipotentiaire au congrès de Vérone. **1826** : S'installe à Paris. *Les Natchez* ; *Les Aventures du dernier Abencérage*. **1827** : *Le Voyage en Amérique*. **1828** : Ambassadeur à Rome pendant un an. **1831** : *Études historiques*. **1836** : *Essais sur la littérature anglaise*. **1844** : *La Vie de Rancé*. **1848** : Mort de Chateaubriand. Début de la publication des *Mémoires d'outre-tombe* en feuilleton dans *La Presse*.

#### Un spectateur engagé

La personnalité de Chateaubriand, riche et complexe, présente plusieurs facettes : « L'homme flotte de sentiment en sentiment, de pensée en pensée ; ses amours ont la mobilité de ses sentiments, et ses opinions lui échappent comme ses amours » (*Le Génie du christianisme*). C'est pourquoi, dans son œuvre, il ne cesse de s'expliquer à lui-même : « Je veux avant de mourir remonter vers mes belles années, expliquer mon inexplicable cœur » (*Mémoires d'outre-tombe*). Sensible au poids de l'histoire, où tout est soumis à la loi du temps et du devenir, il en a été le spectateur passionné et un acteur engagé. Mais le mémorialiste représente « l'épopée de son temps » à travers les péripéties de sa vie et les transformations de sa propre personne. Les *Mémoires d'outre-tombe* développent un récit mêlé de rêve et de réalité au terme duquel triomphe l'individu.

#### Une personnalité solitaire

La solitude est le caractère marquant de Chateaubriand. En elle, il s'aime lui-même et fait preuve d'un orgueil démesuré. Tout occupé de lui-même, il sent un vide dans son cœur : « Je n'avais vécu que quelques heures et la pesanteur de la vie était déjà marquée sur mon front. » Le solitaire, dont la seule aspiration est la mort, incarne le « mal du siècle » qu'illustre, entre autres, le personnage de René qui ne parvient pas à réaliser dans le monde contemporain ce que sa riche et féconde nature laisse espérer.

#### Un précurseur du romantisme

Souffrant au plus profond de lui-même, le héros des temps modernes va projeter vers le monde extérieur une intériorité tourmentée. La précision des tableaux décrits, la découverte de spectacles nouveaux, comme ceux de mon-tagnes et de lacs, la spiritualité exaltée dans la solitude, permettent à Chateaubriand d'incarner une forme de romantisme visuel. La mémoire joue chez lui un rôle prépondérant dans l'évocation du monde aimé. L'enfance, par exemple, surgit grâce à la mémoire involontaire ; une odeur d'héliotrope, un chant de grive font, trente ans plus tard, revivre la jeunesse à Combourg. La nature, surtout, apparaît comme un havre de paix et de réconfort. Chateaubriand trouve dans le monde un écho de sa tristesse intérieure quand il chante le vent et les vagues, « mes gémissantes et anciennes amies », et mène avec les éléments un dialogue qui est « songe sans fin, éternel orage ».

Ses contemporains avaient surnommé Chateaubriand « l'enchanteur ». Il exerça, lui qui reconnaissait au style un pouvoir quasi métaphysique (« On ne vit que par le style [...] Il n'est pas, comme la pensée, cosmopolite : il a une terre natale, un ciel, un soleil à lui », *Mémoires d'outre-tombe*), une influence considérable : « Il a, disait Gautier, restauré la cathédrale gothique, rouvert la grande nature fermée et inventé la mélancolie moderne. »

## Un homme face à l'histoire

Avec Chateaubriand, la relation de la vie publique et de l'existence privée prend une signification particulière car il fut amené à élargir sa propre autobiographie aux dimensions de l'histoire. Aristocrate exilé en Angleterre, il écrit *l'Essai sur les révolutions* où il considère la révolution de 1789 comme un épisode inutile d'une histoire qui se répète éternellement. Or, penser l'histoire comme répétitive, c'est céder à la fascination de la mort. Mais encore faut-il que les formes de l'abîme soient grandioses. C'est pourquoi, dans *Le Génie de christianisme*, Chateaubriand repense l'histoire à la lumière de la religion chrétienne, elle-même célébration du néant humain : la révolution de 1789 apparaît comme un épisode sanglant qui manifeste le trouble d'une conscience confrontée à sa propre vacuité. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand trouve enfin une cohérence dans sa vision globale de l'histoire saisie dans sa relation privilégiée au moi. La révolution est alors repensée comme une avancée de l'histoire fondée sur la foi.

D'un point de vue strictement politique, l'action de Chateaubriand s'inspire d'une certaine cohérence puisqu'il a démissionné à chaque fois que le pouvoir en place n'obéissait plus aux lois morales : en 1804, il rompt avec Bonaparte après l'assassinat du duc d'Enghien ; sous Charles X, il est tantôt en place, tantôt en disgrâce ; il s'oppose plus ouvertement à Louis-Philippe. Dans le domaine de la pensée, se placer du côté de l'humain, c'est continuer la tâche des gentilshommes éclairés qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle, avaient contribué à leur propre perte. Dans l'absolu, retrouver une foi nouvelle, c'est ouvrir la voie à de nouveaux prophètes.

### Le Génie du christianisme (1802)



*Première partie* : « Le Dogme et La Doctrine ». Partie théologique où l'harmonie des choses prouve l'existence d'une providence.

*Deuxième partie* : « Poétique ». L'auteur révèle aux Français *La Divine Comédie* de Dante, réhabilite la Bible, montre que l'œuvre d'art est déterminée par des considérations historiques : grâce au christianisme, l'âme humaine est devenue plus juste, le sentiment de la nature plus profond.

*Troisième partie* : « Beaux-Arts et Littérature ». Supériorité du christianisme dans les arts et réhabilitation des églises gothiques.

*Quatrième partie* : « Culte ». Beauté des cérémonies et grandeur des institutions chrétiennes.

- **L'apologie de la religion chrétienne** - Le sous-titre explique l'œuvre et la portée de l'apologie. Ni métaphysicien ni exégète, Chateaubriand ne démontre pas, il montre Dieu dans les merveilles de la nature et les évidences morales. En faisant du christianisme le grand événement religieux qui renouela pensée, âme et mode de vie humains, Chateaubriand pense que la foi n'est en rien ridicule. Il réconcilie à la religion la bourgeoisie et l'aristocratie qui se piquent de « lumières ». Au lendemain de la tourmente révolutionnaire, aux âmes anxieuses en quête d'apaisement, il fallait un poète qui conte son expérience religieuse, le retour à la foi perdue après un long voyage. Ainsi il ranime le sens religieux, au bénéfice de la religion traditionnelle. Le XVIII<sup>e</sup> siècle avait ridiculisé le christianisme qu'il fallait donc restaurer dans toute sa beauté et sa grandeur. Pour cela, la religiosité quasi instinctive des Français devait être réveillée par des tableaux pittoresques et pathétiques. L'auteur entend « appeler tous les enchantements de l'imagination et tous les intérêts de cœur au secours de cette même religion -contre laquelle on les avait armés ».

- **Le critique et l'artiste** - L'apologie, fondée sur des émotions de poète, des impressions d'artiste, a rouvert la source du sentiment religieux. À la civilisation moderne il faut un art moderne qui sera chrétien. Il s'agit de substituer aux sources gréco-latines païennes les sources nationales chrétiennes et le Moyen Âge, d'opposer au temple la cathédrale, à Homère la Bible. Rejetant la mythologie, chassant de l'imagerie poétique les dieux agrestes, Chateaubriand découvre au poète la nature immense où se magnifient les émotions, où s'opère le retour au sens du divin. Il ramène ainsi sur les voies oubliées du lyrisme.

Mais Chateaubriand reste plus artiste que théoricien. Sa vision est celle d'un peintre qui distingue les plans, discerne les valeurs, saisit le caractère d'une figure, d'un décor, d'une scène. L'écrivain a le sens des correspondances profondes entre la nature, l'homme et le divin. Une page lourde de réalisme pittoresque s'achève en méditation et en élévation. On ne peut ici dissocier le peintre, le poète, l'apologiste. À Bossuet, Chateaubriand emprunte l'ample période aux coupes savantes. La couleur, la musique du langage, le jeu des rythmes, l'habileté des modulations, tous les éléments sensibles qui avaient disparu de la poésie du XVIII<sup>e</sup> siècle réapparaissent avec lui dans notre littérature.

### Les Mémoires d'outre-tombe (posth. 1850)



Cet ouvrage, qui a demandé trente ans de travail (1811-1841), se compose de quatre parties divisées en livres. La première partie, « La Jeunesse », va de 1768 à 1800 ; Chateaubriand y trace les étapes de sa jeunesse : sa naissance, les sinistres soirées à Combourg, ses promenades mélancoliques et son affection pour sa sœur Lucile, l'arrivée à Paris où il est lieutenant, les débuts de la Révolution, le voyage en Amérique, son passage à l'armée des émigrés, le séjour à Londres et la misère. La seconde partie est consacrée à « La Carrière littéraire » de 1800 à 1814 : Chateaubriand est devenu un écrivain célèbre et sa gloire ne cesse de grandir. Avec la troisième partie, qui coïncide avec le retour des Bourbons, « La Carrière politique », 1814-1830, commence : il y relate sa carrière d'ambassadeur et de ministre. Les *Mémoires d'outre-tombe* s'achèvent sur une récapitulation de sa vie, où il se plaît à souligner les contrastes : la gloire et la misère, la foule qui l'entoure et la solitude, la place qu'il a occupée dans le monde et dans le temps : « Je me suis rencontré entre deux siècles comme au confluent de deux fleuves. »

- **La rencontre de l'histoire** - Par la nature des événements contés, -Chateaubriand risquait de tomber dans une sorte d'épopée dont il serait le héros. Mais la richesse du document, l'intérêt des considérations, font de cette œuvre un témoignage unique d'une époque riche en événements. Grand voyageur, spectateur lucide, acteur bien placé, ministre, ambassadeur, il eut en mains archives et correspondance diplomatique. Sous sa plume revit un monde mort : la société provinciale d'Ancien Régime, Versailles, les coteries de petits poètes à la veille de la Révolution, la jeune Amérique, les milieux émigrés de Londres, la société composite du Consulat et de l'Empire, les revenants de la Restauration. Il pressent le monde moderne de la machine et des échanges rapides, l'état moral de la société future.

- **Le poème autobiographique** - Du journal de sa vie, Chateaubriand glisse au poème autobiographique, par la seule présentation des faits. Sa sœur Lucile devient un étrange « Génie-fée » de la lande bretonne. Monsieur de Chateaubriand se mue en l'inoubliable fantôme muet et blanc qui hante la grand'salle de -Combourg. Le petit chevalier François-Auguste-René s'élève solitaire dans le sombre château médiéval battu des tempêtes. Il assiste à l'écroulement d'un monde, possède l'auréole des grands voyageurs et des grands séducteurs. Il a pour cadre les grèves et les tempêtes, la forêt exotique et la lagune romantique.

Toutes les inspirations et tous les styles se retrouvent dans les *Mémoires d'outre-tombe* : celui de l'histoire, de l'épopée, de la méditation lyrique, de la description pittoresque, de la satire, de la polémique, de la comédie, de l'éloquence, du portrait. Chateaubriand renouvelle le vocabulaire et recherche les archaïsmes, les mots rares, les sonorités suggestives. La phrase se fait nerveuse : la période le cède aux juxtapositions pressantes ; les raccourcis abondent, comme les brusqueries saisissantes à la manière de Saint-Simon.

## Le romantisme

Le romantisme est un mouvement culturel complexe, touchant à tous les domaines de l'art, qui se développe dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En dépit des rivalités d'intérêt entre les nations à cette époque, c'est un mouvement européen cohérent, aussi puissant que celui de la Renaissance ou celui des Lumières.

### La sensibilité romantique

- **Le moi** - L'évolution de la civilisation semble montrer que les grandes valeurs collectives (religion, morale, société) perdent de leur force. L'individu prend de plus en plus conscience de son autonomie, de sa valeur propre qu'il va affirmer en marge de la société et souvent contre elle. Le romantisme est précisément le mouvement typique de l'individualisme où le moi devient un absolu. Sujet de la connaissance ou source de lyrisme, le moi romantique aspire toujours à dépasser les limites qui lui sont imposées par les formes extérieures du monde. Son élan exalté se heurte aux limites du monde réel ; l'aspiration à l'infini est le plus souvent déçue. C'est là l'origine du « mal du siècle » que l'on trouvait déjà dans le *Werther* de Goethe (1774) et dont Chateaubriand présente l'image la plus populaire avec *René* (1802).

- **La nature et l'amour** - Pour l'homme romantique, la nature est une donnée fondamentale. On assiste à un développement sans précédent des possibilités descriptives de la langue qui évoque les paysages tumultueux des montagnes (gouffres, torrents) ou les immensités de la forêt américaine. La nature constitue ainsi une image de l'infini. Elle est envisagée pour les échos qu'elle éveille en l'homme. Les formes extérieures comptent moins que le langage secret de l'harmonie et du divin, accessible seulement à l'intuition. La nature apparaît souvent comme une sorte de double où l'homme se retrouve, marquant ainsi la disparition de toute scission entre le moi et le monde.

La communion avec la nature préfigure une communion des hommes entre eux et avec Dieu. La nature et l'amour ont donc partie liée. L'amour romantique ne peut être réduit à une simple composante psychologique. Il s'affirme comme un principe vital d'harmonie universelle qui dépasse l'individu. Force qui pousse fleurs et arbres vers la lumière, il fonde le mouvement de gravitation. C'est le principe agissant de la nature. Valoriser l'amour individuel est en réalité pro-proposer comme modèle cet amour universel (Lamartine, « Le Lac » ; Hugo, « Tristesse d'Olympio » ; Vigny, « La Maison du berger »).

- **Le dépassement des limites - Le rêve** : Le romantisme entend franchir les limites de la raison bornée des « philosophes » et l'aveuglement mesquin du « bourgeois ». Le rêve est considéré comme une patrie privilégiée de l'homme.

*Le voyage* : Le goût de l'ailleurs, le prestige des paysages orientaux développent un certain exotisme (Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* ; Lamartine, *Voyage en Orient*).

*L'histoire* : La limite imposée par le temps présent peut être franchie par l'histoire. De grands historiens, comme Michelet, renouvellent l'approche du passé. On s'attache surtout au Moyen Âge. Le goût pour l'histoire correspond aussi à la redécouverte du passé national, censé présenter l'« âme » du « peuple » en action.

*L'enfance et l'origine* constituent des lieux idéaux qu'il faut retrouver, lieux de vérité et de simplicité, proches de la nature. Nés pendant l'enfance des peuples, les contes et les légendes populaires n'en sont que plus vrais.

*La politique* : Bien qu'il se détourne souvent de la société, le romantique n'hésite pas à s'engager dans le combat politique au nom d'un idéalisme qui lui présente l'image d'une fraternité retrouvée. Les événements de l'époque permettent des prises de position : indépendance grecque (1821), soulèvement en Italie (1831), éveil des nationalités et répressions (Pologne, 1831), révolutions de 1830 et 1848.

### La doctrine romantique

- **La liberté** - *Un sentiment de modernité* : Madame de Staël affirme que l'art est l'expression de la société. Puisque la société a changé, l'art doit changer. Cette vision relativiste s'oppose à l'idée classique selon laquelle la beauté est universelle et indépendante de l'histoire (Madame de Staël, *De la littérature*, 1800 ; *De l'Allemagne*, 1810 ; Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1823).

*Un besoin de sincérité* : L'art est conçu comme un jaillissement authentique de la personnalité. Ainsi la poésie devient personnelle et lyrique. Les écrivains adoptent un ton populaire, naïf et plus sincère.

*De nouveaux modèles* : De grandes œuvres montrent la voie à une nouvelle conception de l'art (Shakespeare, L'Arioste, Le Tasse, Dante, Goethe). On s'inspire aussi de modèles nationaux qui transposent l'individualisme à l'échelle de la nation.

*Le rejet des règles classiques* : L'unité de lieu est contraire à la vraisemblance la plus élémentaire. Il faut donc montrer les actions dans les lieux qui leur correspondent. L'unité de temps est également absurde car toute action a sa durée propre. Hugo a fait triompher ses conceptions sur la scène. La célèbre bataille d'*Hernani*, en 1830, symbolise cette volonté d'affranchissement.

- **La vérité** - La poésie doit être l'expression de ce qu'il y a de plus intime dans l'âme et, du même coup, dans l'univers. Ce dernier n'est que l'expression de l'âme créative et divine que le poète sent en lui comme une force.

« Tout ce qui est dans la nature est dans l'art » (Hugo) : l'art implique la vérité psychologique et historique. Le drame romantique apparaît ainsi. La distinction traditionnelle des genres (comique et tragique) est rejetée car dans la réalité le beau existe à côté du laid, le grotesque à côté du sublime. Au nom de la même vérité, on refuse les restrictions de vocabulaire. Hugo assouplit la métrique et la syntaxe et Stendhal va jusqu'à proposer la suppression du vers au théâtre.

### Lamartine (1790-1869)

**1790** : Naissance d'Alphonse de Lamartine à Mâcon. **1801** : En pension à Lyon. **1803** : Au collège de Belley. **1811-1812** : Voyage en Italie. **1814-1815** : Dans les gardes du corps, en garnison à Beauvais. **1816** : Rencontre à Aix-les-Bains M<sup>me</sup> Julie Charles, qui deviendra l'Elvire des *Méditations* ; mariage avec Maria Anna Elisa Birch. **1820** : *Méditations poétiques*. **1820-1830** : Différents postes d'ambassade en Italie. **1823** : *Nouvelles Méditations*. **1830** : Élu à l'Académie française ; -*Harmonies poétiques et religieuses*. **1831** : *Sur la politique rationnelle*. **1832** : Voyage en Orient. **1836** : *Jocelyn*. **1838** : *La Chute d'un ange*. **1839** : *Recueils poétiques*. **1843** : *Graziella*. **1847** : *Histoire des Girondins*. **1848** : Ministre des Affaires étrangères du gouvernement provisoire. **1856-1869** : *Cours familier de littérature*. **1869** : Mort de Lamartine.

### Poète, penseur, homme politique

L'œuvre de Lamartine se caractérise par la multiplicité des genres abordés (poésie lyrique, histoire, romans, récits de voyage, autobiographie) et par son souci de rester en contact direct avec la réalité politique et sociale de son époque.

Lamartine a voulu être un guide pour l'humanité asservie et un apôtre de la liberté. Il travaille au bien du peuple par « l'application progressive de la raison, de la justice et de la clarté [...] dans toutes les institutions politiques et sociales ». Mais, s'il fait preuve d'un art de la description très sûr, ce n'est pas le réel que décrit Lamartine, c'est une émotion devant celui-ci ; le paysage ne dévoile pas un objet de la nature, il est un hymne. Le tableau des laboureurs dans *Jocelyn* se présente comme une ode au travail, une méditation et une prière. La générosité de Lamartine s'exprime dans ses prises de positions politiques en

faveur des idées démocratiques et de la fraternité des peuples. Le moi parle directement dans les poèmes, propose une vision continue du réel et fait de la poésie une authentique « raison chantée ».

### Méditations poétiques (1820)

- La poésie, qui au XVIII<sup>e</sup> siècle était devenue un simple jeu de l'esprit, retrouve avec ce recueil la **voie du sentiment et de l'émotion**. Une âme livre ses tourments, ses angoisses et ses rêves, fait partager tous ses regrets, ses douleurs et ses espoirs. « Qu'est-ce que la poésie ?... Ce n'était pas un art, c'était un soulagement de mon cœur qui se berçait de ses propres sanglots » (Préface des *Méditations poétiques*). Il n'y a plus de sujets proprement dits, mais les frissons et les élans d'une âme qui ne s'attache qu'aux émotions les plus hautes, aux douleurs les plus nobles pour en tirer de la beauté et de nouvelles raisons de vivre et d'espérer.

- **Les paysages lamartiniens** ne sauraient être une description exacte et précise : le sentiment et l'émotion restent l'élément dominant, l'accord essentiel et profond qui ordonne et rythme le poème tout entier. Une colline, un vieux chêne, un lac, un fleuve, sont des objets indistincts, noyés de brume vaporeuse, où l'on ne voit que les reflets de l'âme du poète.

- La poésie de Lamartine est imprécise comme le rêve et suggestive comme **la musique**. Elle agit moins par le sens des mots que par l'harmonie de leurs sonorités fluides et caressantes. « Il y a un charme magique, écrit Théophile Gautier, dans cette respiration du vers qui s'enfle et s'abaisse comme la poitrine de l'océan : on se laisse aller à cette mélodie que chante le chœur des rimes comme à un chant lointain de matelots ou de sirènes. Lamartine est peut-être le plus grand musicien de la poésie. »

### Vigny (1797-1863)

**1797** : Naissance d'Alfred de Vigny à Loches. **1807** : Demi-pensionnaire à l'institution Hix. **1810-1811** : Sous la direction d'un précepteur, l'abbé Gaillard. **1814-1815** : Entre au 1<sup>er</sup> régiment des gendarmes du roi. **1816** : En garnison à Versailles. **1817-1819** : À Vincennes. **1822** : À Courbevoie. **1823** : Promu capitaine au 55<sup>e</sup> de ligne. **1825** : Épouse Miss Lydia Bunbury. **1826** : *Cinq-Mars* ; *Poèmes antiques et modernes*. **1830** : Fait la connaissance de Marie Dorval. **1831** : *La Maréchale d'Ancre*. **1832** : *Stello*. **1835** : *Chatterton* ; *Servitude et Grandeur militaires*. **1845** : Élu à l'Académie française. **1848** : S'installe au Maine-Giraud, en Charentes. **1863** : Mort de Vigny le 17 septembre. **1864** : *Les Destinées* (posth.). **1867** : *Le Journal d'un poète* (posth.).

#### La destinée

L'idée de destinée est au centre de la réflexion de Vigny. De l'« Ode au malheur » (1820) à *La Maréchale d'Ancre*, du roman *Cinq-Mars* aux poèmes des *Destinées*, la destinée nomme le malheur premier de l'homme. L'indifférence de la divinité, qui se lit dans l'impassibilité humaine de la nature et dans le silence de Dieu, est à la source de la cruauté et de l'injustice. La figure du poète résume en elle toute la misère et toute la dignité humaines, dans la mesure où, exilé de tous, celui-ci cherche à hauteur d'homme la beauté et la vérité. À la fois libre et pauvre, il reste incompris, socialement méprisé et banni.

#### Penseur et écrivain

Chez Vigny, primauté est toujours donnée à la pensée. Partant toujours « du fond de l'idée », l'écrivain se veut poète et penseur. S'il proclame la liberté de l'imagination, Vigny la subordonne toujours à l'idée, les deux instances fusionnant finalement dans le symbole. Se distinguant par une réticence à toute forme d'expansion, invitant chacun à reconnaître ses propres limites, Vigny incarne un certain romantisme critique. C'est pourquoi il assimile la poésie à la perle, dont elle possède à la fois la dureté, la pureté, la luminosité et le pouvoir de réflexion. Le cristal poétique donne aux œuvres d'imagination une solidité supérieure à celle des œuvres de pensée pure. À la recherche de « l'union intime de la pensée d'un homme avec sa langue maternelle » (*Journal d'un poète*), Vigny exalte la puissance énergétique de la poésie qui naît du travail approfondi sur les mots, et leur pouvoir d'éveil. À ce titre, la poésie devient la nouvelle religion.

### Chatterton (1835)



Appartement de John Bell. Des ouvriers viennent, sans succès, demander à l'industriel John Bell la grâce d'un des leurs qui, blessé, a été congédié. John Bell entreprend de justifier devant le quaker, fortement réprobateur, l'idée d'une vie entièrement gouvernée par l'argent et le profit. Chatterton, locataire d'une modeste chambre dans la maison, évoque devant le quaker la personne pour lui sacrée de Kitty Bell, épouse de l'industriel. Le quaker dévoile le mal de -Chatterton, hanté par l'idée du suicide, le « crime des crimes », à une Kitty Bell bouleversée, qui s'enfuit quand le quaker évoque la passion du jeune homme pour elle. Chatterton, accusé de plagiat, est menacé d'emprisonnement. Il est prêt à accepter l'aide du maire, M. Beckford, qui représente à ses yeux l'Angleterre. Devant un Lord-maire paternaliste, fermé à la poésie et qui le sermonne, Chatterton se résigne à demeurer incompris et consent « à tout ». M. Beckford lui offre « une place de premier valet de chambre dans sa maison ». Devant tant de « sarcasmes », « d'humiliation », Chatterton appelle la mort comme une délivrance, avale une forte dose d'opium et déchire ses poèmes. Dans un premier et dernier duo d'amour avec Kitty Bell, il reconnaît qu'« il n'est plus temps ». Le poète mort, Kitty Bell s'éteint dans les bras du quaker.

- À la source de cette pièce de théâtre une « **vérité morale** » inséparable ici d'une « question sociale » d'actualité : « J'ai voulu montrer l'homme spirituel étouffé par une société matérialiste », écrit Vigny. Entre Chatterton, le poète par excellence, et John Bell, le « spéculateur heureux » pour qui « tout doit rapporter », se dresse l'obstacle majeur de l'incompréhension, dont est responsable une société qui s'impose à travers les termes « d'argent », d'« utilité » et d'« intérêt ». L'amour de Kitty Bell est l'occasion pour Chatterton de se sauver car il devient passion absolue, signe d'un accord natif, fondé sur la souffrance, entre femme et poète.

- La musique d'une **prose ouvragée**, l'émotion contenue ou déchaînée des personnages, le dépouillement de l'intrigue qui confine au classicisme, font de *Chatterton* la plus grande réussite de Vigny dramaturge et du théâtre à l'époque romantique.

### Les Destinées (posth. 1864)



Le thème central de ces onze poèmes écrits de 1838 à 1863 est celui de la destinée humaine, avec pour corollaire la solidarité avec les créatures malheureuses. L'ensemble laisse apparaître un mouvement clair qui va du désespoir à l'espoir, des destinées subies et exécutées à leur dépassement volontaire et heureux par l'esprit pur, à l'appel aux futurs lecteurs qui assureront à l'œuvre l'immortalité.

De 1838 à 1841, Vigny écrit « La Mort du loup », « La Colère de Samson » et « Le Mont des oliviers » : c'est le temps du refus, l'apologie du silence et du stoïcisme. Une période d'ouverture suivra, qui correspond à la candidature à l'Académie

française : des poèmes comme « La Sauvage » font entendre l'éloge sans réserve de la civilisation. Enfin, la sérénité s'affirme progressivement de 1845 à 1863, la confiance en l'humanité s'épanouit (« La Maison du berger », « La Bouteille à la mer », « L'Esprit pur »).

« La Maison du berger » représente, avec ses trois cent trente-six vers, le cinquième du recueil des *Destinées*. C'est un condensé de la poésie de Vigny où la versification la plus plate côtoie certains des plus beaux vers d'amour de la langue française. La glorification de la poésie coïncide avec l'exaltation de la femme. Si la nature représente l'éternité dédaigneuse, la femme est la fragilité, l'éphémère et l'indolence. Elle incarne donc la condition humaine, avec son cortège admirable d'amour et de souffrance.

### Hugo (1802-1885)

**1802** : Naissance de Victor Hugo à Besançon. **1807-1808** : Séjour en Italie. **1810** : Au collège à Madrid. **1819** : Fonde *Le Conservateur littéraire*. **1822** : Épouse Adèle Foucher ; *Odes et Poésies diverses*. **1823** : *Han d'Islande*. **1826** : *Odes et Ballades*. **1827** : *Cromwell*. **1829** : *Le Dernier Jour d'un condamné* ; *Les Orientales*. **1830** : Début de la liaison avec Juliette Drouet ; *Hernani*. **1831** : *Notre-Dame de Paris* ; *Les Feuilles d'automne*. **1833** : *Lucrece Borgia* ; *Marie Tudor*. **1834** : *Littérature et Philosophie mêlées*. **1835** : *Les Chants du crépuscule*. **1837** : *Les Voix intérieures*. **1838** : *Ruy Blas*. **1840** : *Les Rayons et les Ombres*. **1841** : Élection à l'Académie française. **1842** : *Le Rhin*. **1843** : Mort de sa fille Léopoldine à Villequier ; *Les Burgraves*. **1845** : Pair de France. **1848** : Maire et député. **1849** : Rompt progressivement avec la droite. **1851** : Après le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, exil à Bruxelles. **1852** : À Jersey ; *Napoléon-le-Petit*. **1853** : *Les Châtiments*. **1855** : À Guernesey. **1856** : *Les Contemplations*. **1859** : Refuse l'amnistie ; *La Légende des siècles*. **1861-1868** : Voyages en Belgique et sur les bords du Rhin. **1862** : *Les Misérables*. **1864** : *William Shakespeare*. **1865** : *Chansons des rues et des bois*. **1866** : *Les Travailleurs de la mer*. **1868** : Termine *L'Homme qui rit*. **1870** : Retour à Paris. **1871** : Hugo à Paris, député. Démissionne. **1872** : *L'Année terrible*. **1874** : *Quatre-vingt-treize*. **1876** : Hugo sénateur. **1877** : *L'Art d'être grand-père*. **1882** : *Torquemada*. **1885** : Mort de Victor Hugo. **1888-1893** : *Toute la lyre* (posth.).

#### La conscience du siècle

Victor Hugo est apparu très tôt comme le chef de file du romantisme. Il rêve dès sa jeunesse d'« être Chateaubriand ou rien ». Légitimiste sous la Restauration, il se rallie à la monarchie orléaniste sous Louis-Philippe et devient républicain après 1848. Marqué par un orgueil démesuré, il adopte pour devise : « Ego Hugo. » S'étant passionné pour tous les genres (poésie, théâtre, roman, essai), s'étant engagé personnellement pour de grandes causes politiques et sociales, Victor Hugo a marqué les hommes de sa génération et des générations suivantes autant par l'ampleur de son génie que par sa générosité humaine.

#### L'œuvre poétique

- **Le lyrisme** - Après avoir sacrifié à l'orientalisme dont la mode fut activée par l'insurrection victorieuse des Grecs contre les Turcs (*Les Orientales*, 1829), Hugo chante le mal du siècle dont avait parlé Chateaubriand. Mais sa mélancolie est d'une qualité particulière. On y décèle une culpabilité diffuse et inexpliquée. Il propose avec *Les Feuilles d'automne* (1831) « des feuilles tombées, des feuilles mortes comme toute feuille d'automne. Ce n'est point là la poésie du tumulte et du bruit ; ce sont des vers sereins et paisibles, des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée ; des vers de l'intérieur de l'âme. C'est un regard mélancolique et résigné, jeté çà et là sur ce qui est, surtout sur ce qui a été » (Préface). Être poète, c'est être là et pouvoir le dire ; la poésie naît d'une présence lyrique au monde. Avec « La Pente de la rêverie » (*Les Feuilles d'automne*) apparaît une nouvelle poésie. Hugo envahit le monde par sa conscience : « Le poète est un monde enfermé dans un homme. » Le romantisme de Hugo implique des drames spirituels d'une grande profondeur et engage profondément la conscience humaine. *Les Chants du crépuscule* (1835), *Les Voix intérieures* (1837), *Les Rayons et les Ombres* (1840) sont trois recueils d'inspirations variées : réflexion politique, souvenirs personnels, méditation sur l'art, l'histoire et la nature, thèmes moraux et philosophiques.

- **Le voyant** - Après l'exil, Hugo fait figure de prophète tourné vers les grands problèmes métaphysiques. Il apparaît ainsi isolé au milieu des positivistes (Taine, Renan, Comte). Sa parole s'obscurcit souvent de l'obscurité même des choses. Dans *Les Contemplations*, il regroupe vingt-cinq ans de sa vie, autour de la mort de sa fille Léopoldine, en six livres (« Aurore », « L'Âme en fleur », « Les Luttes et les Rêves », « *Pauca Meae* », « En marche », « Au bord de l'infini »). Sommet de l'œuvre de Victor Hugo, ce recueil relate l'histoire d'une vie « écrite au jour le jour ». En parlant de lui, il exprime la part universelle de l'être humain : « Insensé, qui crois que je ne suis pas toi » (Préface). Sa vision déborde le monde réel pour envisager « l'hydre univers tordant son corps écaillé d'astres » (« Ce que dit la bouche d'ombre ») dans une série de « contemplations », c'est-à-dire de rêveries hallucinées qui expriment le mystère des êtres et des choses.

- **Mystère et progrès** - Hugo réactive la « fonction » du poète : « Il est l'homme des utopies [...] qui [...] doit [...] faire flamboyer l'avenir » (*Les Rayons et les Ombres*). Son rôle politique se manifeste, par exemple, quand il milite en faveur de l'enseignement pour tous ou pour l'amnistie des communards. Surtout, le poète ressuscite le passé et exprime l'histoire. « La Pente de la rêverie » réveille toute l'histoire humaine et « les races mortes », « le genre humain complet comme au jour du remords ». *La Légende des siècles* poursuit cet élan (dans le poème final notamment, « Plein ciel ») à travers un « seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière » qui aide le genre humain avec « le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès ». Privilégiant la figure de l'oxymoron qui unit deux termes contraires, le poète déchiffre le langage de la nature. Dans *Les Voix intérieures*, il voit « pendre à tous les rameaux de confuses pensées » (« À Albert Dürer », V, 3) et envisage dans *Les Rayons et les Ombres*, d'« entendre sous chaque objet sourdre la parabole » (« Que la musique date du seizième siècle »).

#### *Les Châtiments* (1853)

Dès le coup d'État du prince-président, Louis-Napoléon Bonaparte, dans la nuit du 1<sup>er</sup> au 2 décembre 1851, Hugo prend fait et cause pour la République menacée. Retrouvant la verve de Juvénal et l'inspiration vengeresse d'Agrippa d'Aubigné, il dénonce la prise de pouvoir illégale, la médiocrité du nouveau tyran et la veulerie de ses thuriféraires.



*Les Châtiments* sont divisés en sept livres : « La Société est sauvée », « L'Ordre est rétabli », « La Famille est restaurée », « La Religion est modifiée », « L'Autorité est sacrée », « La Stabilité est assurée », « Les Sauveurs se sauveront ». Hugo ne cesse de railler Napoléon-le-Petit qui, tel un voleur, « de nuit alluma sa lanterne/Au soleil d'Austerlitz » ; quand il entra à Notre-Dame, un mois après son crime, le Christ sur la croix « avait été cloué pour qu'il restât » ; à ceux qui dédaignaient ses invectives en disant : « Bah ! Le Poète il est dans les nuages », Hugo répondait : « Soit. Le tonnerre aussi. » Mais par-delà la polémique, Hugo sait se montrer poète épique quand il décrit, dans « L'Expiation » par exemple, les scènes apocalyptiques et visionnaires de la défaite de Napoléon-le-Grand à Waterloo.

Le coup d'État est pour Hugo la forme par excellence du mal. Napoléon III a brisé le mouvement du progrès qui permettait à l'histoire humaine d'avancer vers la lumière et a forcé « quatre-vingt-neuf qui marche à reculer » (« Le Parti du crime », VI, 11). Le merveilleux se mêle à la narration épique ; il jaillit de l'événement contemporain. La métaphore unit les deux termes de la comparaison pour faire naître une réalité humaine : « l'homme sépulcre » (Napoléon III) ou la « marmite budget » ; et le mythe

peut naître de cette fusion.

### Le théâtre

Dans son théâtre, Hugo manifeste le désir de supplanter l'ancienne tragédie au profit d'un genre neuf qui fait monter sur scène la société contemporaine. Dans la « Préface » de *Cromwell*, il oppose à la tragédie classique le drame romantique où se mêlent le grotesque et le sublime. Il met en scène des individus maudits, rejetés par la société, qui, comme Didier dans *Marion Delorme*, poursuit seul sa « sombre route », ou poussés « d'un souffle impétueux, d'un destin insensé » comme Hernani. Le drame romantique, enfin, donne à voir le peuple : « Le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité, ce serait Ruy Blas » (Préface de *Ruy Blas*).

### Le roman

Touchant un très large public, les romans de Hugo propagent des idées humanitaires et généreuses. La documentation abondante dont il se sert, sa propre imagination permettent l'élaboration d'un cadre historique convaincant. Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo fait revivre le Paris du xv<sup>e</sup> siècle, avec sa cour des Miracles peuplée par les truands et sa cathédrale animée par une vie nocturne et inquiétante. Mais le roman historique laisse rapidement place au roman social où sont exaltés la fraternité humaine et le progrès social, notamment dans *Les Misérables*. Épopée de la Révolution française, *Quatre-vingt-treize* se déploie comme une vaste fresque : les péripéties sanglantes de la Révolution sont rachetées par quelques êtres rares qui agissent en conformité avec leur conscience.

### *Les Misérables* (1862)



*La première partie*, « Fantine », s'ouvre sur le long portrait de Monseigneur Myriel, évêque de Digne. Le personnage de Jean Valjean apparaît : pour avoir volé du pain, il est condamné à vingt ans de prison. À sa libération, il arrive à Digne où seul l'évêque l'accueille chaleureusement. Poussé par ses vieux démons, il vole deux candélabres d'argent. Arrivé à Paris, Jean Valjean connaît une jeune femme séduite et abandonnée par un étudiant ; sans argent elle confie sa petite fille Cosette à un couple d'aubergistes, les Thénardier, qui la traitent comme une véritable servante. Un industriel de Montreuil-sur-mer, Monsieur Madeleine, alias Jean Valjean, la prend sous sa protection. Mais le policier Javert croit reconnaître le forçat évadé dans l'honorable bourgeois.

*Deuxième partie* : « Cosette ». Après avoir parcouru le champ de bataille de Waterloo, avoir été envoyé au bagne, puis s'être échappé, Jean Valjean délivre Cosette. Vivant dans un quartier sombre et mal famé de Paris, ils trouvent finalement refuge dans un couvent de Bernardins.

*Troisième partie* : « Marius ». Apparaît le personnage de Gavroche, incarnation du gamin de Paris, fils abandonné de l'aubergiste Thénardier. Marius, étudiant en droit, entre en relation avec un groupe de militants républicains. Les Thénardier, ruinés, s'installent à Paris et vivent de rapines.

*Quatrième partie* : « L'Idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis ». Marius, qui a fait la connaissance de Cosette, s'éprend d'elle. Les Thénardier devinent que Jean Valjean se cache sous le pseudonyme de M. Leblanc. Les bandits sont arrêtés et Jean Valjean réussit à s'enfuir. La ville de Paris devient le véritable héros du livre : l'émeute est décrite minutieusement.

*Cinquième partie* : « Jean Valjean ». Jean Valjean sauve Marius blessé lors de l'assaut des troupes contre la barricade. Il disparaît dans une bouche d'égout avec son fardeau. Cosette et Marius décident de s'épouser, mais Jean Valjean se meurt, épuisé par une vie d'aventure, de grandeur et d'injustice.

• **Un individu face à l'histoire** - Ce roman touffu n'est pas simplement une histoire pleine d'émotion et de rebondissements. L'ancien forçat Jean Valjean, victime de la société, devient rapidement le type personnifié de l'humanité souffrante et humiliée. Le peuple de Paris prend ici une dimension véritablement romanesque et s'affirme comme le personnage principal de l'œuvre. Les individualités auxquelles va la sympathie de Hugo participent d'un même manichéisme qui oppose le vulgaire et le sublime, l'expiation permettant de résoudre les conflits.

• **Une œuvre populaire** - À vrai dire, l'humanité tout entière sort grandie de ce combat entre les forces du mal et celles du bien. Jean Valjean est l'incarnation de ce combat grandiose et assume à lui seul un état qui le mène à une sorte de sainteté. Parti des bas-fonds les plus humiliants, il accède, au terme de son parcours, à une pureté que la mort sanctifie. Les figures les plus attachantes (-Fantine, Cosette, Marius, Gavroche) attirent la sympathie du lecteur ; le mélange du réalisme et de l'épopée porte cette œuvre majeure de notre littérature et fait des *Misérables* un des premiers romans écrits sur le peuple et pour le -peuple.

### Musset (1810-1857)

**1810** : Naissance d'Alfred de Musset à Paris. **1819** : Au lycée Henri-IV. **1828** : Commence des études de droit, puis de médecine, rapidement abandonnées. *L'Anglais mangeur d'opium* d'après -Thomas de Quincey. **1830** : *Contes d'Espagne et d'Italie*. **1832** : *Un spectacle dans un fauteuil* (*La Coupe et les Lèvres* ; *À quoi rêvent les jeunes filles* ; *Namouna*). **1833** : Début de la liaison avec George Sand. Voyage en Italie. *André del Sarto* ; *Les Caprices de Marianne* ; *Rolla*. **1834** : *Fantasio* ; *On ne badine pas avec l'amour* ; *Lorenzaccio*. **1835** : Rupture avec George Sand. **1836** : *La Confession d'un enfant du siècle* ; *Il ne faut jurer de rien*. **1837** : *Un caprice*. **1841** : *Les Nuits*. **1845** : *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. **1857** : Mort à Paris.

### Un poète de l'émotion

Le grand principe de Musset est de laisser parler son cœur. Il s'agit pour lui d'émouvoir en étant ému : « Vive le mélodrame où Margot a pleuré ! » Musset prétend donc être absolument naturel. D'où la variété formelle de son œuvre qui s'adapte directement à l'émotion éprouvée et partagée. Un certain mépris pour le travail en est la conséquence : Musset rimait plutôt pauvrement et préférerait la fantaisie à la profondeur. Reste qu'au sein de l'expérience artistique on trouve une blessure du cœur. Musset a soif d'absolu mais cet absolu a disparu car Dieu n'existe pas. Ainsi se comprend le célèbre cri de Rolla :

« Je ne crois pas ô Christ, à ta parole sainte :  
Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux. »

### *Les Nuits* (1841)

Le recueil complet comporte quatre poèmes (les « Nuits » de mai, de décembre, d'août et d'octobre) auxquels on ajoute la « Lettre à Lamartine », « L'Espoir en Dieu » et « Souvenir », tous parus de 1835 à 1841. La douleur est à l'origine de la poésie (« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux/Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots »). Exorcisant sa

douloureuse liaison avec George Sand, Musset parvient à des visions hallucinées qui le rapprochent plus du romantisme allemand que de Hugo ou de Vigny.

### Lorenzaccio (1834)



En 1537, Florence vit sous la tyrannie du duc Alexandre de Médicis, cruel et débauché. Son cousin, Lorenzo, donne de lui l'image d'un homme corrompu (Lorenzaccio, le « mauvais Lorenzo ») pour l'approcher en toute confiance et pouvoir l'assassiner. Il parvient à ses fins mais est abandonné par les opposants au régime. Un autre cousin d'Alexandre, Côme de Médicis, monte sur le trône. Lorenzo, réfugié à Venise, est poignardé : le peuple jette son corps dans la lagune.

Publié en 1834, joué seulement en 1896 (avec Sarah Bernhardt), *Lorenzaccio* est un des rares chefs-d'œuvre du théâtre romantique français. Musset retrace l'atmosphère et la vie florentines, mais organise son drame autour de la personnalité de son héros dont le destin funeste se dévoile progressivement à travers un cheminement laborieux qui voit le triomphe du pouvoir politique, quel qu'il soit, sur le désir individuel de liberté et de vérité. Il montre également le drame de la conscience déchirée et de l'impossible incarnation, dans l'histoire, des valeurs morales.

### Balzac (1799-1850)

**1799** : Naissance d'Honoré de Balzac à Tours. **1804** : Externe à Tours. **1807-1813** : Au collège de Vendôme. **1813** : Pensionnaire à Paris. **1816** : Clerc de notaire ; suit des cours de droit. **1819** : Renonce à ses études de droit et s'installe dans une mansarde pour se consacrer à son œuvre. **1822** : Début de la liaison avec Madame de Berny. **1823** : Fréquente les écrivains libéraux. **1824** : Collabore à différentes revues. **1826** : Imprimeur ; difficultés financières. **1827** : Entre en relation avec les écrivains romantiques. **1828-1831** : Réputation d'écrivain à la mode. **1832** : Se rallie au parti légitimiste. Début de la correspondance avec Madame Hanska, l'« étrangère ». **1833** : Rencontre Madame Hanska à Neuchâtel. **1837** : Voyage en Italie. **1839** : Élu président de la Société des gens de lettres. **1844** : Son médecin diagnostique une sorte de « méningite chronique ». **1845** : Voyage en Europe avec Madame Hanska. **14 mars 1850** : Épouse Ève Hanska. **18 août 1850** : Mort de Balzac. **21 août 1850** : Obsèques au Père-Lachaise. Victor Hugo prononce l'éloge funèbre.

#### Réalisme et volonté

Balzac est, avec Victor Hugo, l'écrivain le plus important du XIX<sup>e</sup> siècle. Quantitativement aussi bien que qualitativement, il a épousé son époque jusqu'à -confondre les « triomphes » de sa « vie » et ceux de sa « littérature ».

L'art, pour Balzac, et contrairement à la doctrine romantique, ne naît pas spontanément de l'inspiration. Il est le fruit d'une lente maturation qui fait de l'artiste un véritable artisan. Balzac, d'ailleurs, est plus attiré par l'absolu que par l'infini. D'où son goût pour le terme de « sublime » qui qualifie l'émerveillement suprême devant un être ou un objet que seul le véritable artiste est à même de voir. C'est que Balzac avait pour le réel une sorte d'adoration mystique. Sa religion de la réalité l'invite à se méfier d'une imagination native dont il s'avoue la « victime ». Pour mieux maîtriser « sa plus cruelle ennemie », l'artiste fait appel à la volonté, à la fois thème et moteur de l'œuvre, qui correspond parfois à une force surhumaine (passion, puissance, argent) surpassant les personnages. Plus qu'une série de données psychologiques, ces derniers sont donc des énergies qui se concentrent puis se libèrent.

#### La vocation du roman

Les premières tentatives littéraires de Balzac correspondent au goût de l'époque : il s'essaie au vers, en poésie comme au théâtre, mais sans succès. Il est attiré également par le roman noir anglais et par le roman historique de Walter Scott. Mais il renouvelle les lois traditionnelles et invente une forme romanesque qui participe de tous les « genres » à la fois : « Quant à moi, je me range sous la bannière de l'éclectisme littéraire pour la raison que voici : je ne crois pas la peinture de la société possible par le procédé sévère de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle [...]. L'introduction de l'élément dramatique, de l'image, du tableau, de la description, du dialogue me paraît indispensable dans la littérature moderne. »

La matière du roman est l'histoire qui, dans sa vérité et sa rigueur, s'oppose au roman où règnent l'imaginaire et le vraisemblable. C'est grâce au roman cependant que Balzac dépasse cette opposition. Loin d'entasser des événements, le romancier doit peindre les « causes qui engendrent les faits », autrement dit les « mystères du cœur humain ».

L'expression de la vie demande la maîtrise et le rendu des deux faces du monde : l'ombre et la lumière, le superficiel et le profond. La vision de Balzac est « bilatérale », selon le mot de d'Arthez dans les *Illusions perdues* (1837-1843), dans une écriture où se mêlent inextricablement le réel et l'imaginaire. L'histoire apprend à Balzac l'importance de l'« observation », le roman celle de l'« imagination », mais l'œuvre nouvelle ne deviendra elle-même que par la « construction ». Plus qu'à copier le réel, Balzac s'emploie donc à élaborer un univers proprement artistique. Ainsi, la technique du retour des personnages, que Balzac découvre vers 1833, permet de regrouper les œuvres dans un vaste ensemble qui représente, non un reflet, mais une analogie de la société française contemporaine, elle-même représentative de toute société et, plus généralement, de la condition humaine.

#### La Comédie humaine

Dans l'Avant-propos de 1842, Balzac indique que l'idée première lui est venue d'une « comparaison entre l'humanité et l'animalité », les « espèces sociales » devant correspondre aux « espèces zoologiques ». Relevante à la fois de l'analyse et du merveilleux, l'œuvre s'appuie sur le type, seule instance littéraire permettant de cerner les hommes. *La Comédie humaine* se subdivise en trois niveaux :

- les *Études de mœurs* qui se répartissent en six livres : « Scènes de la vie privée » dont *Le Colonel Chabert* (1832), *Le Père Goriot* (1834) ; « Scènes de la vie de province » dont *Eugénie Grandet* (1833), *Illusions perdues* (1837-1843) ; « Scènes de la vie parisienne » dont *La Cousine Bette* (1846), *Le Cousin Pons* (1847) ; « Scènes de la vie politique » ; « Scènes de la vie militaire » ; « Scènes de la vie de campagne » dont *Le Médecin de campagne* (1833), *Le Lys dans la vallée* (1835) ;

- les *Études philosophiques* qui comptent des récits auxquels Balzac accordait une importance capitale (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831 ; *La Peau de chagrin*, 1831 ; *Louis Lambert*, 1833 ; *Balthazar Claës ou la Recherche de l'absolu*, 1834 ; *Séraphita*, 1835) ;

- les *Études analytiques* (*La Physiologie du mariage*, 1829, et *Les Petites Misères de la vie conjugale*, 1855, posth.).

#### Le fantastique

Tout en reconnaissant sa dette vis-à-vis d'Hoffmann, Balzac invente un nouveau fantastique. Il a le premier conçu le fantastique, non comme un genre littéraire, mais comme l'apparition même de la réalité. Le rapport entre fantastique et réel est

exactement celui qui, selon Balzac, relie l'effet à la cause. L'acuité du regard balzacien fait de l'œuvre une mine fabuleuse de descriptions vraies, un pur modèle de poésie didactique. Le réel, transmué en littérature, soulevé par un souffle épique jusqu'à une sorte d'incandescence, livre sa vérité cachée, sa part fantastique.

#### Le style de Balzac

Plus qu'un témoignage et qu'une expression de l'époque, l'œuvre en est le document et le monument. Les nombreuses corrections apportées par Balzac à son œuvre montrent qu'il s'attache de près à la précision des termes et à la texture des phrases. Tout roman balzacien peut se lire comme un conte, et l'auteur privilégie hautement l'aspect oral de l'œuvre par les nombreux discours cités, l'adresse fréquente au lecteur, les récits menés par un ou plusieurs personnages qui organisent le texte en une construction en abyme. Dans ce triomphe du conte et cette victoire de la forme, l'œuvre entière de Balzac trouve son principe. *La Comédie humaine*, comme tout roman de Balzac, forme un vaste « conte », un « poème » comparable à ceux d'Homère et, bien sûr, de Dante.

#### **Les Chouans ou la Bretagne en 1799 (1829)**



Fin septembre 1799 : une troupe de conscrits, encadrée par les soldats de la République (les « bleus ») que commande le chef de demi-brigade Hulot, sont délivrés, entre Fougères et Mayenne, par les chouans, dont le chef, un jeune aristocrate, le marquis de Mautauran, est surnommé Le Gars. Derniers jours de brumaire : Hulot obéit à contre-cœur à l'ordre d'escorter une voiture occupée par deux dames (Marie de Verneuil et sa suivante Francine) qu'accompagne un civil, Corentin. Entre Marie et Le Gars, rencontré dans une auberge, une passion naît malgré la différence des camps politiques. Réfugiée à Fougères, lieu de violents combats entre les bleus et les chouans, Marie apprend par Corentin que Le Gars l'a trahie et comprend trop tard qu'on lui a menti. Marie et Le Gars sont tués par les bleus, peu après qu'un prêtre a célébré leur union.

Paysans misérables, ignorants, superstitieux, les chouans appartiennent à un pays dont Balzac souligne l'« incurie industrielle », à un monde où les passions s'expriment avec une violence immédiate. Dans ce monde tourmenté, les femmes jouent un rôle déterminant. À travers les femmes qui s'avancent voilées, le réel historique se donne à lire comme une suite de leurres et d'illusions : tout est « piège pour l'âme, piège pour les sens ». La bataille militaire passe au second plan. Commentent le règne de la police (incarnée par Corentin, âme damnée de Fouché), le temps du soupçon et de la trahison. Les véritables combats du monde moderne se mèneront effectivement dans l'univers de la vie privée, qu'investit la police.

#### **Le Père Goriot (1835)**



Dans la sordide pension Vauquer, un « drame » va se jouer. Novembre 1819 : un jeune étudiant en droit, Eugène de Rastignac, est intrigué par l'attitude d'un mystérieux quadragénaire, Vautrin, et par celle d'un pensionnaire de longue date, le père Goriot. Méprisé par ses filles, Anastasie (devenue comtesse de Restaud) et Delphine (baronne de Nucingen), cet ancien vermicelier se ruine pour satisfaire leurs caprices. Rastignac entreprend la conquête de Madame de Nucingen. Deux locataires de la pension, Poiret et Mademoiselle Michonneau, poussés par l'appât du gain, aident le policier Gondureau à percer à jour la véritable identité de Vautrin, un forçat évadé surnommé Trompe-la-Mort. Abandonné par ses filles, le père Goriot tombe dans une hébétude où le jeune étudiant en médecine Bianchon lit les signes d'une fin prochaine. Il meurt, dans l'indifférence générale. Ses obsèques sont suivies par les seuls Rastignac et Christophe, l'homme à tout faire de la pension. Du haut du cimetière du Père-Lachaise, Rastignac lance un défi à Paris : « À nous deux maintenant ! »

*Le Père Goriot* est le roman du mystère déchiffré progressivement. Lieux et personnages entretiennent la présence d'une énigme profondément tapie au sein du Paris de 1819. Doté d'une lucidité tenace née du travail et de la misère, Rastignac est à même de « pénétrer les mystères ». Parallèlement, une autre vérité se dévoile, celle des hommes et du monde, qui donne à lire l'œuvre comme un roman d'initiation et de formation. Les yeux de Rastignac s'ouvrent sur une société gouvernée par l'argent. Le critère moral est extérieur au roman. C'est pourquoi Balzac, dans la préface de l'ouvrage, se défend d'avoir écrit une œuvre immorale. Avant d'être bon ou mauvais, le monde est, tout simplement - l'enjeu du roman consistant justement à faire sentir cette présence énorme. *Le Père Goriot* a la force et la pureté d'une tragédie classique, à laquelle il emprunte la concentration des effets dramatiques, l'unité des lieux et la construction qui, d'une exposition, mène, à travers une crise, à un dénouement fatal.

#### **Le Lys dans la vallée (1836)**



1827 : Félix de Vandenesse accepte de « livrer » son passé à Natalie de Manerville.

Mai 1814 : le jeune Félix rencontre dans un bal à Tours une femme dont la beauté l'émeut au point de l'égarer. Il retrouve l'inconnue dans une vallée au creux de laquelle coule l'Indre. Entre Henriette de Mortsau et Félix se noue une pure amitié, renforcée par des liens spirituels communs.

Octobre 1814 : Félix à Paris se fait apprécier du roi et devient maître des requêtes au Conseil d'État.

1817 : Félix retourne en Touraine où son amour pour Henriette se fortifie. De retour à Paris, Félix succombe aux charmes d'une riche et belle anglaise, Lady Arabelle Dudley. Henriette apprend cette liaison et tombe malade. Apprenant que la jeune femme est mourante, Félix se précipite à son chevet. Après un bouleversant combat intérieur, Henriette meurt, vertueuse. Réponse de Natalie à Félix : incapable de rivaliser avec le souvenir de deux femmes exceptionnelles, elle préfère ne pas s'engager dans une union vouée, selon elle, à l'échec.

Par les rapprochements qu'il permet avec l'existence même de l'auteur, par son analyse subtile du phénomène amoureux dans ses rapports avec la vie, la société et la création, ce roman témoigne du travail d'un écrivain qui se cherche et se construit par l'œuvre d'art.

*Le Lys dans la vallée* a tous les traits d'un roman de l'éducation sentimentale. Un jeune homme fait l'apprentissage de la vie et de l'amour d'une femme mariée qui reste résolument fidèle à son époux et à ses enfants en aimant comme une mère son protégé. Mais chez Henriette se livre le combat de l'esprit et du corps. Apprenant qu'Arabelle ne respecte pas, comme elle, la maternité, elle connaît « un moment de doute horrible », semblable à l'accablement du Christ au mont des Oliviers. En affrontant ici ce qu'il nommera, dans l'Avant-propos à *La Comédie humaine*, le « difficile problème qui consiste à rendre intéressant un personnage vertueux », Balzac, qui réussit à faire de la bonne littérature avec de bons sentiments, livre par là même, dans cette œuvre profondément inactuelle et subversive, ses plus intimes convictions religieuses qu'une lettre à Madame Hanska résume en une formule : « Je conçois le catholicisme comme poésie. »

#### **Stendhal (1783-1842)**

**1783** : Naissance à Grenoble d'Henri Beyle dit Stendhal. **1796** : Entre à l'École centrale de Grenoble pour des études « n'admettant pas l'hypocrisie et le vague ». **1799** : À Paris, il se met en quête d'amour romanesque et de gloire littéraire. **1800** : Sous-lieutenant au 6<sup>e</sup> dragons. Déception de la vie militaire. Démission. **1802** : Retour à Grenoble, puis à Paris. **1804** : Retrouve l'armée. **1806** : -Participe à la campagne d'Allemagne. **1809** : Campagne d'Autriche où il voit les horreurs de la guerre. **1810** : Auditeur au Conseil d'État. **1812** : Campagne de Russie et « retraite infernale ». **1813** : Campagne de Saxe ; maladie et congé à Milan. **1814** : S'exile à Milan. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste*. **1817** : *Histoire de la peinture en Italie ; Rome, Naples et Florence*. **1822** : À Paris, participe à la vie littéraire. *De l'Amour*. **1823** : *Vie de Rossini*. **1825** : *Racine et Shakespeare ; D'un nouveau complot contre les industriels*. **1827** : *Armance*. **1830** : *Le Rouge et le Noir*. **1831** : Consul à Civita-Vecchia. *Vie de Henri Brulard*. **1832** : *Souvenirs d'égotisme*. **1839** : *Chroniques italiennes ; La Chartreuse de Parme*. **1842** : Mort de Stendhal à Paris.

### L'égotiste

Stendhal, passionné par « la chasse au bonheur », fait preuve d'un sens de l'individualisme très prononcé. C'est « un égotiste » qui augmente ses sensations en les analysant. *La Chartreuse de Parme* se clôt sur une dédicace : « *To the happy few* », c'est-à-dire à ceux qui, peu nombreux, peuvent comprendre que le vrai bonheur se trouve dans l'intelligence et le libre jeu des passions, en dehors de toute préoccupation morale. Son éloge de l'égotisme, de la primauté donnée à l'individu, toujours exceptionnel, invite chacun de ses lecteurs à se libérer de la gangue des conventions et des lâchetés où il se trouve enfermé. Il apprend aux hommes modernes, « âmes d'élite », l'authenticité, l'énergie et le désir du bonheur, « le vrai moi de l'homme ».

### Un écrivain masqué

Par haine de l'hypocrisie, Stendhal se tourne vers l'action et la volonté. D'où le culte qu'il voue à Napoléon et au xvi<sup>e</sup> siècle italien, le tempérament italien lui paraissant plus impulsif que le français. Mais se méfiant profondément d'une société dissimulée, il ne peut s'empêcher de s'avancer masqué. Lui qui a utilisé plus de cent pseudonymes a conçu le secret et le déguisement comme partie intégrante du romantisme. D'où son humour et son ironie devant tous les faux-semblants sociaux, et la vivacité du récit qui lui gagneront la complicité du lecteur.

### La rigueur du style

Ce qui intéresse Stendhal n'est pas tant la description de la société que l'analyse approfondie de l'intimité de l'individu : « Je ne retiens que ce qui est peinture du cœur humain. » Il écrit, à cet effet, dans un style volontairement détaché qu'il disait vouloir emprunter au Code civil. Il montrait « assez de mépris pour Kant, Fichte, etc., hommes supérieurs qui n'ont fait que de savants châteaux de cartes », ce qui le pousse à inventer des citations farfelues de Kant pour *Le Rouge et le Noir* et renforce son goût pour les idéologues et leur clarté. Renonçant à l'idée de se faire apprécier de ses contemporains, il s'en remet au jugement d'une postérité qui reconnaîtra en lui un des écrivains les plus libres et les plus modernes du xix<sup>e</sup> siècle.

### *Le Rouge et le Noir* (1830)



Julien Sorel, fils d'un charpentier, pense faire carrière dans le clergé (le noir). Sous Napoléon, il aurait choisi l'armée (le rouge). Devenu précepteur des enfants de Monsieur de Rênal, maire de Verrières, il gagne l'amour de Madame de Rênal. Renvoyé, il devient, après un séjour au séminaire de Besançon, le secrétaire à Paris du marquis de la Mole dont il séduit la fille, Mathilde. Dénoncé comme un ambitieux calculateur par Madame de Rênal alors qu'il touche aux plus hautes fonctions, il entend se venger. Les deux coups de pistolet qu'il tire sur Madame de Rênal amènent le tribunal à le condamner à mort.

- **L'hypocrisie** - Cette « chronique de 1830 » est née d'un fait divers. Julien Sorel, jeune homme intelligent mais pauvre, se voit réduit aux plus ingrates besognes, alors qu'autour de lui triomphent les médiocres qui ont pour eux la puissance et l'argent. Stendhal s'attache à l'évocation d'une société marquée par la laideur. Julien utilise l'hypocrisie comme un élément d'une stratégie globale destinée à le pousser au sommet de la hiérarchie sociale.

- **La passion** - Parallèlement, le roman développe le thème romantique de la passion. Le héros trouve dans l'ambition un moyen d'échapper au dégoût de vivre. C'est un roman du héros : un solitaire se dresse face à la société, mais, sous l'effort, il succombe et meurt. Le tableau de la société sous la Restauration met en scène des intrigants, des aventuriers, des banquiers véreux. Stendhal part de « la vérité, l'âpre vérité » : il atteint la vérité jusqu'à l'âpreté comprise. La province se caractérise par l'ennui : ses habitants ont pour seule préoccupation d'augmenter leurs revenus, en référence à la future consigne de Guizot : « Enrichissez-vous. » L'ambition réaliste (« un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin »), la peinture lucide d'une volonté puissante brisée dans son élan par la sottise et le mensonge composent dans le roman un heureux mélange de force froide et de frénésie.

### *La Chartreuse de Parme* (1839)



Fabrice del Dongo s'échappe, à seize ans, de la maison paternelle. Désirant entrer dans l'armée napoléonienne, il assiste en témoin impuissant à la bataille de Waterloo. Grâce à sa tante, la duchesse de Sanseverina, il espère obtenir les faveurs du comte Mosca, premier ministre du prince de Parme. Mais, ayant tué un rival en duel, il est emprisonné. Après s'être échappé et constitué prisonnier, il échappe au poison grâce à l'amour de Clélia Conti, fille du gouverneur de la prison. Quand Clélia, obligée d'épouser le marquis Crescenzi, meurt, Fabrice se retire dans la chartreuse de Parme et disparaît un an plus tard.

- **Le bonheur** - Pour Stendhal, il faut trouver son propre bonheur. Or, le bonheur est donné à temps à Fabrice pour qu'il en jouisse. Il est suffisamment prolongé pour orienter sa destinée, suffisamment accompli pour que le récit lui fasse place dans de beaux moments de silence, suffisamment incomplet pour que la mort lui donne un prolongement. Stendhal, pillant son propre « trésor d'émotions senties », a aussi composé un poème. Pour lui, bonheur et beauté s'appellent en écho. Les sommets du lyrisme personnel s'harmonisent avec les plus beaux effets de romancier, ses élans comme ses silences.

- **L'énergie** - Stendhal fait ici appel au sens de l'énergie, au goût de la prouesse, à l'attrait de la singularité historique. L'épopée impériale étant démystifiée (Fabrice dans la débâcle après Waterloo), *La Chartreuse de Parme* érige en valeur l'enthousiasme, célèbre le génie jusque dans un beau crime.

Au cours du roman les grandes âmes se groupent en une sorte de communauté vivante. Fabrice del Dongo y fait figure de modèle : héroïque sans y penser, il a le courage simple. Par lui, selon le mot de Mosca, « tout est vu de haut ».

- **Une poétique du regard** - Stendhal ne vise pas à créer l'illusion, il évite le trompe-l'œil par lequel un romancier fait le lecteur dupe de sa fiction. Le récit devient tout entier un lieu visuel, un « miroir » optique. Au réel et à la fiction, le romancier

substitue un espace fait pour le regard où tout est montré. Dans cet espace original, le personnage à son tour n'échappe pas aux tortures ni aux délices de la vue. Pour éluder le regard d'autrui, le personnage recourt soit au masque, au déguisement, à l'hypocrisie, soit à la provocation, soit à la fuite. La symbolique du regard se compose, de plus, avec une symbolique du secret. - Clélia, pour sauver Fabrice, a fait à la Madone le vœu de ne jamais plus le voir. Dès lors, les bougies s'éteignent et les rencontres se déroulent à minuit. Le roman tout entier glisse ainsi vers un nocturne. Quittant les lacs voluptueux et la lumière lombarde de la première partie, le récit gagne les lieux de l'intimité : prison, chapelles, chambre d'amour. L'ombre transfigure les personnages et les regards ferment l'espace à la lumière pour l'ouvrir à la poésie.

### George Sand (1804-1876)

**1804** : Naissance à Paris d'Aurore Dupin, future George Sand. **1818** : En pension à Paris. **1822** : Mariage avec Casimir Dudevant. **1823** : Naissance à Paris de Maurice Dudevant. **1830** : Liaison avec Jules Sandeau. **1832** : *Indiana*. **1833** : Se sépare de Sandeau, rencontre Musset. *Lélia*. **1834** : *Le Secrétaire intime*. **1837** : *Mauprat*. **1838** : Liaison avec Chopin. **1840** : *Le Compagnon du tour de France*. **1841** : George et Chopin séjournent ensemble à Nohant. **1842** : *Un hiver à Majorque*. **1843** : *Consuelo*. **1844** : *Jeanne*. **1845** : *Le Meunier d'Angibault*. **1846** : *La Mare au diable*. **1848** : Pendant la révolution devient la conseillère de Ledru-Rollin. **1849** : *La Petite Fadette*. **1850** : *François le Champi*. Liaison avec le sculpteur Alexandre Manceau. **1853** : *Les Maîtres sonneurs*. **1855** : *Histoire de ma vie*. **1863** : *Mademoiselle de La Quintinie*. **1870** : *Malgré tout*. **1873** : *Impressions et Souvenirs*. **1876** : Mort de George Sand à Nohant.

Une romancière prolifique

George Sand reconnaît volontiers sa dette vis-à-vis de Rousseau qui s'est « emparé de [s]a jeunesse par la beauté de sa langue et la puissance de sa logique ». Le thème central des œuvres de George Sand est celui de l'amour sincère devenu principe suffisant de la vie privée et de la vie publique. L'auteur personnifie les débordements du cœur dans de longues effusions romantiques. Douée d'une personnalité forte mais peu originale, George Sand écrit avec beaucoup de facilité une œuvre abondante et sans surprise où se mêlent l'évocation des paysans berrichons et la peinture de l'expérience féminine.

#### *La Mare au diable* (1846)



Germain, « le fin laboureur », raconte son histoire à l'auteur qui la rapporte. Sur les conseils pressants de son beau-père, Germain se décide à « reprendre femme » en épousant une riche jeune femme demeurant à Fourche. Mais une jeune voisine, la petite Marie, se substitue à « la lionne du village ».

Évocation de la vie des paysans berrichons, de leur « langage antique et naïf », cette œuvre sans ombre ni recoins obscurs, malgré l'épisode fantastique dans la forêt, présente un monde dominé par le travail et la pauvreté. L'histoire baigne dans une atmosphère de paix et de recueillement où la terre, la forêt et la campagne déserte donnent aux personnages leur fraîcheur et leur sérénité, en accord avec la vision évangélique qui caractérise ce « roman champêtre ».

#### *Les Maîtres sonneurs* (1853)



Étienne Depardieu raconte en 1828 une histoire qui se déroule en 1770. Le jeune Étienne, dit « Tiennet », tombe amoureux de sa cousine Brulette. Un camarade, Joset, a la révélation de ses dons de musicien grâce à un muletier du - Bourbonnais, Huriel. Installé dans le Berry, Huriel épouse Brulette et Tiennet une jeune fille, Thérèse. Joset entre dans la corporation des maîtres sonneurs de Saint-Chartier, mais, peu après, il est assassiné dans le Morvan, par un groupe de sonneurs jaloux.

Ce roman champêtre prend une dimension mystérieuse, symbolique et initiatique. Malgré une histoire assez confuse, la puissance d'évocation est très grande, George Sand excellent à rendre avec pittoresque le langage des paysans berrichons. Le récit est par ailleurs émaillé de réflexions suggestives sur la musique.

### Nerval (1808-1855)

**1808** : Naissance à Paris de Gérard Labrunie, dit Gérard de Nerval. Mis en nourrice à Loisy, près de Mortefontaine. **1810** : Mort de sa mère. **1820** : Au lycée Charlemagne. **1827** : Traduction du *Faust* de Goethe. **1831** : *Les Odelettes*. **1834** : Rencontre de Jenny Colon. **1840** : Traduction du *Second Faust*. **1841** : Premières crises de folie. **1841-1855** : Nombreux internements à la clinique psychiatrique du docteur Blanche. **1843** : Voyage en Orient. **1851** : Publication du *Voyage en Orient*. **1854** : *Les Filles du feu*. **1855** : Nerval est trouvé pendu rue de la Vieille-Lanterne. **1855** : *Aurélia ou le Rêve et la vie*.

Mémoire et enfance

Le Valois, avec ses étangs, ses brumes et ses châteaux, représente le lieu d'inspiration privilégié de Nerval. Ce que l'écrivain découvre, c'est l'accord profond du paysage et du temps. Le premier enferme le second et garde le souvenir des instants heureux. Mais le paysage de l'enfance ne se retrouve que par la mémoire involontaire, un des nombreux moyens, avec le voyage et la folie, qui permettent à Nerval d'échapper à soi-même et à la société pour mieux retrouver son identité enfouie. Il a, littéralement, voulu rêver sa vie : « Je ne demande pas à Dieu de rien changer aux événements, mais de me changer relativement aux choses ; de me laisser le pouvoir de créer autour de moi un monde qui m'appartienne, de diriger mon rêve éternel au lieu de le subir » (*Paradoxe et Vérité*).

Un voyage au pays de la folie

Contrairement aux romantiques, pour qui le voyage favorisait toute une série de sensations exotiques, dans le *Voyage en Orient*, le « dépaysement par les livres » rejoint le « dépaysement par le voyage ». La documentation, le souvenir et le rêve se fondent dans l'évocation spirituelle d'une patrie perdue et sacrée. *Les Chimères* ressuscitent les religions antiques sous la forme d'une mythologie personnelle : « Ils reviendront, ces dieux que tu pleures toujours. » Dans *Aurélia*, enfin, Nerval explore les univers angoissants du rêve et de la folie.

#### *Les Filles du feu* (1854)

Nerval excelle dans le *märchen*, genre très connu en Allemagne, court récit, proche du conte et de la nouvelle. Les cinq récits du recueil (« Angélique », « Sylvie », « Jemmy », « Octavie », « Émilie ») mettent en scène cinq figures de femmes mystérieuses

et envoûtantes.



Dans « Sylvie », Gérard est amoureux d'une actrice, Aurélie, qui lui préfère un autre. Désirant revoir les hameaux de son enfance, il part pour Loisy. Il évoque la brune Sylvie dont il était épris mais à qui s'opposait la blonde et fascinante Adrienne. À Loisy, il retrouve Sylvie qui a perdu la fraîcheur de sa jeunesse ; Adrienne est entrée au couvent. Peu après, il apprend le mariage de Sylvie et la mort d'Adrienne.

Le récit fait fusionner les souvenirs et la méditation philosophique dans un syncrétisme qui le rapproche des mythes et des légendes d'époques différentes. Poète du souvenir, Nerval connaît une immense déception devant le monde moderne qui l'accable. Alors que Proust fera surgir le passé à partir d'une sensation, Nerval efface les distances chronologiques en parvenant à transcender le temps.

### **Aurélia ou le Rêve et la vie (1855)**

Dans ce dernier ouvrage, composé alors que la folie assombrissait sa vie, réapparaît un motif fondamental : celui de la poursuite de l'image fuyante d'un amour unique. Se donnant pour tâche « de fixer le rêve et d'en connaître les secrets », le récit correspond à l'exploration d'une vie nouvelle, « affranchie des conditions du temps et de l'espace, et pareille sans doute à celle qui nous attend après la mort ». Le monde du rêve interfère avec celui de la vie quotidienne, et le paradis auquel les songes donnent accès est celui de l'immortalité et du pardon ; ceux-ci composent un récit mythique qui fait une large place aux récits de rêves, où le héros triomphe d'un drame et devient le symbole de toute l'humanité.

### **Mérimée (1809-1870)**

**1803** : Naissance à Paris de Prosper Mérimée. **1812-1819** : Élève au lycée Napoléon (Henri-IV). **1824** : Vie mondaine. **1825** : *Théâtre de Clara Gazul*. **1825-1826** : Voyages en Angleterre. **1829** : *Chronique du temps de Charles IX*. **1830** : Voyage en Espagne. **1834** : Nommé inspecteur général des monuments historiques. **1837** : *La Vénus d'Ille*. **1840** : *Colomba*. **1845** : *Carmen*. **1851** : Se rallie à Louis-Napoléon Bonaparte. **1870** : Mort de Mérimée.

Un maître de la nouvelle

Mérimée débuta dans les lettres par deux mystifications : une « traduction » des œuvres de Clara Gazul, actrice espagnole de pure invention, et un recueil de prétendus chants illyriens. Se voulant archéologue de profession, il présente souvent ses œuvres comme des souvenirs de voyage où le récit demeure impersonnel. Mérimée sait écrire une nouvelle, c'est-à-dire donner en vingt pages la substance d'une histoire que les romantiques auraient développée en un volume. Relevant de l'esthétique de l'art pour l'art, son œuvre subordonne tout à l'effet artistique : une action significative révèle à elle seule un personnage, un paysage est complet en quelques lignes. Par crainte d'être trompé, Mérimée se méfie du sentiment et se veut hautain et impersonnel afin de cacher sa tristesse et sa solitude.

### **La Vénus d'Ille (1837)**



À Ille, Pyrénées-orientales, un passionné d'antiquités a trouvé dans son jardin une Vénus de cuivre. Son fils, qui doit disputer une partie de pelote basque, donne son anneau de diamant à son épouse qui le glisse au doigt de la statue. Lorsqu'il tente de retirer l'anneau, la statue replie son doigt. Le soir, c'est la statue qui l'accueille dans la chambre nuptiale et lui donne un baiser dont il mourra.

Le récit, qui avance par surimpression du réel et de l'imaginaire, présente une statue admirable, dotée de pouvoirs maléfiques par les habitants d'Ille. -Commençant dans une atmosphère de noce méridionale, l'histoire atteint progressivement un degré d'horreur digne des meilleurs récits fantastiques.

### **Colomba (1840)**



Le colonel della Rebbia a été assassiné dans son village de Corse. On accuse la famille Barracini. Le fils della Rebbia, Orso, rentré au pays, se voit contraint de se venger par la pression de ses amis et surtout de sa sœur Colomba. - Attaqué par trahison, il tue les fils Barracini et prend le maquis. Il en sort avec l'assurance d'être acquitté et épouse une jeune Anglaise passionnée par son aventure, Miss Lydia Nevil.

L'œuvre, parfaitement construite, ressemble à une tragédie. La couleur locale est rendue à travers la rude figure des populations, celle des bandits et celle de Colomba, vierge vengeresse. Le style, sec et dépouillé, révèle un travail approfondi sur les formes littéraires.

### **L'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle**

Le passé cessant d'être lu comme le fruit de la providence, l'histoire s'appuie dorénavant sur « des faits [...] susceptibles d'être étudiés, décrits, racontés » (Guizot, *Cours d'histoire moderne*, 1828).

Sur la Révolution française

La Révolution française est revisitée. Charles de Lacretelle, ultra, la considère avec un dédain méprisant (*Histoire générale de la Révolution française*, 1824-1826). Les libéraux Thiers et Mignet la légitiment dans ses fondements bourgeois (*Histoire de la Révolution française*, 1823-1827 et 1824). Le socialiste Louis Blanc (*Histoire de la Révolution*, 1847-1862) et le républicain Quinet (*La Révolution*, 1865) mettent l'accent sur les aspirations populaires. Lamartine (*Histoire des Girondins*, 1847) et Michelet (*Histoire de la Révolution française*, 1847-1853) lancent des hymnes lyriques aux révolutionnaires.

Histoire et littérature

Certains écrivains rédigent leurs ouvrages historiques comme des œuvres littéraires : **Barante** (1782-1866), à la manière des chroniqueurs médiévaux, veut « restituer à l'histoire l'attrait que le roman historique lui a emprunté » (*Histoire des ducs de Bourgogne*, 1824-1828). **Augustin Thierry** (1795-1856) cherche une « narration complète, épuisant les textes, rassemblant les détails épars, recueillant jusqu'aux moindres indices des faits et des caractères » (*Récits des temps mérovingiens*, 1833-1840) ; cherchant la loi de développement unique de chaque peuple, il vérifie dans l'histoire de l'Angleterre puis dans l'histoire de la

France, l'antagonisme social de deux races, celle des envahisseurs et celle des peuples soumis. D'autres expliquent les faits pour défendre une thèse, comme **Guizot** (1787-1874) qui montre « que les efforts de [son] temps pour établir dans l'État un régime de garanties et de libertés publiques n'avaient rien de nouveau ni d'étrange » (*Essais sur l'histoire de France*, 1823 ; *Histoire générale de la civilisation en Europe et en France depuis la chute de l'Empire romain*, 1828-1830).

Michelet (1798-1874)

Jules Michelet, incarnant l'histoire romantique, rêve d'une « histoire sociale », matérielle et spirituelle, où l'idéologie et l'art concourent à faire de la France un véritable mythe. Il assoit l'histoire de la nation française sur « une bonne base : la terre qui porte les hommes et les nourrit ». Il entreprend de montrer comment la France est née, comment elle a formé sa personnalité morale, comment elle a vécu. Participant autant de la science que de la poésie, le travail de l'historien rassemble les fragments de la vérité et reconstitue par intuition la vérité totale.

**Quinet** (1803-1875) insuffle à ses pages un souffle lyrique (*Les Révolutions d'Italie*, 1848-1852 ; *La Philosophie de l'histoire de France*, 1855). **Tocqueville** (1805-1859) cherche surtout à préparer l'avenir à partir d'une lecture du passé (*De la démocratie en Amérique*, 1836-1839 ; *L'Ancien Régime et la Révolution*, 1856). Pensant, comme Bossuet, que la Providence mène le monde, il accepte la Révolution qui a lieu avec l'assentiment de Dieu. Au milieu de la confusion générale, il se propose de saisir le progrès de l'égalité, donc de la démocratie.

## Le Parnasse

« Ce qui est utile est laid »

Les poètes du Parnasse, **Théophile Gautier** (1811-1872), **Catulle Mendès** (1841-1909), **Leconte de Lisle** (1818-1894), **Théodore de Banville** (1823-1891), **José Maria de Heredia** (1842-1905), **Sully Prudhomme** (1839-1907), travaillent dans leurs poèmes le décor et la couleur, mais aussi la forme, le rythme et la rime. Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* (1835), Gautier affirme que la poésie et l'art ne peuvent être considérés comme des instruments car, ne servant rien ni personne, ils portent leur beauté en eux-mêmes : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. »

Dès lors, le poète est un « homme de l'art », non un inspiré ou un lyrique. L'idée, venue de Banville (*Les Cariatides*, 1842 ; *Odes funambulesques*, 1857 ; *Petit traité de poésie française*, 1872) est reprise et illustrée par Gautier dans *Émaux et Camées* (1857). La poésie se tourne vers la Grèce et l'Orient et prétend à l'immortalité, en se libérant des servitudes du « réalisme ».

Le culte de l'art

L'écrivain crée ainsi un univers fait de mots : il apparaît comme un maître du langage et du style et réagit contre l'usage utilitaire de la prose, les poésies officielles ou les discours académiques.

La préface de Leconte de Lisle aux *Poèmes antiques* proclame que le poète n'a plus l'ambition d'exprimer son intériorité, mais de dire « la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure ». Là où les romantiques monologuaient, les parnassiens célèbrent le monde dans toute sa beauté. Le poème parnassien est un véritable tableau, une œuvre qui se suffit à elle-même dans sa pure originalité.

La perfection plastique s'impose alors : le vers est marbre, onyx, émail, camée. Le poète donne une éternité à l'éphémère et le fixe dans une forme impeccable. « Sans la syntaxe de l'expression, pas de poésie », dit Banville. Le nom propre, réactivé par son étymologie, produit un exotisme graphique et témoigne d'une passion du mot quand celui-ci est libéré de sa gangue prosaïque.

Recueils et revues principaux : Leconte de Lisle, *Poèmes antiques* (1852) ; *Le Parnasse contemporain* (1866) fondé par Mendès et Louis-Xavier de Ricard ; Heredia, *Les Trophées* (1893).

## Baudelaire (1821-1867)

**1821** : Naissance à Paris de Charles Baudelaire. **1832** : Au collège royal de Lyon, puis interne au lycée Louis-le-Grand à Paris. **1839** : Réussit son baccalauréat. **1841** : Voyage à l'île Maurice et à l'île Bourbon. **1842** : Fréquentation des milieux littéraires. **1845** : *Salon de 1845*. Traduction du *Scarabée d'or* d'Edgar Poe. **1846** : *Salon de 1846*. **1847** : *La Fanfarlo*. Traduction du *Chat noir* de Poe. **1848** : Traduction de *Révélation magnétique* de Poe. **1854** : *Contes extraordinaires* d'Edgar Poe publiés dans leur traduction. **1857** : *Les Fleurs du mal*. Édition des *Histoires extraordinaires* de Poe. **1860** : *Les Paradis artificiels*. **1861** : *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. **1863** : *Le Peintre de la vie moderne*. **1864** : Conférences à Bruxelles. **1865** : Publication de la traduction des *Histoires grotesques et sérieuses* de Poe. **1866** : Atteint de paralysie à Namur. **1867** : Mort à Paris. **1868** : Édition posthume des *Curiosités esthétiques* et de *L'Art romantique* (recueils d'articles). **1869** : Édition posthume du *Spleen de Paris*.

Une poésie nouvelle

Avec Baudelaire, la poésie française prend une dimension européenne. Son œuvre donne naissance à des courants différents de ceux du romantisme. -Baudelaire admire chez ses prédécesseurs le culte du génie et de la volonté (Hugo et Balzac), non l'abandon au lyrisme (Musset). Il aime en Gautier le travail sur les formes verbales : de ce « poète impeccable », il retient une leçon de rigueur et de perfection formelle. S'il voit en Constantine Guys le « peintre de la vie moderne », c'est qu'il incarne la modernité qui « est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». La modernité désigne le propre de l'artiste moderne qui voit dans la grande ville non seulement la déchéance de l'homme mais aussi une beauté jusqu'alors inconnue. Alors que le romantisme avait exalté le moi, Baudelaire n'écrit pas une littérature de confession : à la « sensibilité du cœur », il préfère celle de « l'imagination », faculté gouvernée par l'intelligence.

Le souci de la construction

Ainsi, ses recueils témoignent de la recherche méthodique d'une architecture. Le travail de la forme devient un moyen pour guérir une souffrance sans faute que l'homme ne cesse d'éprouver : le salut ne peut être trouvé que dans la langue. Pour Baudelaire, « la Beauté est le produit de la raison et du calcul ». D'où la supériorité de l'artificiel sur le naturel : le poète aime l'« art du maquillage » chez les femmes, le raffinement des dandys, les caricatures de Daumier, car « le beau est toujours bizarre ». Se félicitant que sa poésie choque le lecteur, -Baudelaire reprend le thème romantique du poète solitaire, agrandit le fossé séparant l'auteur et son public et parle du « plaisir aristocratique de déplaire ».

Antithèses et métamorphose

Une antithèse parcourt l'œuvre et oppose la catégorie du bas (ténèbres, abîme, angoisse, pourriture) à celle du haut (azur, idéal, pureté). La figure de l'oxymoron, qui définit une même réalité par un couple de termes opposés (« grandeur de la saleté ») permet de faire fusionner ces deux univers. Son satanisme correspond à une victoire remportée sur le mal dans son aspect bestial, grâce à une idéalisation du mal, calculée par l'intelligence. La poésie ne vise donc pas à copier le réel mais à le métamorphoser. Déformer le réel revient à affirmer la supériorité de l'esprit. En réduisant les choses à des lignes, à des couleurs, à des mouvements, Baudelaire inaugure non seulement la poésie mais l'ensemble du mouvement artistique des temps modernes.

### Les Fleurs du mal (1857 et 1861)



Le recueil n'est pas l'histoire chronologique d'une vie et d'une âme. La composition très travaillée de l'édition de 1861 retrace un itinéraire plein de sens. « Spleen et idéal » (poèmes I à LXXXV) décrit la double postulation qui le déchire entre un besoin d'idéal inaccessible et l'enlèvement dans le quotidien nommé « Ennui » ou « Spleen ». Dans « Tableaux parisiens » (poèmes LXXXVI à CIII), la ville reflète la laideur du poète mais se présente à lui comme un lieu fascinant propice au rêve. Avec « Le Vin » (poèmes CIV à CVIII), l'alcool, une des tentations charnelles, incarne un moyen pour atteindre le paradis perdu. « Fleurs du mal » (poèmes CIX à CXVII) énumère les vices et les péchés de la chair. Dans « Révolte » (poèmes CXVIII à CXX), l'homme, désabusé de tout, s'adonne aux imprécations, aux injures, aux blasphèmes. Dans « La Mort » (poèmes CXXI à CXXVI), enfin, le poète livre à l'ultime « voyage » l'espoir d'un salut.

- **L'« universelle analogie »** - Après avoir rejeté l'amour, la gloire et le bonheur, le poète trouve dans la mort l'aboutissement et le sens de son aventure intérieure. S'insurgeant contre toutes les conventions, il reste un inadapté et trouble profondément la conscience de son lecteur en lui proposant des voies jusque-là inexplorées. Le premier, il organise toute poésie en fonction de la loi de l'« universelle analogie » ; il dit appartenir à ces poètes qui rêvent de « découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et de tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infailibilité de la production poétique ».

- **Une littérature du mal** - L'exploration d'un univers très noir suppose un déplacement de frontière entre le bien et le mal et une vue pessimiste de la -condition humaine. Le lecteur est séduit par les couleurs sombres et riches, par la force de la révolte et par son ton de supériorité désabusée. Mais Baudelaire analyse cette littérature du mal jusqu'à en tirer une conception nouvelle de l'art. « Il y a dans l'homme, à toute heure, écrit-il, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. » Dieu est à la fois en bas et en haut : le besoin de la destruction et l'exigence de pureté se réunissent dans un même appel.

### Le Spleen de Paris (1869)

Le Paris de Baudelaire, dans ce recueil de poèmes en prose, est celui des taudis, de la prostitution et des hôpitaux. La ville moderne dépersonnalise tout individu : le poète, surtout, souffre de la solitude et se définit fondamentalement comme un « étranger ». Outre chez les humbles, il trouve refuge dans « le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». La tentative, originale et réussie, permet de ramasser l'émotion dans des textes les plus brefs possibles qui ne sacrifient jamais au réalisme scrupuleux mais impriment sur le monde la marque d'une sensibilité particulièrement aiguë.

### Curiosités esthétiques et Art romantique (1868)

- **L'esthétique de Baudelaire** - Dans l'histoire de la critique artistique, l'apport de Baudelaire est considérable. Dès 1845 (*Salon de 1845*), il s'éloigne de la manière descriptive et moralisante de Diderot. Il établit entre les artistes une hiérarchie au sommet de laquelle il veut placer Delacroix, Edgar Poe et Wagner. Mais Baudelaire ne fait jamais preuve de dogmatisme : l'art n'est pas l'« imitation servile de la nature », pas plus que l'« application d'un style préalablement défini ». La nature n'est qu'un « dictionnaire » qui fournit des thèmes et des motifs. Le grand artiste est « un tempérament passionné doué d'une imagination créatrice ». L'imagination est la « reine des facultés », car le génie n'est rien d'autre que « l'enfance retrouvée à volonté ». Le Beau est composé de « nouveau » et de « bizarre » qui écartent de la banalité.

- **Le rôle du critique** - Le critique doit pénétrer dans l'intimité, participer à la vie de l'artiste, « s'oublier pour se fondre dans l'œuvre qu'il juge ». Ce critique doit être naïf et partial : il doit se placer à un point de vue exclusif, mais un « point de vue qui ouvre le plus d'horizons ». Le critique ne parle bien que de ce qu'il aime. Il doit se consacrer aux œuvres admirées dans lesquelles il retrouve quelque chose de lui-même, celles qu'il aurait pu faire ou souhaiter réaliser personnellement. D'où le mot de Baudelaire à propos de Poe : « Je l'ai aimé parce qu'il me ressemblait. »

### Le réalisme et le naturalisme

À partir de 1850, la société change notablement. Une tendance au matérialisme se manifeste dans tous les domaines. Le développement de l'industrie, l'enrichissement des classes moyennes, accentuent cette tendance à la recherche exclusive des avantages matériels. En même temps, la science impose sa vision du monde de laquelle nombre d'écrivains sont redevables.

#### Le réalisme

L'esthétique réaliste s'impose d'abord grâce aux peintres (Daumier, Millet, Courbet et Manet). En littérature, Champfleury (inventeur du terme de « réalisme »), Henri Murger (*Scènes de la vie de bohème*, 1851), et surtout Flaubert avec *Madame Bovary* (1857) font triompher la nouvelle doctrine. La réalité est observée avec une objectivité méthodique.

Pour un écrivain réaliste, il importe avant tout de représenter un monde qui, jusque-là, avait été dédaigné par l'art. Son modèle est l'encyclopédie qui connaît à l'époque son âge d'or (*Le Grand Larousse*). Au personnage extraordinaire, aventurier, à la fortune unique ou terrible, le romancier préfère le type exemplaire qui figure sa génération ou sa classe sociale.

L'intrigue est crédible et vraisemblable : elle s'apparente au compte rendu d'une expérience commune. Dès lors, tous les sujets peuvent être traités : on doit tout montrer pour tout pouvoir guérir.

Les sujets « réalistes » sont empruntés de préférence au peuple, au monde ouvrier, à ses misères et à ses vices. On préfère l'actuel et le social plutôt que la généralité abstraite. L'artiste véritable devient « le peintre de la vie moderne » (titre d'un article que Baudelaire consacre à Constantin Guys en 1863). Dans ce contexte, le mélodrame connaît une nouvelle vigueur. Les comédies d'Émile Augier et de Dumas fils contiennent toujours une thèse morale. Comédies émouvantes, largement influencées par les romans de Balzac, elles développent une sorte de prêche moral.

#### Le naturalisme

Influencé par Claude Bernard et par Taine, Zola utilise la méthode des sciences expérimentales pour peindre l'humanité la plus sordide. Il décrit les classes populaires et l'existence misérable des pauvres et des exploités. A Médan, la maison de campagne de Zola, se réunit le groupe naturaliste (Paul Alexis, Henri Céard, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans et Maupassant) qui publie en 1880 un recueil de nouvelles : *Les Soirées de Médan*. Plusieurs écrivains de l'époque subissent l'influence des théories naturalistes : Alphonse Daudet, Jules Vallès, Charles-Louis Philippe et Jules Renard.

Les romans peignent la déchéance d'un ouvrier alcoolique (*L'Assommoir*, de Zola) ou celle d'une prostituée (*Nana*, de Zola). Les Goncourt ont répandu l'usage du document humain. Flaubert voit dans l'art la seule forme de connaissance humaine qui ne trompe pas. Maupassant saisit et dégage le caractère propre du sujet qu'il écrit. Pour mener à bien ces projets, il faut une écriture riche et forte. Une vie secrète semble animer le monde. Un même mouvement parcourt les individus, les familles et les sociétés.

Malgré l'hostilité du public et de la critique, le réalisme et le naturalisme s'inscrivent dans le mouvement de l'histoire : la beauté fulgurante des temps modernes ne peut se dire que dans une forme complète et dynamique cautionnée par une démarche scientifique.

## Flaubert (1821-1880)

**1821** : Naissance à Rouen de Gustave Flaubert. **1832** : Au collège à Rouen. **1836** : Écrit de nombreux contes, rencontre Élixa Schlésinger. **1838** : *Mémoires d'un fou*. **1840** : Reçu bachelier. Voyage dans les Pyrénées et en Corse. **1842** : Commence son droit à Paris. **1844** : Première crise nerveuse ; s'installe à Croisset, près de Rouen. **1845** : Voyage en Italie. **1846** : Rencontre Louise Colet. **1849-1850** : Voyages en Orient, en Grèce, en Italie. **1857** : Publication de *Madame Bovary* suivie d'un procès. **1858** : Voyage en Tunisie. **1862** : *Salammô*. **1864** : Invité à Compiègne par l'empereur. **1865-1866** : Voyage à Baden-Baden et en Angleterre. Nommé chevalier de la Légion d'honneur. **1869** : *L'Éducation sentimentale*. **1871** : Visite à la princesse Mathilde à Bruxelles, puis voyage en Angleterre. **1873** : Se lie avec Maupassant. **1874** : *La Tentation de saint Antoine*. Voyage en Suisse. **1877** : *Trois Contes*. **1880** : Mort de Flaubert. **1881** : *Bouvard et Pécuchet* (posth.).

### Un écrivain moderne

Le  $xx^e$  siècle a reconnu en Flaubert le premier écrivain vraiment moderne. Difficilement classable, il a inventé une forme romanesque originale et féconde. Son réalisme l'apparente à Balzac, dans la peinture de la province (*Madame Bovary*), de la vie parisienne (*L'Éducation sentimentale*), de l'argent, de la formation progressive d'un jeune homme. Flaubert est réaliste quand il traduit dans ses récits un « coup d'œil médical de la vie, cette vue du vrai [qui] est le seul moyen d'arriver à de grands moments d'émotion », ou quand il affirme : « Le romancier doit rester dans les généralités probables. » Mais cette matière surabondante, il va l'épurer pour s'attacher essentiellement au style : « Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien. » Aux héros traditionnels, il préfère les personnages de tous les jours. Plus qu'à l'analyse psychologique, il s'attache aux descriptions : l'objet ou le paysage deviennent ainsi l'écho de l'émotion éprouvée par le personnage. Le plus souvent, la chose ou l'être sont décrits d'après le point de vue de celui ou de celle qui les regardent.

### Le culte de la forme

La forme, si elle est longuement travaillée, permet de cerner les multiples facettes d'un individu et de sublimer la réalité : « Le but de l'art, c'est le beau avant tout. » Il s'agit de manifester par une splendeur gratuite et inutile le néant de tout, l'impossible, l'inconcevable, c'est-à-dire la beauté, de « partir du réalisme pour aller à la beauté ». Son style correspond à une « manière absolue de voir les choses à lui seul ». L'attention portée à la forme s'exprime notamment par la figure de l'artiste, présente dans toutes ses œuvres d'une manière ou d'une autre.

### La tentation de l'impersonnel

Pour mieux dire ce qui est et ce qui a été, Flaubert se fie à une documentation précise et s'en tient à l'objectivité des faits rapportés, bien qu'il fasse plus confiance à la Bible, pour écrire *Salammô*, qu'à l'érudition scientifique. Parallèlement s'affirme dans son œuvre la nécessité de l'impersonnel qui permet à l'écrivain de rendre un objet sans y mêler de sentiments intimes mais en se laissant, pour ainsi dire, pénétrer par lui et par le monde qui l'entoure. Situé approximativement entre romantisme et naturalisme (il aimait à dire qu'il y avait « deux bonshommes » en lui), Flaubert veut être « impassible » : « Je ne crois pas, écrit-il à George Sand, que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde [...]. Je me borne donc à exposer les choses telles qu'elles m'apparaissent, à exprimer ce qui me semble le vrai. » À ce titre l'ironie permet de prendre du recul par rapport à ce que l'on évoque : « Elle vous enlève à la personnalité. » D'où le mépris plusieurs fois répété pour les imbéciles et les bourgeois qui ne cessent de véhiculer une quantité impressionnante d'« idées reçues ». Par bourgeois Flaubert désigne l'homme positif et borné, avide d'argent et méprisant grossièrement ceux qu'il n'intéresse pas, personnifiant enfin la société matérielle et utilitaire.

### La religion de l'art

Pour Flaubert, l'art est le seul mode de connaissance qui vaille : sa croyance en la puissance de l'œuvre d'art équivaut à un véritable mysticisme. D'où l'importance accordée à la description qui permet au romancier de se perdre presque dans la minutie des détails sans avoir le souci de dégager une signification claire, comme dans l'évocation de la casquette de Charles Bovary : « Le doute absolu maintenant me paraît si nettement démontré que vouloir le formuler serait presque une niaiserie. » Il faut se transporter dans les personnages et non les tirer à soi. Cependant, l'impersonnalité n'est pas totale : l'œuvre de Flaubert est marquée par un pessimisme croissant à la fin de sa vie.

### Madame Bovary (1857)



Une jeune paysanne, Emma Rouault, épouse Charles Bovary, officier de santé et homme médiocre. Un bal au château de La Vaubyessard lui donne le goût du luxe et des amours romanesques. À Yonville, Emma fait la connaissance de Léon, clerc de notaire, avec qui elle vit un amour platonique, et de M. Homais, pharmacien amateur d'idées reçues. Elle devient la maîtresse de Rodolphe, -gentilhomme-fermier qui la quitte rapidement. Emma s'endette et, abandonnée de tous, se suicide à l'arsenic.

- **Le « bovarysme »** - Avec Emma Bovary, Flaubert a inventé un type universel : celui d'un être qui perd sa vie pour n'avoir pas su voir et accepter le réel tel qu'il est, pour n'avoir pas compris qu'un fossé sépare l'idée qu'on se fait de la vie et la vie elle-même. Le « bovarysme » se développe en deux illusions corollaires. La première consiste à croire qu'on peut combler les défaillances ressenties dans le monde et les êtres en les remplissant de tous les souvenirs, de tous les désirs déjà projetés ailleurs ou en s'inscrivant soi-même dans son propre imaginaire : « Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. » La deuxième illusion est de croire que l'ailleurs est géographique et qu'il suffira d'aller de Tostes à Yonville ou de Yonville en Italie, comme de Léon à Rodolphe pour combler un manque entre éléments de nature différente, c'est-à-dire de rapporter à des objets du monde un désir qui ne leur appartient pas. Flaubert décrit une conscience moderne du désir sur fond irréductible de manque.

- **Une construction travaillée** - Flaubert fait preuve, dans ce roman, d'un incontestable talent descriptif. La peinture de la campagne normande s'appuie sur une minutieuse recherche documentaire. Formellement, l'œuvre est particulièrement travaillée, notamment grâce à la technique de la scène où se mêlent la description, l'analyse et le dialogue, comme dans le célèbre chapitre des comices agricoles. Entre chaque scène, des résumés font varier indéfiniment et très efficacement la position du lecteur par rapport à l'histoire.

### L'Éducation sentimentale (1869)



Frédéric Moreau s'éprend de Marie Arnoux, rencontrée sur un bateau. À Paris, il se lie avec des jeunes gens de milieux divers et est introduit auprès de la famille Arnoux. Deux ans plus tard, après avoir connu la ruine et hérité d'un oncle, il fait la connaissance de Rosanette, une demi-mondaine. Lors de la révolution de 1848, il assiste à des réunions de clubs révolutionnaires et vit les événements de 1851. Seize ans plus tard, il fait le bilan de sa vie ratée avec Deslauriers, son ami d'enfance.

- **La mélancolie romantique** - Frédéric sent parfois son âme se dilater sous la pression de sa sensibilité exacerbée ou de sa rêverie tumultueuse. S'il est si seul au milieu des hommes, c'est parce que, très souvent, ses rêves sont hors du commun. Mais par faiblesse de caractère il ne va pas jusqu'au bout de son rêve, s'adapte aux exigences et aux contraintes de la réalité et refoule son romantisme. Sous Louis-Philippe, il semble que tout soit petit, mesquin, que seuls les intérêts immédiats comptent et que la société, complètement affadie, sombre dans l'indigence intellectuelle. Tous les rapports humains sont faux. Le paysage même semble se diluer dans une apparence purement conventionnelle sans force ni profondeur.

- **Le réalisme subjectif** - La réalité chez Flaubert ne semble pas avoir de densité matérielle, indépendante et antérieure par rapport au sujet qui la perçoit ; à moins qu'il ne participe lui aussi de la même léthargie, du même mouvement superficiel qui se dissout dans une fluidité insaisissable et dont les méandres de la Seine - omniprésente - sont le symbole le plus fidèle. Le monde se résout en une impression. Il n'a d'existence que dans la conscience du spectateur. De fait, la réalité pour Frédéric est souvent une illusion qui pèse bien peu en face de ses rêves et de ses désirs.

- **La dimension politique du réalisme** - Le développement des sciences exactes, le prestige de l'histoire, ont influé sur la méthode d'écriture romanesque de Flaubert : les personnages de l'histoire contée n'auraient pas d'épaisseur s'ils n'étaient envisagés comme des êtres engagés dans l'Histoire. En outre, la nécessité de la fiction et la logique des caractères reposent aussi sur le principe de causalité : les événements paraîtraient invraisemblables s'ils n'étaient motivés par des antécédents dûment décrits. La crédibilité réaliste suppose une soumission à certaines lois implicitement admises. Ainsi Flaubert prend-il soin d'évoquer le cadre familial et l'adolescence de Frédéric.

Mais, parti d'une vision dynamique des forces en présence, Flaubert rejoint finalement une sorte de dualisme statique. Il n'y a ni Bien ni Mal, mais une médiocrité généralisée. Flaubert refuse la révolution qui suppose un acte de foi ; il est apolitique, condamnant à la fois la bourgeoisie et la société qu'elle engendre, et à la fois le peuple et la violence qu'il provoque. Il reste neutre et se retire de la mêlée, se moquant des défauts de l'un et l'autre camps.

### Zola (1840-1902)

**1840** : Naissance à Paris d'Émile Zola. **1843** : À Aix-en-Provence. **1847** : Mort de son père. **1858** : À Paris, au lycée Saint-Louis, échoue au baccalauréat ès sciences. **1862** : Employé à la Librairie Hachette. **1867** : *Thérèse Raquin*. **1870** : Épouse Alexandrine Meley. Conçoit le projet d'un « roman expérimental » : *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. **1871** : *La Fortune des Rougon*. **1872** : *La Curée*. **1873** : *Le Ventre de Paris*. **1874** : *La Conquête de Plassans*. **1875** : *La Faute de l'abbé Mouret*. **1876** : *Son Excellence Eugène Rougon*. **1877** : *L'Assommoir*. Zola devient l'écrivain français le plus célèbre. **1878** : *Une page d'amour*. Un groupe d'écrivains, ses cadets de quelques années, se réunissent dans la maison de Zola à Médan. **1880** : *Nana* ; *Les Soirées de Médan* ; *Le Roman expérimental*. **1882** : *Pot-bouille*. **1883** : *Au Bonheur des Dames*. **1884** : *La Joie de vivre*. **1885** : *Germinal*. **1886** : *L'Œuvre*. **1887** : *La Terre*. **1888** : Fait la connaissance de Jeanne Rozerot qui lui donnera deux enfants. *Le Rêve*. **1890** : *La Bête humaine*. **1891** : *L'Argent*. **1892** : *La Débâcle*. **1893** : *Le Docteur Pascal*. **1897** : Articles dans *Le Figaro* pour la réhabilitation du capitaine Dreyfus. **1898** : Lettre ouverte à Félix Faure dans *L'Aurore* : « J'accuse ». Exil en Angleterre. **1899** : Retour en France ; *Fécondité*. **1901** : *Travail*. **1902** : Mort de Zola par asphyxie. *Vérité* ; *Justice*.

#### Le romancier naturaliste

Zola manifesta toujours le souci de ne se fier qu'aux seuls faits. Mais, loin de se borner à les accumuler, le romancier a pour but « la recherche de la vérité à l'aide de l'analyse des êtres et des choses ». L'auteur est avant tout un constructeur, « un créateur qui tente, après Dieu, la création d'une terre nouvelle ». Le roman n'est pas le reflet de la réalité car « l'auteur ne voit les objets qu'à travers son tempérament ; il retranche, il ajoute, il modifie, et, en somme, le monde qu'il nous donne est un monde de son invention » (*Le Salut public de Lyon*, 29 avril 1865).

Influencé par les idées des physiologistes, par Balzac, par Claude Bernard et Taine, Zola se réclame de la science et entend fonder la psychologie sur la physiologie. La famille des Rougon-Macquart compte beaucoup de névropathes parce que ses membres souffrent d'une tare héréditaire. Les personnages témoignent de la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique. Le roman devient ainsi une sorte d'expérience : il s'agit de savoir comment se comportera tel tempérament dans un milieu donné. Le romancier naturaliste définit particulièrement les conditions physiologiques, l'influence des milieux et des circonstances qui, selon lui, déterminent la personne humaine. Zola s'inspire de la biologie où l'expérimentation permet de contrôler les hypothèses et de formuler des lois. Le romancier est, à son tour, un « expérimentateur » qui vérifie les lois dégagées par l'observation : son expérience consiste à « faire mouvoir les personnages dans une histoire particulière pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude ».

#### La peinture d'une société

La famille des Rougon-Macquart a des représentants dans tous les mondes : politique, finance, commerce, armée. Elle comprend des prêtres, des couvreurs, des mécaniciens, des mineurs, des domestiques, des paysans. Les uns sont des génies, les autres des criminels ou des brutes. Tous sont plus ou moins des malades.

Avec *Les Rougon-Macquart*, *histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, Zola peint une seule famille « en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux ». Les romans font passer du plan social au plan poétique les bouleversements de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : la révolution industrielle, la montée des masses, le développement du machinisme et des grandes villes, c'est-à-dire une civilisation construite de toutes pièces par l'homme et qui menace de le dévorer.

#### La puissance visionnaire

En dépit de la crudité réaliste de nombreuses pages, l'imagination a autant de part dans l'œuvre de Zola que l'observation. C'est elle qui donne une ampleur épique aux mouvements des foules (la grève dans *Germinal*, la cohue d'un grand magasin dans *Au Bonheur des Dames*). C'est enfin l'imagination qui empêche Zola, bourgeois rangé, vivant au milieu de toutes les turpitudes de ses personnages, de perdre la foi en un idéal de fraternité et de justice que révèlent sa croisade pour la vérité dans l'affaire Dreyfus et ses dernières œuvres recueillies sous le titre *Les Quatre Évangiles*.

#### *Nana* (1880)



Anna Coupeau, fille de Gervaise, débute aux Variétés dans une opérette médiocre. Elle vit des ressources que ses charmes lui procurent. Riche, elle se venge des hommes, et notamment des aristocrates, en leur révélant les infidélités de leurs femmes. Elle meurt, ruinée et malade, dans une chambre d'hôtel sordide tandis qu'on fête bruyamment dans les rues la déclaration de guerre à la Prusse.

- **Le roman de la débauche** - L'œuvre figure « la désorganisation d'en haut » par la débauche, comme *L'Assommoir* était « la désorganisation d'en bas » par « la misère noire, le buffet sans pain, la folie de l'alcool ». Nana, créature superbe, faite pour le luxe et le plaisir, devient rapidement un objet de convoitise. Pratiquant totalement son métier de courtisane, elle ruine tour à tour ceux qui la désirent.

- **Une société corrompue** - Comme une idole jamais satisfaite, Nana assiste à la débâcle de la société qui est en même temps la sienne, mais elle a néanmoins le plaisir de voir sa vengeance s'accomplir, symbolisant la revanche brutale que le peuple prend sur l'aristocratie. Ainsi disparaît, avec Nana, une société corrompue par le vice. Ce roman est autant la peinture d'une courtisane que celle d'un monde qui retrouvait ses propres faiblesses en elle.

### **Germinal (1885)**



Une grève éclate dans une mine du Nord de la France. À cause d'une crise économique, la compagnie minière aggrave les conditions de travail des ouvriers. L'un d'eux, Étienne Lantier, pousse ses camarades à faire grève. Rapidement débordé, Étienne voit les grévistes saccager les fosses. Le gouvernement réagit et embauche des ouvriers belges. Les grévistes attaquent la troupe qui fait feu : quatorze morts. La grève cesse et le travail reprend. Le nihiliste Souvarine sabote le cuvelage de la mine et provoque une inondation d'où sort Étienne mourant, au bout de trois semaines. Rétabli, il part pour Paris où il entend travailler à la suite de ce Germinal socialiste qui va « faire éclater la terre ».

- **L'univers de la mine** - Le roman milite en faveur d'un nouvel idéal social et peint l'univers misérable des mineurs. Pour la première fois dans la littérature, les conflits du capital et du travail sont abordés de front. La scène centrale met face à face les mineurs, affamés et désarmés, et la troupe qui les massacre à coups de fusil, au nom de la propriété et de l'ordre. Le lien qui unit le mineur à la mine est particulièrement complexe. La présence des mineurs au sein de ce milieu hostile par nature l'humanise, et un véritable sentiment de complicité s'instaure parfois.

- **Un traitement symbolique** - La mine est chargée d'une violence toujours prête à exploser qui aboutit à la catastrophe finale, dans une atmosphère de tragédie. Zola prend appui sur la réalité pour lui donner une dimension symbolique supérieure. Les réactions des spectateurs dans la foule massée à l'extérieur montrent qu'ils se trouvent face à un événement qui les dépasse, où semble se manifester une volonté supérieure. La catastrophe, dans sa progression inéluctable, finit par atteindre la dimension mythique de l'Apocalypse. Les réactions des victimes expriment la terreur, l'épouvante religieuse face au déchaînement des forces de la Création.

### **Maupassant (1850-1893)**

**1850** : Naissance à Fécamp de Guy de Maupassant. **1863** : Au petit séminaire d'Yvetot. **1868** : Au lycée de Rouen. **1870** : S'engage comme garde mobile et assiste à la débâcle. **1877** : Problèmes de santé dus à la syphilis. **1880** : *Boule-de-Suif*. **1881-1890** : Il publie environ trois cents nouvelles. **1882** : *Mademoiselle Fifi*. **1883** : *Une vie* ; *Contes de la bécasse*. **1885** : *Bel-Ami* ; *Contes du jour et de la nuit*. **1887** : *Mont-Oriol*. **1888** : *Pierre et Jean* ; *Le Rosier de Madame Husson*. **1889** : *Fort comme la mort*. **1890** : *Notre cœur*. **1891** : Hanté par l'idée de la mort, il est interné dans la maison de santé du docteur Blanche. **1892** : Tentative de suicide. **1893** : Mort de Guy de Maupassant.

Le maître de la nouvelle naturaliste

Maître incontesté de la nouvelle (il en écrivit plus de deux cent soixante), -Maupassant est le représentant le plus accompli de l'école naturaliste. Tout est solide dans les descriptions de Maupassant qui ne prétend pas analyser la vie mais copier fidèlement les mouvements les plus obscurs de la conscience. Son œuvre présente des personnages issus de tous les milieux : paysans et petits bourgeois normands, propriétaires et employés parisiens. Il peint la lutte pour la vie, c'est-à-dire pour l'argent, le pouvoir et le plaisir, dans le monde de la presse et de la politique. Une maladie nerveuse implacable accentue son attirance pour le fantastique.

### **Boule-de-Suif (1880)**



Les Prussiens envahissent Rouen en 1870. Une diligence en part pour Le Havre avec, à son bord, deux couples d'aristocrates financiers, un couple de gros commerçants, deux religieuses, un républicain ardent et une prostituée surnommée Boule-de-Suif. Affamés, les passagers acceptent de partager les victuailles de la fille. À Tôtes, un officier prussien retarde la diligence afin d'obtenir les faveurs de Boule-de-Suif. Ses compagnons manoeuvrent pour qu'elle accepte de se sacrifier : elle cède à leur pression. La voiture repart : Boule-de-Suif, isolée et méprisée, ne peut cacher ses larmes.

Dans sa satire de l'hypocrisie bourgeoise, dans la description des caractères, Maupassant atteint une maîtrise qui fait de la nouvelle la plus réussie du recueil *Les Soirées de Médan*. Selon une expression de Maupassant lui-même, dans la Préface de *Pierre et Jean*, l'auteur obéit à une règle fondamentale : « Faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai. » Une anecdote fort mince, des personnages qui s'opposent constamment entre eux, font de la nouvelle une variation sur un thème convenu. Allant droit à l'essentiel, Maupassant inscrit toute l'histoire dès le début de l'œuvre : le lecteur sait d'emblée qu'un fossé infranchissable sépare le monde de Boule-de-Suif de celui des aristocrates et des bourgeois qui l'exploitent lâchement, puis la rejettent. Offrant le sentiment d'un paroxysme, la nouvelle capte ce qui deviendra l'essence du roman contemporain : le tremblement de la vie.

### **Une vie (1883)**



La petite Jeanne, sensible et romanesque, revient dans la propriété de ses parents en Normandie. Elle s'éprend du vicomte Julien de Lamare, homme frivole et intéressé qui, peu après son mariage avec Jeanne, trouve la mort dans une querelle avec un mari trompé. Jeanne reporte son affection sur son fils, mais celui-ci, à peine âgé de dix-huit ans, ruine sa mère. Sa sœur de lait, Rosalie, soigne Jeanne que la folie a gagnée.

Le roman est conduit avec la force et l'impassibilité que Flaubert recommandait à son disciple Maupassant. L'auteur ne parle jamais en son nom propre, il ne tire aucune morale de son histoire, et se contente de montrer le destin misérable des cœurs

nobles et des âmes sensibles. Une vie sacrifiée à la structure du roman-feuilleton en procédant par vastes tableaux et en multipliant les épi-sodes dramatiques. À travers le personnage de Jeanne, profondément désenchantée, Maupassant cultive sa théorie du romanesque : refus de l'imaginaire, découverte du néant constitutif de l'être, adaptation du style à la représentation de ce vide.

### Verlaine (1844-1896)

**1844** : Naissance à Metz de Paul Verlaine. **1851** : À Paris. **1853** : Interne à l'institution Landry. **1862** : Baccalauréat. **1864** : Expéditionnaire à la mairie du 19<sup>e</sup> arrondissement. **1866** : *Poèmes saturniens*. **1867** : Mort d'Élisa Moncomble, la cousine chérie. *Les Amies*. **1869** : *Fêtes galantes*. **1870** : Mariage avec Mathilde Mauté ; *La Bonne Chanson*. **1871** : Accueille Rimbaud à Paris. **1872** : Voyage avec Rimbaud en Belgique, puis en Angleterre. **1873** : À Bruxelles, il tire deux coups de revolver sur Rimbaud ; condamné à deux ans de prison. **1874** : *Romances sans paroles*. **1875** : Professeur en Angleterre. **1878** : Professeur à Reims, il se lie avec un de ses élèves, Lucien Létyois. **1880** : *Sagesse*. **1881** : *Les Poètes maudits* ; *Jadis et Naguère*. **1883** : Mort de Lucien Létyois. **1886** : *Mémoires d'un veuf*. **1888** : *Amour*. **1889** : *Parallèlement*. **1890** : *Dédicaces* ; *Femmes*. **1891** : *Bonheur* ; *Les Uns et les Autres* ; *Chansons pour elle*. **1892** : *Mes hôpitaux* ; *Liturgies intimes*. **1893** : *Odes en son honneur* ; *Mes prisons*. **1894** : Verlaine élu « prince des poètes » ; *Dans les limbes* ; *Épigrammes*. **1895** : *Les Confessions*. **1896** : Mort de Verlaine.

#### Un être de fuite

D'entrée de jeu, la poésie de Verlaine surprend tellement qu'on préfère l'ignorer plutôt que de lui prêter attention. Verlaine est aujourd'hui compris dans une lignée qui, de Villon, passe par les baroques et aboutit à Apollinaire et Éluard. De son premier recueil à ses derniers textes, Verlaine a constamment tenté de s'expliquer à lui-même. Mais tout s'est passé comme si sa propre personne, son propre caractère, lui furent à ce point énigmatiques et insaisissables qu'il ne sût en trouver la logique que dans la trame d'un destin qui lui échappait (« je suis né saturnien ») et auquel il se sentait étranger. Du malaise premier découle une impossibilité radicale à se fixer, dans la société, dans le métier de poète, et même dans la sexualité. Verlaine fut essentiellement un être de fuite, un vagabond, éprouvant la dérobade comme l'intervalle entre deux arrêts, et l'installation comme le provisoire repos d'un passage -continu. Ainsi apparaissent les principaux traits d'un caractère poétique original dont le paradoxe est de s'être trouvé poète en se fuyant homme.

#### La fascination de la mort

Verlaine manifeste un goût prononcé et maladif pour la mort, qui apparaît parfois comme une possible délivrance à ses souffrances. Verlaine a peint souvent la mort sous les traits d'une femme froide et attirante suscitant autant le désir que l'incertitude sur sa véritable nature. Les poèmes présentent des « paysages tristes », des « soleils couchants » où le cœur « qui s'oublie » renvoie l'être à son insignifiance, avec pour seul horizon un ciel blafard et nocturne, pour seul décor les « spectres incertains des peupliers ».

#### Réverie et fusion

Un état de conscience où la lucidité s'engourdit peu à peu et donne paradoxalement aux choses un relief et une présence très forte caractérisée la rêverie verlainienne. La confiance dans le songe suppose un état de somnolence où tout est feutré et amorti. Verlaine dit être attiré dès l'enfance par un état de demi-sommeil « qui kaléidoscope les choses ». Ainsi est rendu possible le procédé de la fusion, où se trouvent fondus dans un même mouvement l'aspiration à l'exactitude et l'abandon indolent à l'inconsistance.

#### Évidence et nuance

Les choses surgissent aux yeux du poète dans l'évidence de leur présence. Nul besoin d'explication : seul l'émerveillement devant ce qui s'offre au regard est restitué. Les sensations qui permettent au poète d'appréhender le monde sont immédiatement notées. Mais Verlaine ne s'intéresse pas tant à la nature qu'à la vision de la nature. Le monde est vu à partir de lieux particuliers (la route, le train, la prison) et ceux-ci confèrent à celui-là une apparence à chaque fois nouvelle. Verlaine manifeste une prédilection pour l'informe, et notamment pour les paysages brumeux d'automne ou d'hiver. D'où sa préférence pour le pastel qui supplante le portrait, et pour la *nuance* qui caractérise le passage insaisissable d'une chose à une autre chose, d'un rêve à une impression.

#### Un lyrisme musical

Très jeune, Verlaine est sensible aux euphonies, aux jeux des syllabes répétées, des sonorités lancinantes et virevoltantes qui décident à elles seules du rythme et créent l'ensorcellement. Mais Verlaine n'invente pas la poésie musicale. Par son utilisation réfléchie de l'impair, par l'emploi de rythmes et de vers inusités avant lui, il fait entendre la langue française. La musicalité des mots, la musique des idées s'accompagne du sentiment très fort de naissance au monde, sentiment qui, toujours renouvelé, permet au poète de voir les choses avec un regard absolument neuf. Mais, finalement, la poésie naît d'un subtil processus d'épuration au terme duquel les voix qui se taisent, les objets qui s'estompent, tracent les premiers sillons d'un lyrisme absolument moderne.

#### *Poèmes saturniens* (1866)

Ce recueil d'inspiration parnassienne, qui glorifie dans son Épilogue l'obstination et la volonté, définit en réalité une personnalité originale tout entière -gouvernée par « Le signe SATURNE ». Les titres de « Résignation », de « Lassitude » sont révélateurs d'une obsession qui ne quittera jamais le poète. La « détresse violente » s'exprime au mieux dans des vers où la répétition des termes, les comparaisons immédiatement parlantes, forment une plainte qui murmure ou qui hurle tour à tour. Les images macabres ne cessent de s'appeler les unes les autres : la Seine porte des cadavres en se traînant comme un vieux serpent (« Nocturne parisien ») ; les vagabonds errants, dans « Grotesques », figurent des morts éternels qui n'aspirent pas plus à une éternité glorieuse qu'ils ne prétendent susciter l'intérêt des contemporains. La mort apparaît finalement comme une secrète et extravagante passion installée au plus profond de l'être. Dépourvue de signification, elle est l'image même de l'existence et du monde voués au néant dont on ne tire rien sinon un chant d'angoisse. Plus qu'un malaise existentiel, l'angoisse désigne ici une manière d'être, une ouverture originale au monde.

#### *Sagesse* (1880)

La première partie du livre, ascétique, évoque la lutte engagée par le nouveau converti au catholicisme contre le vieux moi ; la

deuxième est une sorte de dialogue mystique avec le Christ et la Madone ; la troisième partie, plus pittoresque, s'ouvre sur le monde et ses spectacles. Au déraisonnement de l'ivresse, Verlaine, au moment de sa conversion, dit préférer, reprenant à son compte l'expression de saint Paul, « la folie unique de la croix ». À travers l'opposition du passé et du futur, du « cœur saignant d'hier » et du flamboiement présent, Verlaine marque la révolution que la foi chrétienne devrait provoquer en lui. Dans « le Moyen Âge énorme et délicat », il croit retrouver une sérénité que le temps présent lui refuse. Dans la religion où il se blottit « comme un enfant bercé », c'est un refuge que cherche Verlaine. Autant soucieux de dogme que de mystique, il attend de la foi essentiellement un salut.

### Rimbaud (1854-1891)

**1854** : Naissance à Charleville d'Arthur Rimbaud. **1865** : Au collège de Charleville. **1870** : A pour professeur Georges Izambard. **13 et 15 mai 1871** : Deux « lettres du voyant ». **Septembre 1871** : Rencontre Verlaine à Paris. **1872** : Voyage avec Verlaine en Belgique, puis en Angleterre. **1873** : Verlaine tire sur Rimbaud et le blesse légèrement ; *Une saison en enfer*. **1874** : À Londres avec Germain Nouveau. Il abandonne alors totalement la littérature. **1875** : À Stuttgart, en Italie. **1876** : En Autriche, en Hollande. **1877** : En Allemagne, en Suède. **1878** : Engagé à Chypre comme chef de groupe dans une carrière. **1880** : Engagé par la maison Mazeran qui fait le commerce de peaux et de café. **1883** : Conduit une caravane d'armes vendues à Ménélik, roi de Choa. **1886** : *Illuminations*. **1887** : Au Caire. **1888** : Négoce au Harar. **1891** : Cancer à la jambe ; meurt à Marseille.

#### Une poésie visionnaire

Rimbaud a commencé par écrire des vers réguliers, est passé ensuite au vers libre, puis au poème en prose des *Illuminations*, et d'*Une saison en enfer*. L'acte poétique, au départ expression d'une signification, devient un acte visionnaire et une technique d'expression qui refuse la normalité. Le but de la poésie est d'« arriver à l'inconnu », pour « inspecter l'invisible et entendre l'inouï ». Parallèlement, « Je est un autre » : le sujet véritable de la poésie n'est pas le moi -empirique ; le poète est investi par les puissances collectives, par l'« âme universelle ». Il faut atteindre à la dépossession de soi par un acte que dirigent la volonté et l'intelligence.

#### La puissance de l'imagination

Le poète travaille à faire exploser le monde par la violence de son imagination. Le sens de ses images mêlées réside dans leur confusion même ; le chaos devient le signe de la grande ville moderne, de ses effrois et de son pouvoir de fascination. Mais le moi peut revêtir tous les masques, s'introduire dans toutes les formes d'existence de toutes les époques et de tous les peuples. La poésie elle-même est déshumanisée. Ne s'adressant à aucun lecteur, ne cherchant pas à séduire, elle parle d'une voix qui n'appartient à aucune personne réelle. Les êtres entrent dans une danse folle qui ne se fixe aucun but : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher, des guirlandes de fenêtre à fenêtre, des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse. »

#### L'autonomie de la langue

La passion de l'inconnu aboutit chez Rimbaud à la destruction du réel. Rimbaud rend étrangers tous les objets familiers, la plupart du temps parce qu'il n'établit plus aucune relation entre eux, ni spatiale ni temporelle. Le matériel de la réalité déformée se traduit souvent en « séquences » où chaque partie constitutive possède une certaine qualité concrète. Les images, très visuelles, sont telles qu'aucun œil humain ne les contempera jamais : « le biscuit de la route », « les morves d'azur ». Le lecteur, finalement, n'est pas renvoyé à la réalité mais à l'acte qui déforme les éléments du réel : le monde n'existe que dans la langue. S'appliquant à voir « une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac », Rimbaud s'emploie à explorer des profondeurs, non à une effusion du moi.

Rimbaud écrivait beaucoup avant de trouver une version qui le satisfasse, il se constituait une collection de mots rares ou disparus et travaillait comme un écrivain épris de clarté. Sa passion de l'inconnu n'a pas d'autre issue que dévaster le connu pour le rendre inconnu : « Je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. » Celui qui ne parle plus pour personne écrit pour sauver la liberté de l'esprit par la dictature de l'imaginaire.

#### La naissance au monde

Le réel détruit est cependant recomposé comme dans une nouvelle genèse. Le chaos engendre un monde neuf et la souffrance acceptée est finalement rédemptrice. D'où la fréquence des images qui indiquent la naissance et l'éveil. Du rejet des formes vieillies jaillit une « nouvelle harmonie ». Rimbaud est ainsi le premier poète français à employer le vers libre et manifeste une prédilection pour le poème en prose.

#### *Une saison en enfer* (1873)



Ce recueil, intitulé d'abord « Livre païen » et « Livre nègre », comprend neuf parties. Prologue : à trop jouer de « bons tours » au démon, on risque d'en devenir la proie. « Mauvais sang » : une liberté illusoire alterne avec une liberté réelle. « Nuit de l'enfer » : jeu avec les flammes et les ténèbres de l'enfer. « Délires I. Vierge folle » : monologue d'un « compagnon d'enfer », pleurant et pitoyable. « Délires II. Alchimie du verbe » : l'aventure poétique a conduit le poète délirant aux confins de la raison et de la folie. « L'impossible » : le refuge dans l'Orient et ses croyances est impossible. « L'Éclair » : autre recours illusoire, le travail humain. « Matin » : attente des nouveaux rois mages et d'un nouveau Noël sur la terre, sans le Christ. « Adieu » : dans la solitude et l'abandon, le poète est à la veille d'un nouveau départ.

De l'ensemble, quelques thèmes majeurs se dégagent : innocence et culpabilité, extase des sens et extase de l'âme, domination et soumission, révolte et châtement. Le recueil apparaît comme un bilan et le point terminal d'un témoignage authentique. Mais Rimbaud n'a pas pu limiter sa révolution expérimentale au présent de son esprit et de son corps. La société de son temps lui apparaît dans la confusion de la vieille rhétorique ; d'où son sentiment d'impuissance et son silence. Son œuvre replace les intelligences et les consciences libres face aux responsabilités et aux problèmes du pouvoir et de la volonté.

#### *Illuminations* (1886)

Ces poèmes, publiés par Verlaine alors que Rimbaud était en Abyssinie, ont été composés en 1872 et 1873. Fondés sur des émotions personnelles nées de l'existence et des lectures de l'auteur, ils ne sont pourtant pas l'occasion de confessions retranscrites. À la recherche de l'essentiel, Rimbaud creuse l'acte poétique afin de l'incarner lui-même totalement. Il s'agit ici d'accéder à la vision et non à la description de la réalité. Laisant la première place aux sentiments et aux idées (« on me pense »), le poète n'est plus qu'un cri et qu'une série d'éblouissements. Les élans lyriques ne doivent plus rien à la logique, mais

sont des élans vers la pureté idéale et sa contrepartie idéale d'impureté. Ayant atteint une sorte d'ascèse et d'absolu, Rimbaud explore toutes les voies de sa recherche, jusqu'au silence définitif qui sera le sien un an plus tard.

### Mallarmé (1842-1898)

**1842** : Naissance à Paris de Stéphane Mallarmé. **1852** : En pension à Auteuil. **1858** : Au lycée de Sens. **1863** : Épouse Marie Gerhard ; professeur au collège de Tournon. **1866** : Lycée de Besançon. **1867** : Lycée d'Avignon. **1869** : *Igitur*. **1871** : Chargé de cours au lycée Fontanes à Paris. **1872** : Traductions d'Edgar Poe. **1876** : *L'Après-midi d'un faune*, illustré par Manet. **1877** : Les « mardis » commencent, rassemblant, rue de Rome, à Paris, les jeunes poètes. **1878** : *Les Mots anglais*. **1887** : *Album de vers et de prose* ; *Les Poésies de Stéphane Mallarmé*. **1891** : *Pages*. **1893** : Obtient sa mise à la retraite ; *Vers et Prose*. **1896** : Élu « prince des poètes ». **1897** : *Divagations*. **1898** : Mort à Valvins. **1913** : *Poésies* (posth.).

#### Poésie et idéal

L'œuvre de Mallarmé ne peut être comparée à aucune autre. À la fois redoutée et exaltée, son obscurité ne peut être éclaircie que sur la base d'une langue que Mallarmé est seul à écrire. L'effort du poète tend vers la beauté pure, « les splendeurs situées derrière le tombeau ». Délaissant la vie quotidienne, « se condamnant à l'absence de signification pour *signifier* davantage », il brise la syntaxe en rompant les associations d'idées et d'images visuelles pour en créer d'autres dont l'incohérence, combinée avec la musique du vers, doit suggérer la notion idéalisée des choses. Mallarmé adopte la position de Baudelaire selon laquelle l'imagination poétique n'est pas une reproduction, mais une déformation du réel. Sa poésie n'évoque que des choses simples (vases, éventails, miroirs) mais les prive de leur caractère d'objet. Elle rend réel le mystère tapi au sein des objets familiers.

« Le hasard vaincu mot par mot »

Rapidement, les mots clichés disparaissent au profit des mots rares. La période classique se transforme en phrases éclatées afin que les mots, devenus syntaxiquement indépendants, brillent d'un éclat propre. Ainsi Mallarmé atteint-il une sorte d'abstraction qui exclut les aspects humains les plus courants. Un travail d'élaboration précis fait des mots une voix qui « dissimule » le poète et le lecteur. L'esprit du poète devient un « centre de suspens vibratoire ». L'amour, par exemple, n'est que l'occasion de transmettre un sens spirituel. Le baiser dit plus que le mot lui-même (« si chère de loin... ») ; c'est seulement à la frontière du silence que le mot prend conscience de sa mission et de son insuffisance. À l'inverse du journalisme, le Livre, c'est-à-dire toute œuvre intellectuelle, apparaît à Mallarmé comme « le hasard vaincu mot par mot ». D'où la précision formelle des vers qui obéissent aux conventions des règles métriques et strophiques.

#### Une langue incantatoire

La langue, qui n'est pas usée par la volonté de communication, doit retrouver cette liberté où elle s'ouvre aux « primitives foudres de la logique ». Pour cela, elle emploie des verbes à l'infinitif, des adverbes en position d'adjectifs et bouleverse la position normale des mots. Les vocables, éclairés par les acceptions des mots voisins, « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries ». Pensant à un lecteur qui resterait « ouvert à la compréhension multiple », Mallarmé exerce sur lui une action mystérieuse en captivant son oreille par des sonorités inhabituelles dans sa langue. Le lecteur peut ainsi pénétrer dans un domaine énigmatique où il pressent une possibilité de déchiffrement, où il peut réfléchir aux significations multiples du poème, qui ne sont peut-être jamais entrées dans les intentions du poète.

#### Poésie et absence

Un des actes fondamentaux de la poésie de Mallarmé consiste à rejeter les choses dans leur « absence ». Les objets inanimés (métaux, bijoux, pierres précieuses) sont les signes d'une spiritualité supérieure à la nature. Un des mots que préfère Mallarmé pour désigner ce glissement de la chose dans son absence est « abolition », qui trouve des échos dans ceux de « lacune », « blanc », « vide », « absence ». La langue se tient à la frontière extrême où il est encore possible, par la destruction de la chose, de créer un espace dans lequel puisse pénétrer le Néant. Les poèmes sont traversés de mots comme « récifs », « naufrages », « noyade », « chute », « nuit », qui désignent l'échec que l'on ne peut vaincre que par l'impulsion des mots qui guident eux-mêmes le poète. Les vers de Mallarmé possèdent ainsi une puissance obsédante qui les installe dans la mémoire, alors que leur signification les soustrait à l'esprit. Le renoncement à l'expérience quotidienne, aux vérités pratiques, aux ivresses du cœur, donne à cette poésie la liberté d'exercer sa magie verbale. Le poème ne naît pas des impressions reçues par le poète : il est lui-même impression et projection d'images purement abstraites dans un monde dont les éléments sont totalement déréalisés. Le poète reste seul avec la langue où il trouve sa patrie en acceptant le risque de n'être pas compris. Telle est la situation fondamentale de toute poésie moderne depuis Mallarmé.

#### Les Poésies (1887)

Le recueil propose d'abord des poèmes écrits sous l'influence de Baudelaire dont il retient la hantise du néant, de la mort, de l'absurde. Il s'éloigne de ces obsessions pour s'engager dans la voie qui, aboutissant à l'hermétisme, se dégage du romantisme pour introduire le symbolisme. Le poème devient une expérience métaphysique. Hérodiade, par exemple, incarne une forme extrême de la solitude qui refuse l'échange. Dans *L'Après-midi d'un faune*, Mallarmé met l'accent sur la continuité de l'objet absent. De plus en plus, l'objet qui sert de prétexte au poème est transposé sur le plan de l'esprit. Les *Poésies* de Mallarmé ont habitué le public à la notion de difficulté en poésie : le lecteur, s'il sait la surmonter, participe dans l'effort à la création poétique, c'est-à-dire à la création de lui-même.

### Décadence et symbolisme

C'est en 1886, avec le *Manifeste du symbolisme*, que Jean Moréas fonde le symbolisme (*Les Syrtes*, 1885 ; *Les Cantilènes*, 1886).

Après la défaite de 1870 et l'écrasement de la Commune, on assiste à un grand retour vers l'intériorité et le rêve pour échapper à une vision pessimiste de l'histoire avec Paul Bourget (*Essais de psychologie contemporaine*, 1883-1885) et Maurice Barrès (*Le Culte du moi*, 1888-1891). L'art et la littérature apparaissent comme des refuges face à un réel décevant et hostile. Peu à peu, le réel semble tenir tout entier dans la pensée qui le forme, dans l'œil qui le regarde. C'est l'époque d'un intérêt accru porté à Kant et à Hegel, de l'influence dominante de Schopenhauer.

Les écrivains explorent les territoires imaginaires. Les voyages de Jules Verne, par exemple, sont autant mythiques que géographiques. Le réalisme romanesque, avec ses certitudes rassurantes, cède la place à la méditation intérieure et à la poésie. On use et on abuse du terme de « symbole » qui synthétise la philosophie et l'ésotérisme.

## La décadence

Les décadents ont l'impression de vivre la fin d'un monde à l'image de la chute de l'Empire romain. Les apocalypses donnent lieu à des jouissances esthétiques. Le personnage de Des Esseintes, dans *À rebours* (1884) de **Huysmans** (1848-1907), connaît des sensations raffinées. L'influence de Verlaine s'exerce surtout de 1880 à 1885 sur les poètes décadents qui entendent seulement peindre ironiquement une société « déliquescence ». **Jules Laforgue** (1860-1887) coupe net ses élans lyriques par le sarcasme inspiré par sa vision pessimiste des choses. Le poème change de ton, ouvrant ainsi toutes les possibilités de la fantaisie moderne où se mêlent l'ironie, la confiance et la nostalgie (*Les Complaintes*, 1885).

## Le symbolisme

Comme les peintres impressionnistes qui diluent le contour des objets en décomposant la lumière, les symbolistes renoncent à traduire la forme fixe des objets. Les nuances les plus fugitives expriment les lois secrètes de la nature. Peindre un paysage en la nuance où il est vu, c'est livrer le secret de son âme. Toute la nature est donc une provision inépuisable de symboles qui permettent d'exprimer le moi essentiel, sans entrer dans quelque détail biographique.

Les symbolistes essaient d'affranchir la prosodie traditionnelle de toutes les lois générales. Il s'agit de grouper les mots non plus selon la logique, mais selon la sensation pour exprimer une impression perçue par le poète seul. Les formes fixes ont l'inconvénient de contraindre le poète à atrophier son sentiment. C'est l'émotion intime du poète qui doit créer les coupes, les pauses, mesurer la longueur des vers. Le plus souvent la rime disparaît, remplacée par une assonance qui joue beaucoup sur le e muet. À la même époque, le monologue intérieur est découvert et exploité dans *Les Lauriers sont coupés* (1887) d'Édouard Dujardin.

Cependant en 1891, Moréas fonde, contre l'école symboliste, l'école romane qui correspond à un retour à la technique de Malherbe. Le succès des *Trophées* de Heredia (1893), du *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand (1897) montre que le public reste attaché aux formes poétiques consacrées.

## La critique au XIX<sup>e</sup> siècle

Le XIX<sup>e</sup> siècle voit la naissance de la critique littéraire.

- Une **critique très dogmatique** s'élabore dans la plupart des institutions : l'Université, les académies, les journaux et les revues avec Jean-François La Harpe (*Cours de littérature ancienne et moderne*, 1799-1805), Geoffroy (*Cours de littérature dramatique*, 1819), Lemercier (*Cours de littérature*, 1811).

- **Sainte-Beuve**, dans son *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI<sup>e</sup> siècle* (1824-1828), dans *Port-Royal* (1840-1859) et surtout dans ses *Causeries du lundi* (1851-1862) et ses *Nouveaux Lundis* (1863-1870), fait de la critique un genre littéraire autonome. Se voulant « l'histoire naturelle des esprits », la critique selon lui peut dire « la vérité sur les ouvrages et les auteurs ». Recréant des milieux, faisant revivre des hommes, Sainte-Beuve inscrit l'écrivain dans l'histoire. Tenant avant tout à la liberté de l'esprit, il aime passionnément comprendre. Son but est d'atteindre des lois générales : il pense qu'il y a des familles d'esprit, comme il y a en histoire naturelle des races et des variétés. Mais, en réalité, Sainte-Beuve, sous le couvert d'un dessein scientifique, a surtout poursuivi son plaisir qu'il trouve dans le spectacle de l'individu vivant, dans le jeu des réalités morales dans une conscience individuelle.

- **Taine**, avec ses *Essais de critique et d'histoire* (1858) et son *Histoire de la littérature anglaise* (1863), veut fonder une **critique « scientifique »**. Il situe l'écrivain dans l'environnement et les conditions qui ont déterminé son œuvre : la race, le milieu et le moment. Maître en abstraction, il excelle à trouver la formule qui lui servira d'hypothèse directrice dans l'examen des faits.

- La **critique des journalistes et des professeurs** est souvent le reflet des humeurs et des sentiments engendrés par les lectures : Barbey d'Aurevilly donne des textes excessifs et violents. Jules Lemaitre et Ferdinand Brunetière (*Le Roman naturaliste*, 1883, contre Zola) défendent la tradition. Les professeurs Émile Faguet et Gustave Lanson adressent félicitations ou blâmes aux écrivains évoqués dans leurs histoires littéraires.

- Enfin, une **critique de créateurs** (Zola, Verlaine, Mallarmé) examine les œuvres des contemporains, réfléchit sur la littérature prise en tant que telle et non comme le produit d'un homme, d'un temps ou d'un lieu.

# Vingtième siècle



## I. L'histoire

### 1. 1900-1914 : les nuages s'amoncellent

En 1900, la République est solidement installée. Soutenue par le monde rural et même les catholiques, elle s'emploie à mettre en place durablement une société « sans prêtre et sans roi ». Deux groupes s'opposent : les nationalistes pour qui les juifs et les tenants de « l'anti-France » (intellectuels, politiciens, francs-maçons, meneurs ouvriers) représentent le péril majeur, et les dreyfusistes qui œuvrent pour faire triompher la raison et l'esprit critique. À droite, -Maurras et Barrès élaborent la doctrine du parti nationaliste fondée sur le culte de la terre, la mystique de la race et le refus de la démocratie. À gauche, trois grands partis voient le jour : radical et radical-socialiste (créés en 1901), la SFIO (créée en 1905) ; ils assurent la victoire électorale du bloc des gauches en 1902, qui entend lutter d'emblée contre l'Église.

Les problèmes d'ordre national et international se font de plus en plus pressants. Le « petit père Combes » entame un programme de laïcisation dont la loi sur les associations (1901) et la séparation de l'Église et de l'État (1905) sont les pierres de touche. Après la création de la CGT en 1902, une vague de grèves soulève le mouvement ouvrier et paysan : « révolte des gueux » du Languedoc, longues grèves des cheminots et des électriciens, violemment réprimées. Pour ce qui est de la politique extérieure, bellicistes et pacifistes s'affrontent régulièrement. L'occupation française de Fès (1911), à laquelle les Allemands répondent par l'envoi d'une canonnière devant Agadir, est l'occasion pour Maurice Barrès de condamner « à la guillotine » Jaurès et « le parti allemand ». Avec *La Colline inspirée* (1913), il rappelle vigoureusement la revanche que les Français doivent prendre sur les Allemands. Le conflit semble alors inévitable. On accentue la course aux armements, l'alliance franco-russe se renforce, la durée du service militaire s'allonge. L'archiduc François-Ferdinand est assassiné le 28 juin 1914 à Sarajevo, puis Jean Jaurès à Paris le 31 juillet. Le même jour, André Gide note dans son journal : « L'on s'apprête à entrer dans un long tunnel plein de sang et d'ombre... »

### 2. La guerre de 1914-1918 et la fin de la Troisième République

La guerre privant les campagnes du travail masculin, on fait appel aux femmes et à la main-d'œuvre étrangère.

Gravement atteintes par le conflit, les classes moyennes connaissent une stagnation de leurs revenus. Des écrivains tombent sous les premières balles (-Charles Péguy, Ernest Psichari, Alain-Fournier). À l'arrière, les « mobilisés de l'intérieur » soutiennent par leurs écrits les combattants (Barrès, *Chroniques de la Grande Guerre*, 1914-1920). Mais, en 1917, les mutineries font écho à la souffrance morale de Georges Duhamel (*Les Martyrs*, 1917) et à la dénonciation des horreurs de la guerre par Henri Barbusse (*Le Feu*, prix Goncourt 1916).

Après l'armistice de novembre 1918, la « dictature » de Clemenceau assure la crédibilité du gouvernement. Un million trois cent dix mille hommes sont tués ou portés disparus, le pays est ruiné (la production de fer et d'acier a diminué de 95 %, les réserves d'or sont amoindries ou dispersées). Mais l'optimisme renaît. Le traité de Versailles apparaît à beaucoup comme un rempart infranchissable. Le prix Goncourt couronne en 1919 Marcel Proust plutôt que *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès, et Paris reprend sa place de capitale mondiale de la culture.

Leuphorie sera de courte durée. La crise économique issue du krach de Wall Street (octobre 1929) accentue un désarroi latent. Les fondements de la civilisation tremblent sur leurs bases. L'intelligence humaine se laisse envahir par les objets qu'elle a créés (Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, 1931), les progrès techniques semblent antagonistes des progrès moraux (Henri Bergson, *Les Deux Sources de la morale et de la religion*, 1932). À la fin des années trente, un personnage de Pierre Drieu la Rochelle résume l'atmosphère ambiante : « Nous ne savons pas ce qu'il faut faire, mais nous allons essayer n'importe quoi » (*Gilles*, 1939).

Les ligues d'extrême droite se lancent contre le palais Bourbon le 6 février 1934 afin de mettre à bas un régime précaire et malhonnête (affaire Stavisky). La gauche se mobilise avec la création du Comité de vigilance des intellectuels antifascistes en 1935. La victoire du Front populaire en 1936 aboutit à une série de lois sociales : conventions collectives, congés payés, semaine de quarante heures. Mais en 1938, l'activité atteint à peine le niveau de 1913 et le patronat n'investit pas. Avec la signature des accords de Munich (septembre 1938), les démocraties européennes laissent le champ libre aux prétentions hégémoniques de Hitler.

### 3. La Seconde Guerre mondiale et l'après-guerre

Peu après l'entrée des Allemands dans Paris (14 juin 1940), le maréchal Pétain annonce de Bordeaux l'armistice le 17 juin. Le lendemain, le général de Gaulle appelle de Londres les Français à ne pas accepter le cours des événements : « La flamme de la résistance française ne doit pas s'éteindre. » L'État français est proclamé à Vichy le 11 juillet ; commence la « révolution nationale », marquée par la création d'un commissariat aux questions juives (mars 1941), des cours spéciales de justice (août 1941) et l'intégration de l'économie nationale à celle de l'Allemagne. La Résistance s'organise avec l'apparition des maquis à partir de l'hiver 1942 et du Conseil national de la résistance (CNR) au printemps 1943 : « Face à tout, À TOUT CELA, un colt, promesse de soleil levant », écrit René Char dans *Feuillets d'Hypnos* (1943-1944). La victoire devient de plus en plus certaine. Un gouvernement provisoire est proclamé le 3 juin 1944, dirigé par le général de Gaulle. Trois jours plus tard, les alliés débarquent en Normandie.

Malgré les guerres d'Indochine (1946-1954 et 1957) et d'Algérie (1954-1962), pendant les trois décennies qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre mondiale, la France a connu une période de croissance sans précédent connue, selon le mot de Jean Fourastié, sous l'appellation de « Trente Glorieuses ». Jusqu'en 1970, la France développe une « société de consommation » fondée sur l'accroissement de la consommation et la stimulation de celle-ci grâce au crédit et à la publicité. On se préoccupe de manière obsessionnelle des taux de croissance : certains auteurs en sont venus ainsi à parler de « société de gain » (Toynbee) ou de « civilisation du toujours plus » (Bertrand de Jouvenel).

Parallèlement, les modes de vie, de travail et de pensée évoluent. La France est dorénavant peuplée d'un ensemble d'individus plus instruits, plus urbanisés, plus mobiles, plus ouverts sur le monde extérieur. Très urbanisée (près de 80 % des Français vivent aujourd'hui dans les villes), la population est employée principalement dans le secteur tertiaire qui représente à lui seul plus de la moitié des emplois.

### 4. 1968 et après

L'abondance des années 1960 suscite un grand mécontentement dont l'explosion de mai-juin 1968 sera le lyrique aboutissement. Les « événements » de 1968 illustrent en fait une évolution profonde. On remet en cause l'idée d'une prospérité économique fondée sur la prépondérance économique de l'Occident. De même, l'idée de progrès se trouve contestée à partir de motifs d'ordre écologique ou social, puis de raisons économiques avec la crise de l'énergie survenue à partir de 1973.

## II. L'évolution des idées

## 1. La crise de la raison

Dans le champ des idées, le siècle s'ouvre sur un sentiment de confusion. Les tenants du rationalisme manifestent une confiance dans le monde moderne et particulièrement dans « la capacité indéfinie du progrès » de l'intelligence, comme Léon Brunschwig (*Les Étapes de la philosophie mathématique*, 1912), et un fort courant positiviste animé par Émile Durkheim examine les faits sociaux à partir d'une méthode inspirée par les sciences exactes. Mais les concepts traditionnels connaissent une violente secousse en 1905 quand Einstein formule sa théorie de la relativité qui bouleverse l'image euclidienne de l'univers, et en 1927 par Heisenberg qui substitue au principe de causalité celui de « probabilité restreinte » où les mesures objectives se voient considérablement remises en question. Si l'Exposition universelle de 1900 annonce une ère de progrès et de paix, les applications techniques des découvertes scientifiques en proposent des aboutissements inhumains : les gaz de combat de la Première Guerre mondiale dérivent de la chimie du XIX<sup>e</sup> siècle, l'eugénisme méthodique des nazis s'inspire de la théorie évolutionniste de Darwin, la bombe lancée sur Hiroshima le 6 août 1945 tient à la découverte de la radioactivité (Pierre et Marie Curie) et de la fission de l'atome (Frédéric Joliot). La raison se trouve dévalorisée au profit des puissances de la vie (Bergson, *L'Évolution créatrice*, 1907). Parallèlement, une spiritualité d'inspiration religieuse s'empare de la réalité temporelle : « Ce n'est point le futur que j'envisage, écrit Paul Claudel, c'est le présent qu'un dieu nous presse de déchiffrer » (*Connaissance du temps*).

Avec le surréalisme, un nouvel instrument de connaissance apparaît : la raison est évacuée pour laisser la place aux pouvoirs du rêve, de la folie et du merveilleux. Les surréalistes entendent percer les mystères de l'esprit humain pour atteindre, selon les mots de Paul Éluard, « une totalité qui est au-delà des fragments pauvrement logiques de la réalité que nous laissent voir les œillères de l'usage, atteindre un cosmos fantastique, une réalité universelle et irrationnelle » (*Poésie et Vérité*). La découverte de l'inconscient par Sigmund Freud apporte un secours inappréciable. En 1923 sont traduites les *Cinq Leçons sur la psychanalyse*, et en 1925 *Le Rêve et son interprétation*. Dès lors, les profondeurs du désir sont ouvertes à l'exploration et le principe de plaisir est autant pris en compte que le principe de réalité.

## 2. De l'extrême droite à l'extrême gauche

Si les actions ont une origine inconsciente, elles justifient dans le domaine social un combat qui privilégie la survie des individus les plus solides. Telle est la source théorique des idées de Georges Sorel dont le fascisme s'inspirera du nationalisme de Barrès et de l'antisémitisme d'Édouard Drumont, autant de doctrines développées sur le plan idéologique par l'Action française. Charles Maurras lutte pour la patrie et le monarchisme : il condamne la démocratie au nom de la raison et propose, pour sauver la nation, la restauration d'une monarchie « héréditaire, traditionnelle, antiparlementaire et décentralisée » (*Enquête sur la monarchie*, 1900). La Grèce apparaît comme le modèle parfait de toute culture et de toute civilisation (*Anthinéa*, 1901). Maurras prétend retrouver une unité, tant esthétique que politique, qui honnit la bourgeoisie, « classe basse, classe lâche, classe incivique » (*L'Avenir de l'intelligence*, 1905).

De son côté, le socialisme entend défendre la démocratie. Le marxisme offre un système de pensée capable de réaliser la révolution qui fascine nombre d'intellectuels, Louis Aragon, Paul Éluard, André Malraux, Paul Nizan. Les écrivains veulent agir et se sentent investis d'une responsabilité politique. C'est contre cette nouvelle façon de penser que s'insurge Julien Benda dont *La Trahison des clercs* (1927) blâme l'écrivain délaissant le domaine de l'intellect pour les combats politiques : « Quand bien même l'empire s'écroulerait, il faudrait encore philosopher. »

## 3. L'ère du soupçon

- **La philosophie : la découverte de l'existence** - En philosophie, c'est d'Allemagne que vint après 1945 l'influence majeure. Des esprits perspicaces ont introduit en France une philosophie qui rompt avec l'opposition traditionnelle de l'idéalisme et du réalisme, notamment Raymond Aron, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty et Jean Beaufret. On découvre alors Husserl (1851-1938) qui veut fonder la philosophie comme « science rigoureuse » à partir d'un retour aux « choses elles-mêmes ». Il s'agit de se poser face à un « phénomène » (objets sensibles et intelligibles, mais aussi tout fait humains) afin de saisir directement l'essence de la chose. L'homme, dès lors, n'est plus une simple intériorité où viendrait se calquer l'image des objets, mais une ouverture native et violente vers le monde. Pour l'élève de Husserl, Heidegger (1889-1976), la dimension où doit être envisagé l'homme est celle de l'être. L'homme n'existe que s'il est au monde et le sentiment de l'angoisse l'arrache à la banalité de la vie quotidienne.

- **Les sciences humaines** - Le XX<sup>e</sup> siècle a inventé les sciences humaines. L'histoire a connu une révolution notable ; la sociologie, l'ethnologie, la psychanalyse et la linguistique ont accédé à la dimension de sciences authentiques.

- **L'histoire** - Lucien Febvre et Marc Bloch fondent en 1929 l'école des Annales qui entend utiliser tous les documents susceptibles d'être exploités : témoignages directs, mais aussi façades d'églises, études statistiques, évolution des prix du blé, des costumes ou de l'alimentation. Fernand Braudel sera le digne héritier de cette école avec son ouvrage : *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*.

- **L'ethnologie** - Claude Lévi-Strauss fait paraître en 1949 *Structures élémentaires de la parenté*, qui montre comment les rapports de parenté s'organisent selon des règles symboliques. Il élabore la méthode de l'analyse structurale qui consiste à repérer des formes invariantes au sein de contenus variants. Georges Dumézil (1898-1986), dans *Mythe et Épopée*, utilise une méthode comparative pour démontrer qu'une représentation sociale ou religieuse peut s'incarner aussi bien dans un rite que dans une institution ou un thème littéraire.

- **La psychanalyse** - Jacques Lacan (1901-1981) interroge la langue et fait tenir sa théorie en quelques formules clés : « L'inconscient est structuré comme un langage » ; « L'inconscient, c'est le discours de l'autre. » L'inconscient trouve ici un lieu privilégié dans le langage.

- **La linguistique** - La science du langage est renouvelée par Ferdinand de Saussure (*Cours de linguistique générale*, 1916). Elle est fonction d'une distinction fondamentale entre les deux faces du signe : le signifiant (la face sensible) et le signifié (la face mentale). La linguistique se voit intégrée dans un ensemble plus vaste, la sémiologie, qui étudie tous les systèmes de signes repérables dans les échanges humains.

## III. Les formes et les genres littéraires

### 1. La crise du roman

- **L'humanisme** - Sous ce terme un peu vague se regroupent un certain nombre d'écrivains qui se donnent pour but de restituer à la personne humaine une dignité et une énergie que les temps modernes lui ont en partie retirées. Au début du siècle, avec Pierre Loti, Maurice Barrès, Anatole France, le roman rompt avec les thèmes naturalistes, sans abandonner la fiction ni la description d'un milieu social. L'affaire Dreyfus trouve un écho dans *Les Dieux ont soif* d'Anatole France (1912) et *Jean Santeuil* de Marcel Proust (écrit en 1900).

Une littérature de divertissement privilégie la fuite ou la contemplation ravie d'un monde privé de toute épaisseur réelle : Jean Cocteau (*Les Enfants terribles*, 1929), Raymond Radiguet (*Le Diable au corps*, 1923), Jean Giraudoux (*Bella*, 1926). Le roman

rural partecipa de la même tentative pour transmuier la réalité : Maurice Genevoix, (*Raboliot*, prix Goncourt 1925), Henri Pourrat (*Gaspard des montagnes*, 1922-1931), Jean Giono (*Le Chant du monde*, 1934). Enfin, la logique traditionnelle est bousculée avec la mise au jour des nappes inconscientes de la pensée et de l'émotion : Julien Gracq (*Au château d'Argol*, 1938), Maurice Blanchot (*Thomas l'obscur*, 1941).

À partir de 1930 environ, l'histoire est soudain ressentie comme une menace. Les romanciers s'efforcent dès lors d'assumer la condition tragique de l'existence. Pour André Malraux, par exemple, le roman moderne est « un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme, non une élucidation de l'individu ». Jules Romains (*Les Hommes de bonne volonté*, 1932-1947), Georges Duhamel (*La Chronique des Pasquier*, 1933-1941), Roger Martin du Gard (*Les Thibault*, 1922-1940) mettent en valeur la complexité de la société. Pour Céline, Malraux, Saint-Exupéry, Aragon, Bernanos, Drieu la Rochelle, raconter une histoire, c'est avant tout présenter un témoignage et ainsi participer à la lutte collective. Saint-Exupéry (*Vol de nuit*, 1931 ; *Pilote de guerre*, 1942) et Paul Nizan (*Antoine Bloyé*, 1933) dénoncent les injustices afin d'éveiller les consciences.

Chez nombre d'auteurs, l'expérience de la guerre a été capitale en ce qu'elle les a poussés à écrire afin de sauver dans l'homme ce que le nazisme avait tenté de briser. Certains écrivains sortent métamorphosés de la guerre : Jean Cayrol (1911-2005), qui s'est illustré dans la Résistance avant d'être déporté à Mauthausen, se lance dans l'écriture de romans alors que jusque-là il n'avait donné que des poèmes. Les romanciers qui témoignent de la Résistance et des luttes sociales (Elsa Triolet, Roger Vailland) dénoncent la barbarie du nazisme qui semble se poursuivre dans certains aspects de la société d'après-guerre.

L'absurdité de la condition humaine, illustrée par *La Nausée* de Sartre et *La Peste* d'Albert Camus, devient un thème littéraire. Mais alors que les œuvres de ces auteurs dessinent des solutions viables pour l'avenir, d'autres insistent sur le caractère dérisoire du monde sans chercher à délivrer un message d'optimisme, sinon dans une quête lyrique inlassable : Félicien Marceau (*Creezy*, 1968), Michel Tournier (*Le Roi des aulnes*, 1970), Jean-Marie Gustave Le Clézio (*Le Livre des fuites*, 1969).

Quelques écrivains se réclament de Stendhal et de Paul Morand pour promouvoir une nouvelle littérature « de droite » en opposition à une littérature de l'engagement (Roger Nimier, Antoine Blondin, Jacques Laurent, Michel Déon). L'ambition dialogue avec le bonheur (Michel Déon, *Lettre à un jeune Rastignac*, 1956). Le goût des voyages et le culte de l'amitié se développent. Les « hussards » entendent délivrer le roman des contraintes théoriques au profit de la richesse et de la variété de la vie.

• **La persistance du romanesque** - L'humanisme romanesque subit durant tout le siècle des attaques diverses : celle d'une littérature d'évasion (Pierre Benoit, *Koenigsmark*, 1918 ; *L'Atlantide*, 1919) et celle d'une littérature plus ambitieuse qui s'emploie à élaborer de nouvelles techniques : significations multiples chez Alfred Jarry (*Messaline*, 1901 ; *Le Surmâle*, 1902), genre dialogué avec Roger Martin du Gard (*Jean Barois*, 1913). Dans les années cinquante, les écrivains du nouveau roman (notamment Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute) développent une pratique expérimentale de la fiction romanesque, tendant à faire de l'écriture même l'enjeu principal de leurs œuvres. Georges Perec prolongera ce projet de façon plus ludique (*Les Choses*, 1965 ; *La Vie mode d'emploi*, 1978). Pierre Guyotat (né en 1940) tente, d'œuvre en œuvre, d'évacuer de l'écrit tout ce qui constitue le fondement de la littérature humaniste : la rhétorique artificielle du style et la toute-puissance de la psychologie (*Littérature interdite*, 1972). Philippe Sollers (né en 1936) explore toutes les formes stylistiques et tous les discours possibles (*Lois*, 1972 ; *H*, 1973 ; *Paradis*, 1981), puis revient en 1983 à un roman de facture classique avec *Femmes*.

Une littérature de tradition continue d'ailleurs de s'écrire et persiste contre vents et marées. Marguerite Yourcenar (1903-1987) l'illustre magistralement avec des récits qui oscillent entre l'autobiographie fictive et le romanesque ; *Mémoires d'Hadrien* (1951) et *L'Œuvre au noir* (1965) allient la réflexion morale et l'érudition dans une écriture toute de subtilité inventive. Le roman a gardé une tendance au « cyclisme » (pour employer le mot de Thibaudet) et manifeste des ambitions de somme : Jean-Paul Sartre (*Les Chemins de la liberté*, 1945-1951), Louis Aragon (*Les Communistes*, 1948-1951), Jules Roy (*Les Chevaux du soleil*, 1968-1972). Parallèlement, une littérature du bonheur et de la nostalgie poursuit la tentative d'Albert Cohen avec *Belle du Seigneur* (1968) : Patrick Modiano (*Villa triste*, 1975), Patrick Grainville (*Les Flamboyants*, 1976), Danièle Sallenave (*Les Portes de Gubbio*, 1980), Richard Millet (*L'Invention du corps de saint Marc*, 1983), Bertrand Visage (*Tous les soleils*, 1984).

## 2. La poésie

• **L'unanimité** - Au début du siècle, une unité se réalise autour « d'un amour du réel en profondeur » (Jules Romains, *La Génération nouvelle et son unité*, 1909). L'unanimité saisit tous les instants de la vie et tous les êtres les plus divers afin d'en retrouver l'unité profonde. Dans cette perspective, la ville ou le port unissent en eux la concentration et l'extension. La rue est l'objet d'une confiance qui cautionne l'aventure poétique de Francis Carco (*La Bohème et mon cœur*), de Pierre Mac Orlan et de Valéry Larbaud (*Poésies de A. O. Barnabooth*).

• **Le futurisme** - Parallèlement, *Le Manifeste futuriste* (1909) de Marinetti recense les « objets poétiques » : « Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte. » Marinetti entend rompre avec « l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée d'Homère » (*Manifeste technique de la littérature futuriste*, 1912), rendre « le sens continu de la vie » en supprimant les adjectifs et les adverbes et en abolissant les termes de comparaison et la ponctuation.

• **Le surréalisme** - Le surréalisme, avec à sa tête André Breton, focalise les tendances artistiques les plus vives de l'entre-deux-guerres qui conteste toutes les valeurs généralement admises. Il affirme l'indépendance de l'esprit qui repère le merveilleux partout : « Le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau » (premier *Manifeste du surréalisme*, 1924). Le courant surréaliste entend réconcilier l'homme avec ses désirs, et donner la parole à l'inconscient et au rêve. Le langage opère la fusion du moi et du monde : « La valeur d'oracle des mots que [le poète] prononce ou trace sur le papier montre l'urgence qu'il y a à en déchiffrer le sens pour savoir qui il est et ce qu'il est venu faire ici-bas » (Breton, *Nadja*, 1928). Par ailleurs, la « trouvaille » révèle et transfigure le réel. Le promeneur de *Nadja* et du *Paysan de Paris* (Aragon) déambule dans la capitale en quête de signes et de « pétrifiantes coïncidences ». La femme rencontrée par hasard devient l'occasion d'une réconciliation avec le monde : « La grande malédiction est levée, c'est dans l'amour humain que réside toute la puissance de régénération du monde » (Breton, *Arcane 17*).

Mais la poésie, au <sup>xx</sup>e siècle, ne doit plus grand-chose aux écoles et aux mouvements. Chaque poète élabore un monde singulier qu'il sera le seul à explorer tout en lisant attentivement la production de ses confrères. C'est pourquoi chaque poète est en même temps créateur et critique.

• **La condensation** - Le renoncement au lyrisme caractérise certains poètes qui ont en commun le goût du mot net et le refus de l'effusion intime. « J'ai toujours fait mes vers en m'observant les faire », écrit Paul Valéry, affirmant du même coup la nécessité d'une construction formelle qui s'oppose au mythe romantique du poète inspiré. Paul-Jean Toulet (*Contrerimes*, 1921) et Francis Carco (*La Bohème et mon cœur*, 1912) subvertissent tout élan lyrique en lui préférant l'ironie enfermée dans un cadre formel strict. Les poèmes de Francis Ponge, d'Eugène Guillevic, de Jean Follain (*Exister*, 1947) refusent tout effet musical et ne cherchent pas à séduire le lecteur par un quelconque sentimentalisme. Le langage doit donc être maîtrisé car il est source de connaissance et non pas d'invention : « Les mots/C'est pour savoir » (Guillevic, *Exécutoire*, 1947). Pour dominer le vague et le vide, il s'agit de dominer un domaine où l'équilibre pourra régner, où l'individu pourra « avoir place » et « se bâtir » (Guillevic, *Euclidiennes*, 1967). La lutte contre le langage représente donc paradoxalement le véritable acte poétique car, pour nommer les choses, les vocables sont trompeurs. Par-delà les mots qui « ne se laissent pas faire », dit Guillevic, le poète se doit d'inventer des formes et de créer sa syntaxe et son vocabulaire car « toutes les langues sont étrangères ». Reste que la fonction de nomination est propre au poète moderne. C'est ce que ne cessent de répéter des écrivains aussi différents que Francis Ponge ou Saint-John Perse, Henri Michaux ou André du Bouchet.

Dès lors, le poète est conduit à un véritable questionnement philosophique. Par une méditation sur la présence, à travers le statut de l'image, Yves Bonnefoy réfléchit sur « l'acte et le lieu de la poésie ». Tout un vocabulaire poétique devient ainsi l'analogie du vocabulaire conceptuel du philosophe. Les lieux et les actes prennent une signification nouvelle. La paroi, le ravin, la clairière, chez du Bouchet, l'acte de gravir chez Jacques Dupin renvoient à des sites poétiques, à des postures existentielles que le poète se donne pour but de méditer. L'effusion se fait réflexion, la subjectivité s'efface devant une sorte d'impersonnalisation qui sera la grande marque de la poésie contemporaine.

Les lois du langage quotidien sont dès lors mises à rude épreuve. L'oxymore, figure centrale de la poésie moderne, d'André Frénaud à René Char, de Saint-John Perse à Michel Deguy, reflète dans la syntaxe un système de tensions à partir duquel le poème trouve son sens et sa configuration. L'œuvre de Louis-René des Forêts, par exemple, unit les sentiments les plus opposés, exaltation et sérénité, humanité et sauvagerie, tendresse et cruauté. Une sorte d'unité s'affirme comme la clé de voûte d'un ensemble de textes qui disent, dans l'ordre du langage poétique (condensation, transparence, brièveté) l'importance, comme chez Pierre Emmanuel ou Jules Supervielle par exemple, de la marche commune de l'homme et du monde, que l'auteur soit croyant ou non.

Le poète moderne exprime, selon les mots de Lorand Gaspar, « l'étonnement d'être là. De voir ». Chez Philippe Jaccottet, les textes courts, les fragments, les notes, recréent l'expérience d'une conscience attentive au secret du monde, au « pas léger de l'insaisissable » perceptible dans les plus humbles réalités.

• **L'explosion lyrique** - Si tout un pan de la poésie du xx<sup>e</sup> siècle participe de l'esthétique du fragment, un autre versant tout aussi indissociable tente d'épouser le souffle vital de l'univers. Stuart Merrill (*Une voix dans la foule*, 1909), Émile Verhaeren (*Les Forces tumultueuses*, 1902) donnent au lyrisme de la puissance et du mouvement une dimension sociale. Le monde moderne investit le champ du poétique avec Marinetti (*Manifeste futuriste*, 1909), avec Jules Romains (*La Vie unanime*, 1908), avec les poètes du groupe de l'abbaye (-Charles Vildrac, Luc Durtain). Le rythme s'accorde aux pulsations de la modernité, désarticule la prosodie pour aboutir aux techniques du collage, de la composition plastique et du montage cinématographique (Blaise Cendrars, *Kodak*, 1919 ; *Feuille de route*, 1924). L'esprit nouveau, défini par Apollinaire, est fidèle à la vie. Les poèmes de Max Jacob, de Pierre Albert-Birot, explorent une parole qui intègre le monde moderne à l'effusion du poète. Certains vont jusqu'à interroger les profondeurs de l'être, comme Max Jacob par la « sténographie des états intérieurs », et Pierre Reverdy pour qui l'émotion « n'est pas celle que nous procure un événement plus ou moins important de la réalité vécue, mais émotion esthétique indéfiniment renouvelée parce qu'elle s'insère dans l'être de celui qui la reçoit et lui apporte une augmentation de lui-même ».

La Seconde Guerre mondiale inspire des témoignages de la résistance des poètes : Paul Éluard (*Le Livre ouvert*, 1942 ; *Poésie et Vérité*, 1943 ; *Au rendez-vous allemand*, 1944), Louis Aragon (*Cantique à Elsa* ; *Je te salue ma France*, 1944), Robert Desnos (*État de veille*, 1943).

Déchirant le voile du quotidien, le texte se déploie dans un large mouvement d'adhésion à l'être qui ne correspond pas tant à une fixation qu'à la nécessité d'un en-avant fondamental. Un formidable mouvement vers l'ailleurs parcourt la poésie contemporaine et s'associe à la recherche de rythmes nouveaux. Le *Cahier d'un retour au pays natal* (1945) d'Aimé Césaire énumère les plaies de la Martinique. Le vers et la prose se mêlent dans *Les Armes miraculeuses* (1946) et *Ferments* (1960) où la langue, essentiellement musicale, soutenue par l'obsession du tam-tam, associe les images les plus risquées. Même mouvement chez Léopold Sédar Senghor (*Hosties noires*, 1948). Au lieu de décanter la langue, comme si elle n'était qu'un contenu impur, il s'approprie toute son épaisseur sémantique, historique, musicale, en la gorgeant encore des richesses de sa négritude, la saturant de sens au lieu de l'épurer.

Mais le véritable lieu de la poésie, c'est la langue française elle-même. C'est cette dernière qui donne leur vigueur étrange et primitive aux poèmes de -Georges Schehadé. C'est elle aussi qui se fait louange pure avec Pierre Oster (*Pratique de l'éloge*, 1977), avec Jean Grosjean dont la poésie constitue avant tout un acte de célébration.

• **Une poétique du jeu** - Si le groupe du « Grand Jeu » (Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Roger Vailland) se place dans la perspective religieuse d'une « unité perdue » à retrouver, Jacques Prévert (1900-1977) refuse toute spéculation intellectuelle et à la parole préfère les *Paroles* (titre de son premier recueil). Prévert évite de se perdre dans des pensées qui lui paraissent comme le signe d'une faiblesse puisqu'elles isolent l'homme du monde extérieur, le coupent de tout émerveillement et de toute colère face aux « pépins de la réalité ».

Alors que l'œuvre de Prévert témoigne des sautes d'humeur d'une sensibilité sans prétention, populaire dans le meilleur sens du terme, celle de Raymond Queneau (1903-1976) et de ses amis reste contrôlée par la réflexion. En novembre 1960, un petit groupe d'écrivains et de mathématiciens fonde, sur l'initiative de Raymond Queneau et de François Le Lionnais, l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo), dont le propos est de créer des formes littéraires susceptibles d'engendrer des créations inédites. Les *Cent Mille Milliards de poèmes* (1960) de Queneau sont une application en poésie de la mathématique combinatoire ; dix sonnets, dont les vers construits sur les mêmes rimes sont interchangeable, servent de base à de multiples combinaisons.

Les rapports ambigus entre poésie et musique, entre signe et sens, entre langue et silence sont développés de manière moins systématique mais plus rigoureuse par des poètes comme Jean Tardieu, Philippe Jaccottet avec *Pensées sous les nuages* (1983), sous-titrées « Petite suite à Henri Purcell », par Jacques Réda qui introduit le rythme du jazz dans la prose poétique, par Dominique Fourcade (*Le Ciel pas d'angle*) qui disloque le langage par l'irruption de blancs sur la page, l'intervention de mots anglais et d'onomatopées déroutantes. Entre le récit, l'essai, la poésie, la frontière devient incertaine. De cette hésitation témoignent *Liberté grande* de Julien Gracq, les œuvres de Michel Deguy (*Fragment du cadastre*, 1960), celles d'Yves Bonnefoy (*L'Arrière-pays*, 1972), de Robert Marteau (*Fleuve sans fin*, 1981 ; *Sur le motif*, 1986), de Jacques Réda (*L'Herbe des talus*, 1984), de Gérard Macé, de Franck-André Jamme (*La Flamme dans l'eau*, 1979), de Jean-Michel Maulpoix (*Les Abeilles de l'invisible*, 1990).

### 3. Le théâtre

La fécondité du théâtre au xx<sup>e</sup> siècle tient d'abord à la forte personnalité des metteurs en scène. En 1913, Jacques Copeau fonde le Vieux-Colombier. Son travail est poursuivi par le Cartel (Dullin, Baty, Jouvet, Pitoëff) qui donne naissance dans les années trente à des couples auteur-metteur en scène (Giraudoux-Jouvet, Salacrou-Dullin, Anouilh-Barsacq, Claudel-Barrault). Après 1945, des personnalités éminentes militent, chacune à leur manière, en faveur de la vitalité dramatique et dramaturgique : Jacques Hébertot, André Barsacq (directeur du théâtre de l'Atelier, successeur de Dullin), Pierre-Aimé Touchard (administrateur de la Comédie-Française), le groupe du théâtre antique de la Sorbonne, -Marguerite Jamois (successeur de Gaston Baty au théâtre Montparnasse).

• **Le boulevard** - René de Flers et Gustave Arman de Caillavet multiplient les situations cocasses où dominent les adultères et les quiproquos (*L'Habit vert*, 1913). Georges Courteline caricature les fonctionnaires et les militaires, ridiculise les femmes (*La Paix chez soi*, 1903). Georges Feydeau exploite les confusions multiples propres à un monde qui échappe à la logique de tous les jours (*La Puce à l'oreille*, 1907). À l'ironie souriante de Sacha Guitry (*Mon père avait raison*, 1919) fait écho la férocité d'Édouard Bourdet (*La Fleur des pois*, 1932 ; *Les Temps difficiles*, 1934). Après 1945, la tradition se perpétue avec André Roussin (*La Petite Hutte*, 1947 ; *La Mamma*, 1957), Jacques Deval (*Ce soir à Samarcande*, 1950), Françoise Dorin (*Un sale égoïste*, 1970).

• **Théâtre et mythes** - Pour Jean Giraudoux, le spectateur attend que le dramaturge « lui révèle sa vérité à lui, qu'il lui confie, pour lui permettre d'exprimer sa pensée et sa sensibilité, ce secret dont l'écrivain est le seul dépositaire : le style »

(Littérature, 1931). Les mythes sont interrogés par Jean Cocteau (*Orphée*, 1926 ; *La Machine infernale*, 1934), Giraudoux (*Amphitryon 38*, 1929 ; *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935), Jean Anouilh (*Eurydice*, 1942 ; *Antigone*, 1944), Jean-Paul Sartre (*Les Mouches*, 1943).

• **Le théâtre de l'absurde** - Antonin Artaud et Roger Vitrac baptisent en 1926 Théâtre Alfred-Jarry leur groupement dramatique en souvenir de l'auteur d'*Ubu roi* (1896). L'irrationnel surgit dans un décor réduit au minimum, « toile pas peinte » ou jeux de lumière. Pierre Albert-Birot poursuivra ses tentatives dans son « théâtre numique » (1917). Le public se trouve placé devant l'« envers des pensées » dont parle Antonin Artaud. Dans cette optique s'inscrivent les pièces de Pierre Albert-Birot (*Larountala*, 1915), d'Apollinaire (*Les Mamelles de Tirésias*, 1916), de Cocteau (*Les Mariés de la tour Eiffel*, 1921), de Tristan Tzara (*Le Cœur à gaz*, 1921), de Roger Vitrac (*Victor ou les Enfants au pouvoir*, 1928). Antonin Artaud, avec son « théâtre pur », entend créer l'étonnement et la surprise afin de provoquer le spectateur : « Le théâtre est fait pour vider collectivement les abcès » (*Le Théâtre et son double*, 1938).

Les personnages d'Arthur Adamov (1908-1970), de Samuel Beckett (1906-1989), d'Eugène Ionesco (1912-1994), de Roland Dubillard (né en 1923), évoluent dans une société marquée par l'incommunicabilité entre les individus. Les héros de *Naïves Hironnelles* (1961) de Dubillard parlent pour ne rien dire et se livrent à des activités dérisoires. Cette raillerie suscite parfois le rire, comme chez Jean Anouilh qui emprunte ses recettes au théâtre de boulevard : bons mots, imbroglios, enquêtes policières (*Les Poissons rouges ou mon Père ce héros*, 1970). La parodie domine dans certains passages de Ionesco. Plus généralement, la parodie élargit la faille entre le théâtre et la vie : l'homme, vidé de son humanité, est transformé en objet.

Sous cette dérision, c'est un certain tragique qui transparaît : « Rien n'est plus drôle que le malheur », dit un personnage de *Fin de partie* (1957) de Beckett. Le monstre sacré à démystifier, c'est l'homme lui-même, englué dans l'attente stérile, un matériau brut qui n'accepte aucune interprétation d'ordre psychologique. Les héros de Ionesco, prisonniers de leur passé et confrontés à un monde absurde, apparaissent radicalement seuls. Bérenger, dans *Tueurs sans gages* (1957), défend une morale de l'individu contre une société qui le nie. Dans *Rhinocéros* (1958), le même Bérenger se heurte au conformisme social. Ionesco nie toute espérance et conclut à l'absurdité de la condition humaine, quelle que soit l'entreprise dans laquelle elle s'est engagée. L'individu, quoi qu'il fasse, est dominé par l'angoisse et la mort : dans *Le Roi se meurt* (1962), le personnage oscille entre le refus de la mort et le désespoir final. L'humour vire rapidement au drame ou à la tragédie : à la fin des *Chaises* (1952), l'auteur fait apparaître un orateur muet, incapable de délivrer le message qu'on est en droit d'attendre de lui. Bien que moins apparente, cette mise en cause radicale est tout aussi active dans les pièces d'allure néo-classique de Henry de Montherlant (*La Reine morte*, 1942 ; *Le Cardinal d'Espagne*, 1960).

Les pièces les plus novatrices s'emploient à une sorte de dénonciation généralisée. Chez Jean Genet (1910-1986), les personnages s'inventent un univers imaginaire qui traduit un rêve de désacralisation (*Les Bonnes*, 1947 ; *Les Nègres*, 1959 ; *Le Balcon*, 1962 ; *Les Paravents*, 1961). La démystification suprême vise le théâtre lui-même qui est réduit à son statut de mensonge absolu. *Les Paravents* constituent, à cet égard, le point indépassable d'un théâtre à la recherche d'une déflagration qui doit être « si forte et si dense qu'elle illumine, par ses prolongements, le monde des morts - des milliards de milliards - et celui des vivants qui viendront ».

### Péguy (1873-1914)

**1873** : Naissance à Orléans de Charles Péguy. **1891** : Reçu bachelier ès lettres, boursier au lycée Lakanal à Sceaux. **1894** : Reçu à l'École normale supérieure. **1900** : Premier numéro des *Cahiers de la quinzaine*. **1910** : *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* ; *Notre jeunesse* ; *Victor-Marie, comte Hugo*. **1912** : *Le Mystère des saints Innocents*. **1913** : *La Tapisserie de Notre-Dame*. **5 septembre 1914** : Péguy est tué à la tête de sa section, près de Villeroy.

#### Le socialiste

Prenant ardemment parti pour la révision du procès de Dreyfus dès 1894, Péguy s'est dévoué dans sa jeunesse à l'idée socialiste. Pour la défendre, il fonda en 1900 *Les Cahiers de la quinzaine* dont il maintint la parution pendant quinze ans, en ne disposant que de faibles moyens. Il examine dans cette publication les problèmes du jour et multiplie les polémiques et les essais artistiques.

#### L'écrivain chrétien

Le débarquement de Guillaume II à Tanger en 1905 précède la menace allemande et réveille le patriotisme de Péguy. Dépassant « la mystique de la cité », il aborde dorénavant « la mystique du Salut ». L'inspiration est à la fois nationale et religieuse. Contre les fonctionnaires et les théologiens, il entend restaurer l'idéal profond du christianisme.

#### Le styliste

Péguy fait constamment preuve d'une invention inépuisable de l'expression. Les images et les symboles qu'il crée sont à l'unisson d'une vie intense et tumultueuse. Agrandissant tous les sujets, il élargit des horizons et creuse des profondeurs où se mêlent l'inquiétude du lendemain et l'aspiration vers la vérité et la justice susceptible de faire disparaître toutes les ignorances et les iniquités.

#### *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910)

Cette œuvre, saluée en 1910 par Gide, est tombée aujourd'hui largement dans l'oubli, tant le lecteur moderne est déconcerté par son fond comme par sa forme.



Le livre est dédié à tous ceux qui auront vécu « pour porter remède au mal universel ». Péguy emprunte sa matière aux textes des deux procès de Jeanne d'Arc. Le dialogue en prose est coupé par des monologues en vers. Préoccupée à Domrémy par la guerre qui ravage le monde, la jeune fille se propose de lutter contre le mal. Mais elle fait l'expérience du mensonge et de la trahison chez les hommes. Pour avoir menti à sa famille, elle se repent, dans sa prison, et ne peut échapper à l'angoisse que l'Espérance vient un temps adoucir.

Péguy utilise un vocabulaire pauvre, qui évoque la réalité paysanne, et une syntaxe simple. Il recherche en fait le ton populaire. Sans prétendre à la couleur locale, il use du procédé de la répétition : cette habitude du parler paysan deviendra vite une des caractéristiques essentielles de la poésie de Péguy. On atteint ainsi une sorte de litanie, les répétitions, aussi bien musicales qu'affectives, appartenant à la poésie aussi bien qu'à la prière. Les ruptures brutales de phrases qui traduisent les moments d'angoisse, l'emploi de l'antithèse qui présente la réalité sous des aspects différents, créent un rythme qui naît par ajouts successifs et par le lent cheminement des mots. Péguy accumule les piétinements pour faire saisir les moindres nuances de la pensée. Il revient en même temps aux sources de la poésie primitive, art oral où les échos et les répétitions sont des auxiliaires de la mémoire et suscitent l'incantation.

Péguy prête à Jeanne d'Arc son propre tourment et sa propre révolte. La charité a toujours sa source dans le désespoir et la possibilité d'un sursaut individuel ou collectif. Or l'expérience chrétienne authentique doit passer par l'épreuve du désespoir. Mais la charité ne peut être qu'un combat, car être résigné c'est être solidaire du mal.

Victor-Marie, comte Hugo (1910)

Dans ce livre inclassable, généreux et touffu, Péguy dresse de lui un portrait qui le montre abandonnant l'élégance universitaire de sa jeunesse pour retrouver ses origines paysannes. Puis interviennent de longues digressions sur Hugo, - Corneille et Racine. Hugo est présenté comme un des « pères » du christianisme de Péguy, obsédé alors par sa lutte contre le « parti intellectuel » et par la menace allemande. Le christianisme de Péguy est une religion pauvre, incarnée par les « pères de famille, ces grands aventuriers du monde moderne ». C'est surtout un christianisme conquérant qui n'hésite pas à s'engager dans des aventures -guerrières.

### Apollinaire (1880-1918)

**26 août 1880** : Naissance de Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky dit Guillaume Apollinaire à Rome. **1887** : Sa mère s'installe à Monaco. Guillaume fait ses études secondaires à Cannes et à Nice. Recalé au baccalauréat. **1899** : En pension à Stavelot en Belgique, puis installation à Paris. **1900** : « Nègre » de plusieurs écrivains. **1901** : Part pour l'Allemagne comme précepteur de la fille de la vicomtesse de Millhau. S'éprend de la gouvernante Annie Playden. **1902** : Employé de banque à Paris. **1903** : Se lie avec André Salmon, André Billy, Alfred Jarry. **1904** : Rencontre Derain, Picasso, Max Jacob. **1907** : Se lie avec Marie Laurencin. *Les Onze Mille Verges* ; *Les Exploits d'un jeune don Juan*. **1910** : *L'Hérésiarque et Cie*. **1911** : Incarcéré à la prison de la Santé pour recel d'objets volés. *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*. **1912** : Marie Laurencin rompt leur liaison. **1913** : *Alcools* ; *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*. **1914** : S'engage dans l'armée française. Rencontre Louise de Coligny-Châtillon, surnommée « Lou ». **1915** : Rencontre Madeleine Pagès. Sur le front de Champagne. **1916** : Blessé à la tête et trépané. *Le Poète assassiné*. **1917** : Réformé. *Les Mamelles de Tirésias*. **1918** : Épouse Jacqueline Kolb. **9 novembre 1918** : Meurt de la grippe espagnole. *Vitam impendere amori* ; *Calligrammes*. **1925** : *Il y a* (posth.).

#### Éclectisme et magie moderne

Apollinaire s'affirme comme le plus grand poète du début du xx<sup>e</sup> siècle. Il a écrit dans tous les genres. Il donne en 1907 deux romans pornographiques dans un but alimentaire (*Les Onze Mille Verges* et *Les Exploits d'un jeune don Juan*), puis en 1910 un recueil de contes, *L'Hérésiarque et Cie*, marqué par la fantaisie. Parallèlement, il rédige des critiques artistiques et élabore lentement une œuvre poétique, qui d'*Alcools* (1913) aboutit à *Calligrammes* (1918) où il s'emploie à disposer typographiquement les mots et les lettres à la manière dont un peintre utilise la feuille de dessin. Ici, le poème peut être figuratif comme « Paysage » ou couder ensemble des bouts de phrase comme dans « Lettre-océan ». La guerre est sentie comme la chance de creuser une nouvelle sensibilité appuyée sur un « nouveau langage ». Dans toute son œuvre, Apollinaire emprunte aussi bien à l'*Odyssée* qu'à la Bible, à la Kabbale qu'au cycle arthurien. C'est ainsi qu'il a la prétention d'être une sorte de magicien, perpétuant la tradition poétique dans une langue inconnue des non-initiés. Son sens de l'élégie et de la naïveté du sentiment amoureux est à la fois traditionnel et nouveau. Il s'est d'ailleurs vraiment voulu le poète de la modernité, faisant entrer le monde contemporain (automobiles, avions, publicité, électricité) en poésie.

#### La passion de l'art

Même si *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*, parus en 1913, sont plus des poèmes sur la peinture, des textes écrits rapidement, au gré des salons et des expositions, qu'une authentique théorisation esthétique, reste qu'Apollinaire a été un grand critique d'art. C'est en cette qualité qu'il écrit dans *L'Intransigeant* à partir de 1910. Lui qui a connu les plus grands peintres de son temps a eu le courage et la perspicacité de défendre le cubisme à une époque où l'opinion publique vouait aux gémonies la nouvelle esthétique. Il sut, fréquentant *Le Bateau-Lavoir* et Montparnasse, reconnaître et exalter dès 1905 la « période bleue » de Picasso, puis, en 1907, Matisse et Vlaminck. Il rédige en 1908 une préface pour une exposition de Braque. Enfin, il inventa en 1917 le terme de « surréalisme » que reprendront à leur compte les artistes qui aspiraient à dépasser l'ancien réalisme.

#### *Alcools* (1913)



Sous-titré « Poèmes : 1898-1913 », le recueil développe, à travers des poèmes très divers, les thèmes de l'amour, de la mort, du temps. La composition fait alterner des poèmes longs et des poèmes courts, des poèmes réguliers et des poèmes libres (de strophes et de vers). Refusant de dater ses textes, Apollinaire ne veut pas reconstituer une évolution de sentiments. Toutes les pièces ont la même priorité, comme si l'auteur voulait rayer le temps. L'évolution générale mène de l'ancien vers le nouveau, Apollinaire se flattant d'être à la fois le poète de la tradition et celui de l'innovation. Se dégageant de plus en plus des influences du passé, la poésie culmine dans « Zone » : « [...] Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie. » Ce vers de « Zone » explique sans doute à lui seul tout le poème. La poésie, dorénavant, sera nouvelle.

- L'alcool, eau de vie mais surtout de mort est d'abord l'**image de la dégradation**. Il est bu pour se « saouler » dans les tavernes et les « brasseries borgnes » (« Marizibill »). Il tourne la tête jusqu'à l'abrutissement et à une folie qui mène à la perte et à la mort. La brûlure de l'alcool consomme celle de la vie (« Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie/Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie », « Zone »). L'image du sang qu'il fait apparaître désigne une douleur atroce, comme celle des « torches de mon tourment » (« Lul de Faltenin »).

- Devant ces images de déchéance, de torture et de mort, le poète va réagir. Le feu de l'« eau-de-vie » (premier titre du recueil), devient un moyen de salut. Car c'est en acceptant de mourir qu'il peut renaître. Il subit alors l'**épreuve du feu**. Il se jette volontairement dans « Le Brasier » d'où il sort purifié. Le monde meurt avec lui, qui cherche l'énorme passé des générations depuis l'origine des temps. Le poète flambe d'une ardeur inextinguible. Sur le bûcher, le poète en flammes s'engendre lui-même. Régénéré, il devient « l'unique lumière » (« Cortège »). Purifié, il se voit doté de pouvoirs nouveaux, faisant renaître tous les humains disparus dont il est tributaire. Apollinaire s'essaye à la voyance : « Le Brasier » est une suite d'illuminations, visions désordonnées et déréglées, successions discontinues de points de vue et de décors, suites de visions irréalistes ouvertes sur l'inconnu. L'eau-de-vie, alors enrichie par le feu, peut être bue.

- Le changement de la nature de l'alcool s'inscrit dans le cadre de l'évolution du poète et de la poésie. L'univers se transforme en vin. Toutes les activités humaines forment le monde savoureux auquel va goûter le poète qui offre à la soif des hommes « l'univers tout entier concentré dans ce vin » (« Vendémiaire »). L'alcool contient à la fois le monde, le sang d'un dieu et une promesse d'immortalité. C'est lui qui assure au poète une **ivresse nouvelle**. Prenant l'univers en charge, il laisse éclater l'« universelle ivrognerie » où tout bouillonne : le jus des vignes, la sève du monde et le chant du poète.

- **Un lyrisme renouvelé** - Dans les poèmes d'*Alcools*, les mots se débrident, échappent aux contraintes rythmiques, à la ponctuation. La liberté des images dissocie les liaisons habituelles. Les effets de contraste, la discontinuité dans la construction,

l'emploi de vers anciens, provoquent une surprise proche de l'émerveillement. La poésie apparaît ici comme le sacrifice du monde devenant parole éternelle sous forme de vin. Chaque poème du recueil est un alcool, permettant la résurrection du monde en chant et l'incorporation de l'univers dans l'homme. La poésie devient le vin provoquant l'enthousiasme, et la vie d'Apollinaire se fait source de son enivrement. Cette ébriété se manifeste dans tous les poèmes d'*Alcools* par le rythme des vers, le jeu des images et le désir d'émerveiller.

### Claudél (1868-1955)

**1868** : Naissance de Paul Claudél à Villeneuve-sur-Fère. **1882** : Élève à Louis-le-Grand. **25 décembre 1886** : Illumination religieuse à Notre-Dame. **1890** : Reçu premier au concours des Affaires étrangères. **1893** : Vice-consul à New York. **1896** : Fou-Tchéou. **1897** : Han k'ou. **1898** : Consul à Fou-Tchéou ; *La Jeune Fille Violaine*. **1901** : *L'Arbre (Tête d'or, La Ville, La Jeune Fille Violaine, Le Repos du septième jour, L'Échange)*. **1904** : *Connaissance du temps*. **1906** : Mariage à Lyon ; *Partage de Midi*. **1907** : *Connaissance de l'Est ; Art poétique*. **1909** : Consul à Prague. **1910** : *Cinq Grandes Odes*. **1911** : Consul général à Francfort ; *L'Annonce faite à Marie ; L'Otage*. **1913** : -Consul général à Hambourg. **1914** : *L'Échange*. **1915** : Mission économique à Rome. **1919** : Nommé à Copenhague. **1922** : Ambassadeur à Tokyo. **1925** : *Feuilles de saints ; Cent Phrases pour éventails ; Réflexions et Propositions sur le vers français*. **1927** : Ambassadeur à Washington. **1929** : *Le Soulier de satin ; Le Livre de Christophe Colomb*. **1933** : Ambassadeur à Bruxelles. **1942** : *Présence et Prophétie*. **1946** : Élu à l'Académie française. **1955** : Mort de Claudél.

#### Catholicisme et symbolisme

L'œuvre de Claudél est marquée par une double influence : la foi catholique et le symbolisme. Il reçut surtout l'influence de Rimbaud qui eut sur lui « une action qu'[il] appellerais[is] séminale et paternelle ». Il fréquente les « mardis » de Mallarmé et noue des amitiés avec les écrivains marquants de l'époque. Reçu premier, en 1890, au concours des Affaires étrangères, il mène de front, pendant quarante ans, une existence littéraire et une vie administrative. Entre Rio de Janeiro, Tokyo et Washington, sa vie fut partagée entre trois continents, faisant de lui un poète « cosmique » par excellence. Encore marquée par le symbolisme, l'expérience religieuse se manifeste chez Claudél à travers le désarroi de l'homme et la cité privée de Dieu. Avec *L'Annonce faite à Marie*, la terre et un peuple bâtisseur d'églises communient dans une foi issue du Moyen Âge. Dieu devient le principe unique, sans lequel le monde perdrait tout son sens. Refusant l'analyse psycho-logique, Claudél s'emploie avant tout à porter un témoignage religieux. Le symbolisme trouve un accomplissement catholique affirmant la prééminence du verbe divin. La parole du poète devient alors un véritable sacrement.

#### Le lyrisme

La poésie de Claudél est avant tout « connaissance ». Elle doit, pour mener à bien sa tâche, se créer une forme personnelle qui s'incarne dans le « verset ». Ce dernier est né, non pas d'un alexandrin assoupli ou refusé, mais d'une prose condensée par la tension lyrique. D'emblée, la forme claudélienne s'écarte de certaines tendances symbolistes à faire du rythme une molle continuité. Claudél voyait dans le tissu rythmique des lacunes, des « blancs » dont *L'Art poétique* a fait la théorie. L'écriture claudélienne est d'une extrême richesse. On y entend des échos de la liturgie, du plain-chant ; ceux de la « phrase » de Rimbaud comme ceux de la « mélodie infinie » de *L'Or du Rhin*.

#### Une œuvre multiple

L'œuvre claudélienne présente une grande diversité. Échappant aux modes de l'époque, elle trouve son inspiration dans la Bible, puis chez Eschyle, et dans l'ascétisme de l'Asie, enfin chez les grands dramaturges espagnols. Les genres sont variés : poésie, théâtre, commentaire, critique d'art. À partir de 1930, Claudél abandonne à peu près complètement la création littéraire pour se consacrer aux commentaires bibliques où il prend le ton d'un prophète intransigeant. Même ton impérieux et intraitable dans ses jugements littéraires : il traite, par exemple, Corneille comme un médiocre et Hugo comme un « infâme ». Claudél échappe, en fait, à toute classification. Son œuvre touffue et encombrée ne cède en rien au rationalisme traditionnel français. Les puissances élémentaires, celles du ciel et de la terre, sont exaltées avec une force et un esprit mystique qui font de Claudél le plus grand écrivain religieux du siècle.

#### *Cinq Grandes Odes* (1910)



Ce recueil constitue la plus grande œuvre lyrique de Claudél. La première ode, « Les Muses », exprime les différentes étapes de la création poétique : la place suprême est donnée à l'enthousiasme et à la passion. La deuxième, « L'Esprit et l'Eau », attire l'attention sur l'eau qui unit toutes les choses visibles et invisibles. La troisième, « Magnificat », évoque la conversion du poète touché par la grâce. « La Muse et la Grâce », la quatrième ode, établit un dialogue entre le poète attiré par une tâche temporelle et la Muse qui entend l'attirer vers les sommets de la poésie. La cinquième ode, « La Maison fermée », célèbre le mariage du poète et son installation dans l'Église.

Dans ces poèmes, où l'inspiration de Pindare est évidente, Claudél mêle les souvenirs de l'Antiquité et la révélation judéo-chrétienne. Les *Cinq Grandes Odes* expriment la continuité que Claudél a toujours sentie entre les plus hautes aspirations de l'Antiquité et la révélation chrétienne. Par la force du style et la vigueur de l'expression, elles constituent le sommet de l'œuvre claudélienne.

#### *L'Annonce faite à Marie* (1911)



Promise en mariage à Jacques Hury, la jeune fille Violaine attire la passion de Pierre de Craon, le mystique constructeur d'églises. Marquée par la lèpre, elle espère que Jacques ne l'abandonnera pas, mais celui-ci la chasse, la traitant de parjure, et épouse sa sœur, Mara. Après huit années de souffrances, Violaine, qui apporte à Dieu le cadavre de la fille de Mara, sent la vie qui jaillit à nouveau d'elle. Sa sœur tente de tuer Violaine. Pierre de Craon la recueille et à la révélation de son innocence. Sa fin rappelle le premier mystère chrétien (l'Annonciation de l'ange à Marie), duquel tous les autres découlent.

Cette œuvre théâtrale traite du mystère et de la conception de l'Esprit. Le poète qui veut le rendre sensible au cœur humain l'incarne dans le symbole de la « féminité pure », la jeune fille Violaine. Celle-ci, comme Marie, a répondu à l'appel de Dieu : comme elle, elle est vierge et mère. Un épisode lyrique clôt la pièce. Les trois voix d'Anne Vercors, Pierre de Craon et Jacques Hury chantent, au son de l'Angélus, la paix issue de la mort et du pardon : « Bénie soit la mort en qui toute pétition du *Pater* est comblée. »

**Le Soulier de satin (1929)**

Dans l'Espagne des conquistadores, dona Prouhèze aime Rodrigue, mais ce dernier ne saura faire face à une passion si grande. Devant la jalousie du mari de Prouhèze, don Pélague, Rodrigue abdique ses ambitions terrestres, et fait de la femme qu'il aime la médiatrice de son salut terrestre et surnaturel. Don Pélague mort, Prouhèze est contrainte d'épouser don Camille dont elle a peine à adopter la foi musulmane. Rodrigue est livré en esclave aux soldats et se donne entièrement à Dieu.

Le christianisme de Claudel est à la mesure de son inspiration. Le conquérant des Indes, don Rodrigue de Manacor, devra finir sa vie comme un esclave méprisé, qui ne parle plus et ne comprend plus la langue des hommes. Claudel, dans cette pièce, est animé par une volonté de totalité et d'universalité. Les lieux évoqués sont multiples. Le goût de l'auteur pour le mélange du grotesque et du sublime donne l'illusion d'une vie débordante. Mais l'œuvre reste avant tout d'inspiration chrétienne : par Prouhèze, le monde entier est lié à la Vierge et l'auteur a d'abord pour objet d'évoquer l'immensité de l'action divine.

**Proust (1871-1922)**

**1871** : Naissance de Marcel Proust à Paris. **1899** : Baccalauréat. **1893** : Bachelier en droit. **1896** : *Les Plaisirs et les Jours*. **1904** : John Ruskin, *La Bible d'Amiens*, préface et traduction de Marcel Proust. **1906** : John Ruskin, *Sésame et les lys*, traduction, préface et notes de Marcel Proust. **1913** : *Du côté de chez Swann*. **1918** : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. **1919** : *Pastiches et Mélanges*. **1920** : *Le Côté de Guermantes (I)*. **1921** : *Le Côté de Guermantes (II)* ; *Sodome et Gomorrhe (I)*. **1922** : Mort de Marcel Proust ; *Sodome et Gomorrhe (II)*. **1923** : *La Prisonnière*. **1925** : *Albertine disparue*. **1927** : *Le Temps retrouvé*. **1952** : Jean Santeuil. **1954** : *Contre Sainte-Beuve*.

**Une ambition philosophique**

Poète, critique, romancier, Proust est en fait l'homme d'un seul livre dont la création fut continue. Du *Contre Sainte-Beuve* à *À la recherche du temps perdu*, des traductions de Ruskin aux pastiches, l'auteur ne cesse de dire que nous ne connaissons pas un être tant que nous ne pouvons pas, à une impression nouvelle, confronter une impression antérieure, que toute connaissance se fait « en deux temps ».

**Le style de Proust**

Les phrases complexes de Proust, que le lecteur doit démêler, reflètent l'univers qu'il contemple. Parce que rien n'est simple dans le monde, rien n'est simple dans le style de Proust. La période qui se développe longuement tient à une faculté de voir simultanément les choses les plus diverses. Dans de nombreux passages, la vue apparaît comme l'activité la plus haute de la raison qui suscite un type de phrase disciplinée et fermement conduite. Si Proust aime les subordonnées, c'est qu'elles reproduisent dans l'architecture verbale la subordination des hommes au hasard, des individus au tout. S'il évite le style direct, c'est que tout l'art de peindre les hommes tient chez Proust à la citation, à la recreation de la « totalité du parler », à la composition de « pastiches ».

Le rôle « capitalissime » accordé à la métaphore qui « emprunte d'une chose étrangère une image naturelle et sensible d'une vérité », et l'évocation du réel par l'intermédiaire des objets artistiques, font de l'œuvre d'art le moyen unique de connaître notre univers intérieur car seul le monde de l'art est absolu.

**La peinture de l'amour**

Proust a mené l'introspection à des limites jusque-là rarement atteintes. Pour lui, l'homme est un animal lascif que dévore d'emblée la jalousie qui, avec l'angoisse, est le révélateur par excellence de l'amour : « La jalousie n'est qu'un inquiet besoin de tyrannie appliquée aux choses de l'amour », écrit-il. Or, « le monde n'est qu'un reflet de ce qui se passe en amour ». Leur analyse est solidaire. L'amour et le monde mettent en jeu des attitudes et des mécanismes de pensées voisins, un aveuglement identique. Dans la représentation que se fait de l'autre « l'intellectuel sensible » dépeint dans *La Fugitive*, on relève ainsi les deux mots clefs « mensonge et jalousie ».

Mais la peinture tragique de l'amour est contrebalancée par l'humour dont Proust fait constamment preuve, les enchantements dus à une sensibilité toujours en éveil et à la certitude reconfortante qu'un salut peut être trouvé dans l'œuvre d'art.

**À la recherche du temps perdu (1913-1927)**

L'œuvre comprend sept parties : *Du côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), *Le Côté de Guermantes* (1920-1921), *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925), *Le Temps retrouvé* (1927).

Le roman s'ouvre sur une description des états intermédiaires entre veille et sommeil (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure »). Les fantasmes de la petite enfance sont perçus avec acuité : l'adolescent hypernerveux appréhende le moment où il doit se coucher et se trouver ainsi séparé de sa mère et de sa grand-mère. Le personnage de Swann apparaît tel que les souvenirs du jeune garçon le font vivre. Proust décrit longuement les amours de Swann pour Odette de Crécy qu'il finit par épouser et dont il aura une fille, Gilberte. En trempant une petite madeleine dans une tasse de thé, le narrateur, plus âgé que celui des premiers souvenirs, voit resurgir, avec un sentiment de joie intense, la ville de son enfance, Combray (« Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé »). Un ingénieur parisien, Legrandin, éblouit le narrateur et ses parents par ses propos, mais s'affirme comme le type le plus accompli du snob. À Combray s'opposent le « côté de Guermantes », où habitent les nobles seigneurs du pays, et le « côté de Swann » dont la femme est considérée comme une ancienne « cocotte ». À Paris, le narrateur entraîne souvent sa bonne, Françoise, vers la maison des Swann près du bois de Boulogne : l'apparition de Madame Swann dans l'allée des Acacias le bouleverse. Il va écouter avec ravissement la Berma, la grande tragédienne de l'époque. Le narrateur part pour Balbec avec sa grand-mère et fait la connaissance de Madame de Villeparisis, du marquis de Saint-Loup, de Bloch et de Monsieur de Charlus. Un groupe de jeunes filles, d'où se détache Albertine, retient son attention, puis il est présenté au peintre Elstir. De retour à Paris, il fréquente le salon de la duchesse de Guermantes et la maison de Swann. Sa grand-mère meurt. Après un deuxième séjour à Combray, le narrateur revient à Paris avec Albertine qu'il retient « prisonnière » car une jalousie excessive le possède. La mort de l'écrivain Bergotte que le narrateur admirait, puis celle d'Albertine, le laissent abattu. Mais, dès qu'il se met à raconter ces morts dans des lettres, la souffrance disparaît, comme vaincue par l'art. Robert de Saint-Loup épouse Gilberte Swann. Décidé à construire une œuvre qui s'appuie sur les pouvoirs supérieurs de l'imagination, le narrateur entend ainsi échapper aux contingences de la vie quotidienne et saisir la vérité dans « le temps retrouvé ».

• **Une méditation sur le temps** - *À la recherche du temps perdu* est une œuvre d'art en même temps qu'une théorie sur l'œuvre d'art. Le thème du temps domine d'emblée. Proust, obsédé par la fuite des instants, par le perpétuel écoulement de ce

qui nous entoure, n'aperçoit de réalité que par rapport au temps : « Comme il y a une géométrie de l'espace, il y a une géométrie dans le temps. » Le temps détruit non seulement les êtres, mais les sociétés et les empires. Plongé dans le temps, l'individu se désagrège : « Le temps dont nous disposons chaque jour est élastique ; les passions que nous ressentons le dilatent, celles que nous inspirons le rétrécissent, et l'habitude le remplit. » Si les univers sont innombrables (« presque autant qu'il existe de prunelles et d'intelligences humaines qui s'éveillent tous les matins »), la seule forme de constance du moi, c'est la mémoire. L'œuvre d'art consiste à recréer des impressions qu'il faut ensuite approfondir et transformer en équivalents d'intelligence. Ainsi, deux thèmes se mettent en place : le temps qui détruit et la mémoire qui conserve. Or, la mémoire n'est pas volontaire : notre passé continue de vivre dans un objet, les pavés disjoints de la cour de Guermantes, ou dans une saveur, la madeleine qui fait resurgir Combray. Le sujet central d'*À la recherche du temps perdu* n'est pas seulement la peinture de la société française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ou une nouvelle analyse de l'amour, elle est la confrontation de la conscience avec le temps.

• **Le mouvement de l'œuvre** - Dès le début du livre, les noms magiques de l'enfance du narrateur mènent à une longue recherche de ce qui se cache derrière ces noms. Un épisode isolé, *Un amour de Swann*, conte l'amour malheureux de Swann pour Odette, à travers laquelle il a l'espoir d'atteindre une réalité plus noble. L'amour du narrateur pour Gilberte Swann prélude à un second amour, celui pour la « petite bande » des jeunes filles de Balbec, qui lui paraît médiocre et vulgaire. Le troisième amour, pour la duchesse de Guermantes, ne sera l'occasion que de vanité, d'égoïsme et de cruauté. Commence alors l'enfer de *Sodome et Gomorrhe* où tout se dissout et se dégrade. L'amour pour Albertine, dans *La Prisonnière*, n'est fait que de morbide curiosité. « Tout s'efface, tout se délie » : la première partie du *Temps retrouvé* corrobore cette tragique corruption. La vie, telle qu'elle s'écoule, n'est que du temps perdu. Mais, avec l'artiste, peut émerger un temps absolu qui est à même de fixer les moments privilégiés et ce qu'ils contiennent. Tout est ainsi transfiguré « sous l'aspect de l'éternité qui est aussi celui de l'art ». Le temps devient ainsi le seul véritable voyage, celui qui permet de « voir l'univers avec les yeux de cent autres ». Entre le temps destructeur et le souvenir salvateur, l'œuvre a décidé.

• **Le narrateur et la théorie de l'œuvre d'art** - À *la recherche du temps perdu* n'est pas un récit autobiographique. « Je ne suis pas le narrateur », écrit Proust dans une lettre à Sydney Shiff. *Le Je* du narrateur est un trompe-l'œil. Proust ne se peint pas dans son roman, mais il nourrit de sa propre subjectivité tous ses personnages.

À *la recherche du temps perdu* formule une théorie du roman. En se confrontant à Balzac, Proust s'en dégage et trouve sa véritable vocation. Il admire en Balzac le peintre de la société de son époque et l'architecture d'ensemble cimentée par le retour des personnages. Mais il transporte le champ visuel de l'objectivité du romancier à la subjectivité du narrateur. Le monde dépend de ce dernier : « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. » Proust ne montre de ses personnages que ce qui passe par le champ de la sensibilité et de l'intelligence du narrateur. À la fin de l'œuvre, l'écrivain multiplie les événements pour faire mesurer au lecteur le jeu du Temps qui n'est pas celui du calendrier. Proust finit par abolir le narrateur pour le remplacer par la réalité toujours vivante du souvenir.

• **La critique sociale** - Proust fait preuve d'un sens aigu de l'observation. Il ne manifeste aucune répugnance pour la société dans laquelle il évolue mais la présente souvent sous un jour ironique. Les milieux mondains sont frivoles mais se révèlent surtout comme une toile de fond sur laquelle se détachent les scènes capitales. Les classes populaires, incarnées par la servante Françoise, s'intègrent naturellement dans la bourgeoisie riche et l'aristocratie. Les personnages, à la fois individuels et typiques, tante Léonie, Legrandin le précieux, Bloch et son goût caricatural pour l'hellénisme, le diplomate Norpois aux savants et prudents discours, Saint-Loup, Charlus, la duchesse de Guermantes, Madame Verdurin, Odette, Gilberte ou Albertine, sont reconnaissables par leur langage et leurs manières qui révèlent leurs faiblesses et leurs défauts.

### **Contre Sainte-Beuve (1954, posth. ; écrit en 1908-1910)**

« Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence », lit-on dans ce recueil de textes où la lecture des auteurs anciens et modernes (Baudelaire, Nerval, -Balzac) fait justement une place de choix au geste d'intelligence qui porte un lecteur vers un auteur. Le jeune Proust aime les livres et entend le faire savoir en passant par-dessus le scientisme dominant et la fameuse « méthode » de Sainte-Beuve qui prétendait expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur. C'est ironiquement, d'ailleurs, que Proust voyait dans le vieillissant Oscar Wilde la « Tristesse d'Olympio de l'homosexualité ». *Contre Sainte-Beuve* se place dans une perspective artistique. C'est dire que nous ne connaissons vraiment d'un homme que ce qu'il a écrit. Car un « livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices ». La critique moderne, quoi qu'elle en ait, ne s'est pas toujours souvenue de ces lignes pénétrantes : « Un ouvrage est encore pour moi un tout vivant, avec qui je fais connaissance dès la première ligne, que j'écoute avec déférence, à qui je donne raison tant que je suis avec lui, sans choisir et sans discuter. » C'est la critique « thématique » qui sera la plus proche de cette intuition.

### **Gide (1869-1951)**

**1869** : Naissance d'André Gide à Paris. **1887** : En rhétorique, à l'École alsacienne. **1888** : En philosophie au lycée Henri-IV. **1891** : *Les Cahiers d'André Walter ; Traité du Narcisse*. **1892** : *Les Poésies d'André Walter*. **1893** : Malade, part en Tunisie et en Algérie. **1895** : *Paludes*. **1897** : *Les Nourritures terrestres*. **1909** : *La Porte étroite*. **1912** : *La Symphonie pastorale*. **1914** : *Les Caves du Vatican*. Traverse une crise religieuse. **1926** : *Les Faux-Monnayeurs* ; *Si le grain ne meurt*. **1927** : *Voyage au Congo*. **1936** : *Retour de l'URSS*. **1945** : Refuse définitivement le catholicisme. **1947** : Prix Nobel de littérature. **1951** : Mort à Paris.

#### **Les conflits moraux**

Le problème moral est au centre de l'œuvre d'André Gide. Les nouvelles valeurs que l'écrivain développe sont à l'origine de l'influence qu'il a exercée sur la génération d'après la Première Guerre mondiale. Ayant connu, dans sa jeunesse, une éducation religieuse rigoriste, Gide s'est intéressé essentiellement aux questions de la vie intérieure. Un voyage en Algérie, imposé pour des raisons de santé, lui révèle le fond sensuel de sa vie. Selon lui, la vérité profonde de l'homme est à chercher dans ses instincts que l'éducation traditionnelle refoule. Dès lors, la morale officielle n'est qu'hypocrisie. L'essentiel est de « rendre au moindre choc un son pur, authentique ». L'homme reçoit de plus comme un don la chance d'élaborer une œuvre, en refusant d'obéir à la morale courante.

Un voyage au Congo et au Tchad (1925) lui fit connaître des abus qui l'ont indigné. L'altruisme devient alors un des instincts primitifs de l'homme qui s'emploie à « assumer le plus possible d'humanité ». Jusqu'alors resté étranger aux questions sociales, Gide adhère au communisme dans un esprit religieux : « Ce qui m'amène au communisme, ce n'est pas Marx, c'est l'Évangile. » C'est pourquoi il s'en écarte rapidement car l'individu en tant que tel lui apparaît finalement comme la seule valeur qui compte.

Incapable de choisir entre Christ et Antéchrist, Gide n'a pas opté car « choisir, c'est renoncer pour toujours à tout le reste ». Le véritable désir demande de la ferveur ; la pensée ne s'en tient pas à d'hypothétiques conclusions ; l'action demande un dépassement constant de soi-même. C'est dire que la vertu capitale est la sincérité. L'homme, selon Gide, doit s'accepter tout entier, tel qu'il est, sans chercher à se modifier ou à se construire. Une telle attitude n'eût pas que des avantages ; il accepta cependant la mission que la vie lui avait offerte : « Inquiéter, tel est mon rôle. »

Le « gidisme »

L'œuvre de Gide, extrêmement diverse, trouve sa cohérence dans la perpétuelle présence de l'auteur. Réclamant l'originalité et l'autonomie de l'individu, il entreprend la conquête d'une vie « authentique » où les contradictions de la vie sont examinées méthodiquement et assumées sincèrement. Gide est passé maître dans l'art de développer les replis les plus secrets de la conscience. Devenue le sujet central de ses livres, sa propre personne est l'objet d'une introspection constante. Mais l'analyse se heurte constamment à un souci de distance qu'il ne cesse de prendre avec lui-même. Ainsi peut-il déclarer « qu'à la seule exception de [ses] *Nourritures terrestres* tous [ses] livres sont des livres ironiques ».

L'écriture de Gide doit certes beaucoup au classicisme. Cependant, une syntaxe dépouillée mais variée qui combine le strict respect des règles classiques et les hardiesses novatrices, un vocabulaire très étudié où se mêlent les archaïsmes, les provincialismes et même les néologismes, donnent à l'œuvre une coloration moderne. Le récit se voit soumis à un traitement « expérimental » : les nombreuses « mises en abyme » (*Les Faux-Monnayeurs*) annoncent les recherches -contemporaines qui interrogent les statuts du narrateur et du personnage.

### La Porte étroite (1909)



Le narrateur, Jérôme, s'est épris tout jeune de sa cousine, Alissa Bucolin, plus âgée que lui. Juliette, la jeune sœur d'Alissa, aime aussi Jérôme, mais les deux jeunes filles se refusent à se voler l'amour pour le même homme. Alissa finit par s'avouer qu'au bonheur elle préfère la sainteté. Trois années s'écoulent. Jérôme revoit Alissa, très changée. Elle le repousse et, un mois plus tard, meurt. Son journal livre son secret : elle aimait Jérôme, mais adorait par-dessus tout la perfection. Elle s'est donc sacrifiée en espérant le voir s'avancer vers *la porte étroite* dont parle l'Écriture et par où l'on ne peut entrer deux de front.

- **L'indécision dramatique** - Gide condamne dans ce récit les excès de la morale puritaine, tout en évitant de prendre parti. Il respecte cette « évasion vers le sublime », tout en marquant l'inhumaine cruauté. Le drame se joue sur la pathétique indécision de Jérôme, aussi incapable d'égaliser Alissa dans sa difficile vertu que de l'attirer à lui en suivant l'exemple de son cousin Abel qui a publié, très jeune, un livre scandaleux intitulé *Privautés*.

- **Un style austère** - Le récit est pour une large part autobiographique. L'écrivain a puisé les données de ce drame dans les souvenirs de sa propre adolescence et évoque ces thèmes avec autant de délicatesse que d'austérité. Renonçant à tout jugement, il se borne à mettre en lumière la valeur idéale et la simple humanité du récit. Le style, limpide et pur, convient à ce récit, le plus classique de Gide.

### Les Faux-Monnayeurs (1926)



Un romancier, Édouard, tient son journal et tente sans succès d'écrire un roman intitulé *Les Faux-Monnayeurs*, qui « n'a pas de sujet ». Bernard Profitendieu, fils d'un haut magistrat, s'est toujours senti mal à l'aise dans son milieu familial où règne un puritanisme inflexible. Il se révolte. Son ami Olivier Molinier subit, autant que lui, l'attrait de l'aventure. Le frère aîné d'Olivier, Vincent, médecin de grand avenir, songe à se débarrasser de l'amour de Laura Védel-Azaïs. -Olivier fait la connaissance du comte de Passavant, homme de lettres vulgaire et de mœurs douteuses. Celui-ci est en train de fonder une revue et veut obtenir la contribution des jeunes gens. L'avenir portera chacun de ses personnages vers une existence décevante.

- On voit combien **Gide se joue de la littérature**. Ce livre exploite la diversité des points de vue soumis à la diversité des personnages qu'il met en scène. C'est par essence une œuvre décentrée. On n'y trouve, de fait ni descriptions, ni -conclusion, mais un poème continu. Gide entend ne partir de rien, ni de l'univers réel, ni de l'univers imaginaire. Ce qui l'intéresse c'est la « rivalité du monde réel et de l'idée que nous nous en faisons ». À l'inverse de Balzac, par exemple, on ne trouve pas ici de clés, d'intrigue, de héros, de décors. Avec *Les Faux-Monnayeurs*, Gide écrit un roman qui réfléchit sur les problèmes du roman.

- Dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*, l'écrivain dit être attiré « par le genre épique », qui schématise le récit et réduit les personnages au stade d'ébauches. Le propre du roman est que l'invention des événements doit prévaloir sur la simple représentation. Ainsi apparaît dans le roman **un nouveau réalisme : celui du possible**, de la rêverie et du mysticisme. Ce livre est capital pour comprendre comment le nouveau roman en est venu à rejeter les conceptions romanesques de Balzac, à renouveler la technique littéraire justifiée jusqu'alors par la nécessité d'un ordre, métaphysique, moral ou religieux.

### Valéry (1871-1945)

**1871** : Naissance de Paul Valéry à Sète. **1878** : Au collège de Sète. **1884** : Au lycée de Montpellier. **4-5 octobre 1892** : À Gênes, « nuit effroyable » où il décide de vaincre sa sensibilité au profit de la seule puissance de l'intellect. **1895** : *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. **1896** : *La Soirée avec Monsieur Teste*. **1897** : Rédacteur au ministère de la Guerre. **1900** : Épouse Jeanine Gobillard. Devient secrétaire particulier d'Édouard Lebey, un des administrateurs de l'agence Havas. **1917** : *La Jeune Parque*. **1920** : *Album de vers anciens, 1890-1900*. **1922** : *Charmes*. **1923** : *Eupalinos ou l'Architecte* ; *L'Âme et la Danse*. **1926** : *Rhumbs*. **1927 et 1934** : *Autres Rhumbs*. **1931 et 1945** : *Regards sur le monde actuel*. **1924-1944** : *Variété*. **1945** : Mort à Paris.

#### Littérature et mathématiques

Il semble presque que pour Valéry la poésie n'ait été qu'un « exercice » comme un autre, lui permettant de percevoir le fonctionnement de sa pensée. Écrire revient à « vaincre des résistances réelles ». Alors qu'il était parvenu à une perfection avec *La Soirée avec Monsieur Teste*, il se tait brutalement. Pendant plus de vingt ans, il renonce à ce qui dans la pratique littéraire est tourné vers le public et implique une certaine compromission. Ne cherchant nullement la gloire, il se tourne vers les mathématiques et développe l'idée de l'inutilité de la littérature.

#### L'idée de création

Valéry emploie le concept de production concurrentement à celui de création. Délaissant la poésie lyrique traditionnelle, il manifeste un anti-romantisme et même un anti-humanisme. Le texte est avant tout fiction, notion qui exclut celle d'authenticité et de sincérité : « En littérature, le vrai n'est pas concevable. » Par nature, donc, tout texte est anonyme ; le nom de l'auteur appartient à l'institution littéraire. « Le véritable ouvrier d'un bel ouvrage, écrit-il, n'est positivement personne. » En tant que fiction, le texte littéraire n'est pas susceptible d'un jugement de vérité. Le texte, pour ainsi dire, annule la personne ; il n'est redevable qu'au langage et à l'« initiative » mallarméenne laissée aux mots. Mais le rapport écriture-texte n'est pas simple. D'une part, Valéry remarque que *La Jeune Parque*, par exemple, est lisible comme une autobiographie. D'autre part, le poète se propose de faire un système de poèmes formant une trame spirituelle, « drame achevé se jouant entre les puissances de notre être ». L'œuvre s'élabore donc à partir d'un matériau psychique et *Charmes* est aussi une autobiographie. Vivre et écrire sont donc une seule et même chose.

## Création et inspiration

Valéry propose une poétique de l'acte poétique. Privilégiant l'acte sur l'inspiration, il voit dans le poème un « système clos de toute part auquel rien ne peut être modifié ». Il ne s'agit donc pas de reproduire la nature, mais de mimer la force ou la capacité de toute création. Le rapport du texte au monde n'est pas un rapport de production, mais d'homologie. Le poète n'utilise pas le langage qui n'est ni un moyen ni une fin : il fait travailler le langage.

## La réflexion historique et politique

Valéry avoue sa prédilection pour l'art classique, en littérature et en philosophie. Si la littérature classique lui offre une série de formules clés pour exprimer son propre idéal poétique, les discussions entre philosophes ne forment souvent pour lui qu'une jonglerie intellectuelle favorisée par un langage abstrait. La science elle-même ne saurait donner une explication définitive car elle se réduit à une suite de formules. On peut même redouter, à la longue, une dégradation de l'intelligence car l'homme moderne s'habitue à vivre dans un certain désordre mental.

Valéry critique ainsi la science historique, trop « conjecturale ». Il souligne l'« impossibilité de séparer l'observateur de la chose observée et l'Histoire de l'historien ». Ne tenant pas compte de la complexité croissante du monde moderne, « l'Histoire justifie ce qu'elle veut ».

Pour Valéry, les civilisations modernes savent après la guerre qu'elles sont « mortelles ». Mais les conventions sociales sont encore à même de donner aux relations humaines une solidité qu'elles avaient perdue. Les instincts doivent être vaincus par des conventions à partir desquelles le sacré, le juste, le légal, peuvent être définis. La stabilité des sociétés dépend d'un ensemble de mythes qui ordonnent les relations humaines.

## Charmes (1922)



Le mot de « charme » doit s'entendre en référence au latin *carmen*, poème, incantation, formule didactique. Les vingt-deux poèmes exposent des vues métaphysiques à l'aide de mythes et d'allégories. « Fragments d'un Narcisse » développe l'impuissance à se connaître dans « sa seule essence ». L'« Ébauche d'un serpent » mêle une condamnation de l'univers à une exaltation de la connaissance. Les allégories, comme « Aurore » (éveil progressif de la conscience) ou comme « Palme » (éloge des mutations intérieures et silencieuses) culminent dans « Le Cimetière marin » où l'émotion personnelle s'unit à une méditation sur les rapports de l'être et de la conscience.

• **Portée métaphysique du symbolisme** - Le narcissisme est au centre de la pensée de Valéry. Alain disait qu'il manquait à Valéry comme à Lucrèce de « moins penser à eux-mêmes ». Le poète manifeste, en effet, un intérêt passionné pour son propre esprit. La conscience se découvre à elle-même un spectacle fascinant. Le miroir est le mouvement de la conscience réfléchissante. L'autonomie de la conscience correspond à une exigence supérieure de l'homme. La découverte de Narcisse illustre le contraste entre l'unique et l'universel qu'il se sent être et l'image finie et périssable que lui renvoie le miroir. Mais l'union est impossible. L'adoration de l'image désigne un mirage, une idolâtrie. Valéry, étranger au narcissisme comme amour de soi, a transformé le mythe de Narcisse. Ce qu'il aime en lui, c'est son esprit et cet esprit est impersonnel.

• **Sensualité et intelligence** - « La vie de l'intelligence constitue un univers lyrique incomparable, un drame complet où ne manquent ni l'aventure, ni les passions, ni la douleur, ni le comique, ni rien d'humain », écrit Valéry dans son *Discours sur Descartes*. L'effort accompli dans l'acte de la connaissance est retracé par ce recueil en neuf étapes : les espérances (« Cantique des colonnes »), l'attente (« Les Pas »), la tentation de la conscience (« Fragments du Narcisse »), les mirages, la tentation de la science (« Ébauche d'un serpent »), la méditation (« Les Grenades », « Le Vin perdu »), la tentation de la vie (« Le Cimetière marin »), l'effort et la victoire sur la durée (« Palme »). Le jeu des symboles et la subtilité des analyses créent un climat moins musical qu'intellectuel. Le vocabulaire fait appel aux ressources de l'archaïsme et de l'étymologie. L'esprit hésite constamment entre le concret et l'abstrait.

Mais les poèmes de *Charmes* ne sont ni abstraits ni secs. Le poète éprouve le monde extérieur avec toutes les richesses de sa sensibilité. Son imagination, très riche, fait appel à tous les sens, notamment la vue, l'ouïe, le toucher. La lumière irradie partout, des pas s'approchent de manière imperceptible, les colonnes s'élèvent dans la pureté de l'air limpide, les grenades s'ouvrent savoureusement et le vin se dilue dans l'eau comme une « rose fumée ».

La souplesse de la versification, la suggestion des rythmes, des rimes, des allitérations, des assonances, participent de l'harmonie des vers. La poésie se confond alors avec une incantation magique, qui justifie le titre de *Charmes*.

## La Soirée avec Monsieur Teste (1894)



Composé en 1894, mais publié seulement en 1906, ce livre met en scène un personnage absorbé dans une pénétrante connaissance de soi, épris de netteté intellectuelle. Monsieur Teste est montré chez lui, dans son banal logement où il raisonne sans arrêt. Ayant « tué en lui la marionnette » (c'est-à-dire supprimé les expressions du visage et les inflexions de la voix), il méprise la sensibilité et l'imagination et s'attache seulement aux mécanismes mentaux. *La Soirée avec Monsieur Teste* fait aujourd'hui partie d'un dossier établi en 1927 par Valéry lui-même sous le titre *Monsieur Teste*.

*La Soirée avec Monsieur Teste* se présente comme un conte philosophique et comme une autobiographie intellectuelle. Monsieur Teste ambitionne d'être un de ces « solitaires qui savent avant tout le monde ». Il est l'obsession sensible d'un lieu mental inapprochable par définition. N'admettant ni dieu ni maître, il s'en remet à son intellect qui correspond à l'unique religion que s'est donnée Valéry.

## Le surréalisme

C'est un mouvement et un état d'esprit né entre les deux guerres et qui a cessé d'exister en tant que groupe influent vers 1935-1938.

### Précurseurs

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Nerval, Jarry, Lautréamont. Le surréalisme adopte les principes de Marx (« Changer le monde ») et de Rimbaud (« Changer la vie »). Il est directement issu du mouvement Dada animé par **Tristan Tzara** (1896-1963) entre 1917 et 1922, qui prétendait tout détruire pour repartir à zéro, évacuer tous les carcans sociaux, moraux, politiques, qui entravent la liberté de l'homme.

### Conditions historiques

La guerre de 1914 et le climat de crise généralisée qu'elle a engendré ont suscité une révolte contre la société ; le marxisme et la révolution russe, Freud et ses travaux sur l'inconscient, les progrès techniques en matière de transport qui ont permis les voyages lointains établissent la relativité des valeurs. Ce contexte sera un terreau propice au mouvement surréaliste.

#### Naissance du mouvement

André Breton, étudiant en médecine, est rejoint par Louis Aragon et Philippe Soupault (en 1919), puis par Paul Éluard, Francis Picabia, Max Ernst, Benjamin Péret, René Crevel (1924). 1924 : *Premier Manifeste du surréalisme* par Breton (1896-1966). 1930 : *Second Manifeste du surréalisme* par Breton. 1933 : rupture avec le parti communiste français car Breton refuse tout contrôle extérieur sur le mouvement ; mais Éluard et Aragon restent proches du parti : le groupe éclate.

#### Théories

Pour les surréalistes, la vie réelle n'est qu'une partie infime de la vraie vie : celle de l'inconscient. Il s'agit de retrouver l'usage de l'imagination que l'homme moderne a sacrifiée au réalisme pratique, et de réunir rêve et réalité dans une surréalité qui permettra la connaissance de l'homme total et la libération complète de l'être. Selon la définition du *Premier Manifeste*, le surréalisme est un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée », une « dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ».

#### Les pratiques surréalistes

- l'humour qui masque le désespoir ;
- le merveilleux qui permet d'échapper à la raison ;
- le hasard et les coïncidences qu'on peut toujours déchiffrer ;
- l'écriture automatique qui consiste à écrire tout ce qui vient à l'esprit, sans tenter d'y introduire ni raison ni logique ;
- les collages : papiers découpés dans les journaux et collés au hasard ;
- les « cadavres exquis » (créations verbales collectives) et les jeux de langage ;
- l'image qui libère la poésie des vers, de la rime et de la syntaxe. Elle met en rapport deux réalités éloignées, assurant au monde des structures de relations fondées sur l'idée de correspondance (« L'aube se passe autour du cou/Un collier de fenêtres », Éluard). Cette libération de l'image aura une influence considérable sur toute la poésie française.

#### Éluard (1895-1952)

**1895** : Naissance de Paul-Eugène Grindel dit Paul Éluard à Saint-Denis. **1912** : Abandonne ses études en troisième pour raisons de santé ; il sera ensuite autodidacte. Dans un sanatorium suisse, il rencontre Gala, une étudiante russe qu'il épousera en 1917. **1913** : *Premiers Poèmes*. **1914** : Sa -mauvaise santé l'éloigne du front. **1918** : Jean Paulhan le met en rapport avec Breton, Aragon et Soupault. **1920** : *Les Animaux et leurs hommes*. **1924** : Voyage autour du monde. *Mourir de ne pas mourir*. **1925** : Participe à toutes les activités surréalistes. **1926** : *Capitale de la douleur*. Adhésion au parti communiste. **1929** : *L'Amour la poésie*. **1930** : *Ralentir travaux* (en collaboration avec Breton et Char). Séparation d'avec Gala. **1932** : *La Vie immédiate*. **1933** : Exclusion du parti communiste. **1934** : *La Rose publique*. Épouse Nusch. **1935** : *Facile*. **1936** : *Les Yeux fertiles ; L'Évidence poétique*. **1938** : *Cours naturel*. Rupture avec Breton. **1939** : *Donner à voir*. Mobilisé. **1940** : Démobilisé. *Le Livre ouvert*. **1942** : Se réinscrit au PCF. **1942-1943** : Milite dans la Résistance et entre dans la clandestinité. *Poésie et Vérité*. **1944** : *Les Armes de la douleur ; Au rendez-vous allemand*. **1946** : Mort de Nusch. **1948** : *Poèmes politiques*. **1951** : Rencontre Dominique, sa troisième femme, à Mexico. *Le Phénix ; Pouvoir tout dire*. **1952** : Mort d'Éluard.

#### Lyrisme et humanisme

La conception de la poésie d'Éluard l'a éloigné progressivement du surréalisme. Le poème ne naît pas seulement de l'inconscient qui lui fait courir le risque de l'hermétisme : la parole consciente a aussi sa place (« Un récit de rêve ne remplacera jamais un poème ») et fonde un lyrisme et un humanisme qui marqueront jusqu'au bout l'œuvre d'Éluard. Mais toujours sa poésie se nourrit des images ; son langage est fait de mots simples.

#### L'amour la poésie

L'amour est, pour Éluard, la pierre angulaire de l'existence qui révèle soi-même et les autres. La femme est le miroir du monde, la médiatrice entre soi et l'univers. La femme aimée, présente partout, remplace et annule toutes les autres femmes (« Il fallait bien qu'un visage/Réponde à tous les noms du monde », *L'Amour la poésie*, XXIX). Protectrice, elle permet de s'abstraire du bruit vide et inutile du monde. Rassemblant tous les aspects de l'univers, elle est semblable à toutes les choses du monde. Étant elle-même, elle est tout. Grâce à l'amour, le poète n'est jamais seul, même dans l'absence ou pendant le sommeil de l'autre. L'amour est fusion totale de deux êtres. Mais la femme est aussi une dévoreuse qui se nourrit de l'homme. Elle est aussi mystère quand elle s'évade dans le sommeil, et souffrance quand l'amour s'en va. L'échec de l'amour réduit le monde à un océan de froideur où vient se perdre ce qui reste de la vie : « Un peu de soleil dans l'eau froide » (*Capitale de la douleur*).

#### Le poète de l'engagement

« Le poète est celui qui inspire bien plus que celui qui est inspiré », déclare Éluard dans *L'Évidence poétique*. Le poète est parmi les hommes. La poésie qui « a pour but la vérité pratique » doit se faire l'instrument de la justice et de la liberté pour tous les hommes : « Il nous faut peu de mots pour exprimer l'essentiel ; il nous faut tous les mots pour le rendre réel » (*Donner à voir*). La montée du fascisme et la Seconde Guerre mondiale sont autant de motifs pour exalter la solidarité et dénoncer les oppressions. Pendant la Résistance, Éluard réitère dans ses poèmes sa confiance dans les hommes, sa foi dans la liberté, restaure le courage et fortifie l'espoir.

#### Le dépassement du désespoir

Éluard a connu la tentation du désespoir qu'il a dû constamment surmonter : « Je fis un feu, l'azur m'ayant abandonné » (« Pour vivre ici », 1918). Allumer un feu revient à rendre la terre habitable pour l'homme. Le feu est un moyen de réduire la nuit, de remplacer l'azur. Ailleurs, l'eau symbolise la fatalité et la mort et l'on risque de s'y noyer. Dès lors, l'effusion intime et le moi personnel disparaissent. D'ailleurs, l'image du miroir est ambiguë : dans « Le Miroir d'un moment » (*Capitale de la douleur*), la poésie est un miroir où les regards s'entrecroisent ; mais la puissance d'attrait du miroir est telle que l'homme ne

peut plus se détourner de ce double dont il devient captif. Il lui faut déployer un effort sensible pour faire du miroir le lieu des apparences où la réalité se manifeste enfin comme telle.

### Capitale de la douleur (1926)

Le recueil se compose de deux groupes de poèmes déjà publiés sous les titres de *Répétitions* (1922) et *Mourir de ne pas mourir* (1924) et se termine sur des poèmes plus récents : « Les Petits Justes » et « Nouveaux Poèmes ». Dans *Répétitions*, Éluard mêle les domaines du rêve et de la réalité. Le heurt des phrases et des mots fait jaillir des images énigmatiques : « Des aveugles invisibles préparent les linges du sommeil. » Les poèmes interdisent toute interprétation rationnelle. Les poèmes de *Mourir de ne pas mourir* sont des poèmes de la solitude du rêveur. Le poète reste enfermé dans son univers onirique : « L'Amoureuse » « a la forme de mes mains [...] la couleur de mes yeux/Elle s'engloutit dans mon ombre. » Le monde extérieur se refuse : « Le vent se déforme,/Il lui faut un habit sur mesure,/Démésuré. »

Dans les « Nouveaux Poèmes », les images, superbes et insolites, conjurent le désespoir qui dominait dans *Mourir de ne pas mourir* : « J'ai rencontré la jeunesse/toute nue aux plis de satin bleu,/elle riait du présent, mon bel esclave. » La femme aimée et exaltée devient une médiatrice qui permet au poète de sortir de sa prison intérieure et de se réconcilier avec le monde : « Je chante la grande joie de chanter/[...] ô toi qui supprimes l'oubli, l'espoir et l'ignorance,/Qui supprimes l'absence et qui me mets au monde. » Le recueil se clôt ainsi dans une atmosphère lumineuse où règne le bonheur d'une « invention du monde ».

Au rebours de l'interprétation scolaire d'Éluard qui véhicule trop de clichés, il est permis de dire que la simplicité n'est ici qu'apparente ; nombre de poèmes fondent le mystère comme composante essentielle du monde et de l'homme.

### Aragon (1897-1982)

**1897** : Naissance illégitime du fils de Louis Andrieux, ancien préfet et ancien ambassadeur, qui le déclare sous le nom de Louis Aragon. **1904** : Premières tentatives littéraires. Nombreuses lectures. **1916** : Commence des études de médecine. **1919** : Crée avec André Breton et Philippe Soupault la revue *Littérature*. **1920** : *Feu de joie*. Participe aux activités du groupe surréaliste naissant. **1926** : *Le Paysan de Paris*. **1927** : Adhère au parti communiste français. **1928** : Rencontre Elsa Triolet, qui deviendra sa femme. *Traité du style*. À partir de 1930, plusieurs voyages en URSS. **1931** : Publication du poème subversif « Front rouge », qui lui vaut une inculpation. **1934** : *Les Cloches de Bâle*. **1936** : *Les Beaux Quartiers*. **1941** : Engagé dans la Résistance. *Le Crève-cœur*. **1942** : *Les Yeux d'Elsa*. *Les Voyageurs de l'impériale*. **1943** : Constitue avec Elsa Triolet le Comité national des écrivains pour la zone sud. **1945** : *La Diane française*. **1946** : *L'Homme communiste, I*. **1949** : Entre aux *Lettres françaises*. *Les Communistes*. **1953** : Nommé directeur des *Lettres françaises*. *L'Homme communiste, II*. **1956** : *Le Roman inachevé*. **1958** : *La Semaine sainte*. **1960** : *Les Poètes*. **1963** : *Le Fou d'Elsa*. **1964** : Début de la publication des *Œuvres romanesques croisées* d'Elsa Triolet et d'Aragon. **1965** : *La Mise à mort*. **1967** : *Blanche ou l'oubli*. **1969** : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*. **1970** : Mort d'Elsa Triolet. **1971** : *Henri Matisse, roman*. **1980** : *Le Mentir-vrai*. **1982** : Mort d'Aragon.

#### Le démon de l'écriture

C'est dès l'âge de sept ans qu'Aragon s'est mis à écrire des romans, puis des poèmes. Il affirme radicalement son choix de la littérature lorsque, après avoir rencontré André Breton et fondé avec lui une revue, il abandonne ses études pour devenir conseiller littéraire du couturier Jacques Doucet. Le récit fut sa tentation la plus constante. Aragon est un inventeur de fictions, qui sait utiliser tous les registres : réaliste (dans les romans du « monde réel »), fantastique ou onirique (par exemple dans *Le Paysan de Paris*), expérimental (comme dans *Blanche ou l'oubli*), et même autobiographique (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*). Mais la passion de l'écriture le pousse aussi vers la poésie - dont il se sera approprié magistralement toutes les formes - et vers l'essai (historique ou esthétique). Grand lecteur, doué d'une mémoire et d'une culture exceptionnelles, Aragon semble avoir voulu expérimenter à l'infini les possibilités du langage. Cela le conduisit, bien après la période surréaliste, à ce roman-miroir, dédale ou labyrinthe, *Blanche ou l'oubli*, où sont utilisés avec brio la plupart des procédés du « nouveau roman ». Cette écriture sans fin s'éclaircit de la question qu'Aragon se posait dans *Le Mouvement perpétuel* (1926) : « Qu'est-ce que parler veut dire ? » ; à quoi il répondait aussitôt : « Semer des cailloux blancs que les oiseaux mangeront. »

#### La traversée du surréalisme

Aragon fut l'un des fondateurs du mouvement surréaliste, avec Philippe Soupault et André Breton. Il participe aux activités du groupe dans sa période « flamboyante », mais manifeste très vite ses réticences devant la condamnation par André Breton du roman. La rupture sera consommée en 1932 avec la publication de « Front rouge », où Breton verra un dévoilement de l'activité poétique vers le militantisme politique. C'est la double tentation du romanesque et de l'engagement dans l'Histoire, qui a conduit Aragon à dépasser le mouvement surréaliste. Il lui a pourtant apporté parmi ses plus beaux textes (comme *Le Paysan de Paris*), et a conservé jusqu'au bout certains de ses acquis : le sens de la provocation, la liberté dans l'association des mots, le recours à l'inconscient, le goût de l'irrationnel, la sacralisation de l'amour et du désir. Cette fidélité n'a pas empêché Aragon de prôner, et de pratiquer lui-même, à partir des années 1940, un retour aux principales formes traditionnelles de l'écriture poétique : le vers français est « le sanglot organique et profond de la France, [...] ce parler de toute la terre et de toute l'histoire, dont chaque poète français est l'héritier » (préface aux *Yeux d'Elsa*). Ce « classicisme » revendiqué fait bon ménage avec les audaces d'une écriture inventive et experte en ruptures suggestives : « L'art des vers est l'alchimie qui transforme en beautés les faiblesses [...] où la phrase de travers se construit, là combien de fois le lecteur frémit » (préface aux *Yeux d'Elsa*).

#### Une œuvre militante

L'attraction d'Aragon pour le marxisme et l'engagement politique s'est manifestée dès sa période surréaliste ; il a lu dès 1924, l'année du *Premier Manifeste du surréalisme*, les philosophes marxistes majeurs. Il se rend en URSS en 1930 avec Elsa Triolet, publie en 1932 le poème « Front rouge », violent pamphlet révolutionnaire (« Feu sur Léon Blum... »), et, après avoir été exclu du mouvement surréaliste, devient en 1933 journaliste à *L'Humanité*. La Seconde Guerre mondiale verra son engagement actif dans la Résistance. Après la Libération il sera, avec Éluard, une des figures de proue du parti communiste français, jusqu'en 1968 où il prendra ses distances. Sa création romanesque est fortement imprégnée de cette orientation militante. *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers* s'apparentent déjà à des fresques sociales, avant que *Les Communistes* et *L'Homme communiste* ne tournent au « réalisme historique ». L'œuvre poétique est moins directement marquée par l'engagement, mais résonne d'une préoccupation constante de l'Histoire, qui croise ses échos avec les destins individuels. Louis Aragon est peut-être le seul grand poète français du xx<sup>e</sup> siècle à avoir tenu la gageure d'un lyrisme ouvert sur l'Histoire, associant étroitement les émotions intimes aux interrogations collectives. Via Elsa Triolet, cette -conjonction se noue dans une assimilation de la Femme à la Patrie, qui fait d'Aragon l'héritier volontaire de la tradition courtoise.

#### Les vertiges de la mémoire et de l'oubli

Quelques mois avant sa mort, Aragon publie un recueil de nouvelles qu'il intitule *Le Mentir-vrai*. L'expression éclaire toute son

œuvre, orientée simultanément par la quête du réel et les dédales de l'imaginaire. Fils illégitime, Aragon est toujours resté l'enfant bâtard, multipliant les masques pour mieux être reconnu, construisant à l'infini des jeux de miroir. Elsa Triolet fut l'un d'eux, à qui il consacra l'essentiel de sa poésie lyrique, en un chant d'amour à la fois exalté et inquiet (« Tu m'as trouvé dans la nuit comme une parole irréparable/Comme un vagabond pour dormir qui s'était couché dans l'étable »). C'est en recourant constamment à l'imaginaire que l'écriture construit une mémoire, gage d'identité et de vérité. Ce « mentir-vrai » éclaire aussi toutes les citations, références volontaires ou non, parodies et réécritures, qui traversent l'œuvre d'Aragon. Les motifs récurrents de la fuite, de la perte, du miroir et du souvenir, en font un labyrinthe aux allées multiples qui questionne perpétuellement notre rapport au réel et à la vérité : « Je n'écris jamais que pour me contredire, au moins dans ce que je viens immédiatement d'écrire [...] ceci est le reflet des contradictions de la vie même » (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*).

### Le Roman inachevé (1956)



Ce recueil de poèmes, dédié à Elsa Triolet, est composé de trois grandes parties qui n'ont pas de titre, mais entre lesquelles se dessine une évolution. La première présente surtout des poèmes du souvenir, jonchés de noms de lieux et de femmes, d'événements historiques, composant une « ancienne histoire éteinte » : la mémoire s'interroge sur sa légitimité, en même temps qu'elle fait œuvre poétique. La deuxième partie est placée à l'enseigne double du langage et de l'amour : « Ici commence la grande nuit des mots » ; le lyrisme brisé s'accompagne d'une réflexion inquiète sur le pouvoir du langage. La troisième partie réorchestre les thèmes précédents, par un retour proclamé, mais non sans doute, à la tâche poétique (« Je passe le temps en chantant/Je chante pour passer le temps »), et à l'émerveillement d'aimer.

- **Une somme poétique** - Aragon a cinquante-neuf ans lorsqu'il publie *Le Roman inachevé*. On peut y voir l'équivalent des *Contemplations* de Victor Hugo : un bilan existentiel et littéraire d'un poète arrivé au sommet de son art, et en jouant en virtuose. De l'élegie légère au poème fortement charpenté et rhétoriquement cadencé, Aragon use avec une ingéniosité éblouissante de toutes les formes qu'il tire de la tradition poétique française : poèmes à strophes et poèmes libres, mètres variés, vers libres, poèmes en prose continue, rimes riches ou pauvres, assemblées savamment ou avec une apparente négligence, rimes incongrues... Ce n'est pas pur exercice de virtuosité : perce toujours une interrogation sur le *dire* poétique, les pouvoirs et limites du chant lyrique, associé aux grands thèmes qui traversent l'œuvre d'Aragon.

- **Un lyrisme éclaté** - L'unité du recueil se scelle dans la présence d'une voix singulière, celle du *je* poétique disant et construisant le « roman » de sa vie. Se succèdent ainsi, dans un tourbillon apparemment désordonné qui confine au vertige, des poèmes du souvenir, de l'amour, de l'Histoire, du retour sur soi, de l'émerveillement et de l'inquiétude. Rarement lyrisme poétique aura été aussi violemment déchiré, jusque dans l'auto-accusation, le dénigrement ou l'exécration de soi (« Moi qui n'ai jamais pu me faire à mon visage/Que m'importe traîner dans la clarté des cieus » ; « J'ai la méchanceté d'un homme qui se noie/Toute l'amertume de la mer me remonte »). La confiance lyrique confine plus d'une fois au cri ou au rôle de douleur : « Enfin que signifie/Ce rôle prolongé qu'à tout chant je préfère ? » Mais le propre d'Aragon est de toujours articuler en une parole construite et maîtrisée les éclats brisés du moi poétique. Par la vertu du chant, l'écriture relie, coordonne, fait surgir des échos qui tissent une harmonie. Le recueil a l'unité multiple d'un kaléidoscope produisant sur un rythme syncopé des images à la fois disjointes et enchaînées.

- **Poésie et roman** - Dans un poème qui dit l'amour brisé (« Le long pour l'un pour l'autre est court... »), Aragon place une allusion au titre du recueil : « La rame qui glisse/Sur les cailloux lisses/Comme un roman lu. » Le roman symbolise ici une continuité illusoire unifiée dans la nostalgie. L'écriture poétique se nourrit de ce lyrisme « romanesque », l'entretient et le brise à intervalles réguliers dans des assauts rageurs ou des images déchirées. Ainsi prend son sens l'entrelacs subtil que tisse ce recueil entre poésie et roman. C'est le poème qui accueille le récit, mais pour mieux le soumettre à la violence fulgurante d'une écriture qui sait briser-là, court-circuiter, plonger dans l'innommable de la souffrance. C'est aussi parfois le vers qui est soupçonné d'entretenir une unité factice. La prose vient alors le rompre : « Ah le vers entre mes mains mes vieilles mains gonflées nouées de veines/se brise et l'orage de la prose sillonnée de grêle et d'éclairs/s'abat toute mesure perdue sur le poème lâché comme un chien débridé [...] ».

### Giraudoux (1882-1944)

**1882** : Naissance de Jean Giraudoux à Bellac. **1903** : Reçu à l'École normale supérieure. **1905** : Échec à l'agrégation d'allemand. **1905-1907** : Voyages en Allemagne et aux États-Unis. **1909** : *Les Provinciales*. **1910** : Reçu premier au « petit concours » des Affaires étrangères. **1911** : *L'École des indifférents*. **1913** : Voyages en Turquie et en Russie. **1914** : Sergent dans un bataillon d'infanterie, blessé. **1916** : Chargé de mission au Portugal et à Harvard. **1918** : *Simon le pathétique*. **1919** : - *Elpénor*. **1920** : *Adorable Clio*. **1921** : Mariage. Promu dans le « grand cadre » des Affaires étrangères. *Suzanne et le Pacifique*. **1922** : *Siegfried et le Limousin*. **1924** : *Juliette au pays des hommes*. **1926** : Nommé à la Commission d'évaluation des dommages alliés en Turquie. *Bella*. **1927** : *Eglantine*. **1928** : Rencontre Louis Jouvet. *Siegfried*. **1929** : *Amphitryon 38*. **1930** : *Aventures de Jérôme-Bardini*. **1931** : *Judith*. **1932** : *La France sentimentale*. **1933** : *Intermezzo*. **1934** : *Combat avec l'ange*. **1935** : *La guerre de Troie n'aura pas lieu*. **1937** : *Électre* ; *L'Impromptu de Paris*. **1938** : *Les Cinq Tentations de La Fontaine*. **1939** : Nommé commissaire à l'Information. *Choix des élues* ; *Ondine* ; *Pleins Pouvoirs*. **1940** : Retraite à Cusset. **1941** : *Littérature*. Écrit le scénario du film *La Duchesse de Langeais*. **1942** : Retour à Paris. **1943** : *Sodome et Gomorrhe*. Collabore avec Bresson aux *Anges du péché*. **1944** : Mort de Giraudoux. **1945** : *La Folle de Chaillot*. **1946** : *Sans pouvoirs*. **1953** : *Pour Lucrèce*. **1969** : *La Menteuse*.

### Une esthétique théâtrale

Dramaturge, romancier, essayiste, Jean Giraudoux a exploré à peu près toutes les voies de la littérature. Mais c'est surtout le genre théâtral qui a assuré sa notoriété. Dans *L'Impromptu de Paris* et les articles et conférences sur le théâtre parus dans *Littérature*, il a émis toute une série de propositions sur un genre qui lui est cher. Le théâtre correspond à une réalité sociale et joue un rôle dans la mentalité collective. Son rôle est éducatif : rien n'est plus noble que la communion avec le public qui, au cours de la représentation, s'élève au-dessus d'une condition quotidienne misérable. Les personnages de théâtre ont la mission de souffrir à la place du public. Contre le théâtre « facile », celui du vaudeville ou du théâtre bourgeois, écrit dans une langue vulgaire et avilie, il promeut l'usage d'un français noble et souple dans un « théâtre littéraire ». Le beau style renvoie au spectateur de « multiples irisations et reflets » qui provoquent un certain bonheur. C'est cette esthétique qui domine dans tous les textes de Giraudoux, drames ou romans.

### Une vision cosmique

Giraudoux propose un univers sillonné de correspondances et d'harmonies, dans lequel l'homme est réduit à sa juste mesure, à l'échelle cosmique. Un -contraste constant entre les mesures humaines et les mesures universelles désigne la possibilité partout offerte à l'homme de retrouver la communion entre son petit monde humain et l'univers. Chez Giraudoux, la nature inanimée est -constamment présente (« Je suis certes le poète qui ressemble le plus à un peintre. Je ne pense écrire qu'au milieu des champs », *L'École des indifférents*). Chez lui, le monde extérieur s'impose comme un intrus et ne laisse pas les affaires humaines se régler sans son intervention. Sans approfondir la réalité, Giraudoux y cherche un ordre plus imposant que celui du

sens commun. Les rapprochements audacieux ont pour effet de suggérer une harmonie secrète cachée dans le monde.

Le conflit entre l'homme et l'inhumain

Une morale naît de la confrontation de l'humanité et de ce qui la dépasse. Le mal est défini comme la volonté de s'enfermer dans la routine. L'amour du monde éloigne de ses proches en humanité l'être d'élite et le rapproche de la vérité universelle. La valeur morale de la vierge, par exemple, correspond à la pureté par rapport aux compromissions humaines : « Une femme est un être qui a trouvé sa nature. Tu la cherches : tu es vierge » (*Judith*). L'apparition des dieux introduit un troisième terme entre l'homme et l'univers. Les dieux apparaissent comme non seulement étrangers, mais hostiles, dangereux et maléfiques. Ce n'est pas par un processus psychologique que les héros parviennent à faire ce que la légende attend d'eux, mais à la suite d'un débat moral qui constitue l'essentiel de la tragédie. Électre joue un rôle qui dépasse sa vie propre et individuelle. Elle manifeste un irrationnel, qui est la justice.

### **Amphitryon 38 (1929)**

La pièce est une « comédie » en trois actes, trente-huitième version du même mythe. Sous-titrée « une folle journée », elle se déroule, en fait, pendant une nuit et une journée complète.



**Acte I** : Jupiter projette « d'êtreindre et de féconder » la belle Alcmène, épouse d'Amphitryon, roi de Thèbes. De leur union doit naître Hercule. Mais, plus que l'accomplissement d'un destin, Jupiter désire l'amour d'Alcmène. Afin de séduire la fidèle épouse d'Amphitryon, il provoque une guerre qui éloigne le mari, et prend sa forme.

**Acte II** : À aucun moment, Jupiter ne parvient à se révéler sous sa vraie nature à Alcmène. Le plus grand des dieux éprouve un dépit tout humain. Jaloux d'Amphitryon, il décide de passer une seconde nuit avec Alcmène. Celle-ci se fait remplacer par Léda. Mais, à la faveur d'un quiproquo, c'est le vrai Amphitryon qu'elle jette dans les bras de Léda.

**Acte III** : Alcmène et Amphitryon jurent de mourir plutôt que de céder aux caprices de Jupiter. Le dieu doit finalement céder devant la force de l'amour humain et accorde aux époux la grâce d'effacer de leur mémoire tous les éléments troubles de l'aventure.

- **La nuit** - Elle correspond au temps des métamorphoses, des rendez-vous et de l'amour. C'est le seul moment où le dieu peut réussir sa métamorphose (pendant le jour, Alcmène refuse Jupiter) et Jupiter manifeste le désir de prolonger la nuit (acte II, scènes 1 et 2). Mais la nuit est surtout pleine d'humanité : la nuit « douce et belle », c'est la nuit humaine. Le jour, par contraste, apparaît comme le temps des erreurs, des angoisses et de la tragédie (chantage de Mercure, le messager-serviteur de Jupiter, sur Alcmène ; adieux d'Alcmène et d'Amphitryon). Nuit et jour vont être éclairés par l'aube.

- **L'aube** - C'est toujours, chez Giraudoux un moment privilégié, en ce sens qu'il est ambigu : c'est le moment de la vérité et aussi celui du doute. Moment de vérité, après la nuit entre Jupiter et Alcmène (acte II, scène 2), où Alcmène ridiculise la création divine au profit de la création humaine. Mais le couple humain, effrayé à l'idée d'une possible rupture, exprime sa « crainte d'une aube » (acte III, scène 3). La mystification dont sont victimes les humains se retourne, cependant, à leur profit et les multiples métamorphoses de Jupiter sont impuissantes devant l'amour qui unit sur terre l'époux et l'épouse.

### **Mauriac (1885-1970)**

**1885** : Naissance de François Mauriac à Bordeaux. **1892** : Au collège des marianistes. **1898** : Au collège Grand-Lebrun de Caudéron. **1906** : Licence ès lettres. Adhère au *Sillon* de Marc Sangnier. **1908** : Entre à l'école des Chartes. **1911** : *Adieu à l'adolescence*. **1913** : *L'Enfant chargé de chaînes*. Mariage. **1914** : Brancardier au grand séminaire. *La Robe prétexte*. **1916-1917** : À Salonique. **1920** : *La Chair et le Sang*. **1921** : *Préséances*. **1922** : *Le Baiser au lépreux*. **1923** : *Le Fleuve de feu* ; - *Génitrix*. **1925** : *Le Désert de l'amour*. **1926** : *Le Jeune Homme et la Province*. **1927** : *Thérèse -Desqueyroux*. **1928** : *Destins*. **1929** : *Bonheur du chrétien*. **1930** : *Ce qui était perdu*. **1931** : *Souffrances et Bonheur du chrétien* ; *Le Jeudi Saint*. **1932** : Cancer des cordes vocales. *Le Nœud de vipères*. **1933** : Élu à l'Académie française. *Le Mystère Frontenac*. **1934** : Entre au Figaro. **1935** : *La Fin de la nuit*. **1936** : *Les Angles noirs*. **1937** : Collabore à *Temps présent*, journal catholique de gauche. *Asmodée*. **1938** : *Plongées*. **1939** : *Les Chemins de la mer* ; *Les Maisons fugitives*. **1941** : *La Pharisiennne*. **1943** : *Le Cahier noir*. **1944** : Première rencontre avec de Gaulle ; *La Rencontre avec Barrès*. **1947** : *Du côté de chez Proust*. **1948** : *Journal d'un homme de trente ans*. **1949** : *Mes grands hommes*. **1951** : *Le Sagouin*. **1952** : Prix Nobel de littérature. *Galigai*. **1953** : Le « Bloc-Notes » paraît dans *L'Express*. **1954** : *L'Agneau*. **1958** : *Bloc-Notes* (1952-1957). *Le Fils de l'homme*. **1959** : *Mémoires intérieurs*. **1961** : Le « Bloc-Notes » paraît dorénavant dans *Le Figaro littéraire*. *Le Nouveau Bloc-Notes* (1958-1960). **1962** : *Ce que je crois*. **1964** : *De Gaulle*. **1965** : *Nouveaux mémoires intérieurs*. **1967** : *Mémoires politiques*. **1969** : *Un adolescent d'autrefois*. **1970** : Mort de François Mauriac. *Le Nouveau Bloc-Notes*. **1971** : *Le Dernier Bloc-Notes*. **1972** : *Maltaverne*.

Un romancier de la province

La province marque de son empreinte l'œuvre de François Mauriac : « Province, écrit-il, terre d'inspiration, source de tout conflit ! La Province oppose à la passion les obstacles qui créent le drame. » L'écrivain se souviendra également toute sa vie de l'éducation religieuse très stricte qu'il a reçue dans son enfance. Enfin, il a été façonné par le milieu de la grande bourgeoisie bordelaise qui donne à ses romans et à ses essais une coloration dramatique.

Le sens du péché

« Rien ne pourra faire que le péché ne soit l'élément de l'homme de lettres et les passions du cœur le pain et le vin dont chaque jour il se délecte : puisse au moins la Grâce demeurer présente dans notre œuvre ; même méprisée et en apparence refoulée, que le lecteur sente partout cette nappe immense, cette circulation souterraine de l'amour » (*La Littérature et le Péché*, 1938). Ainsi se mettent en place les grands thèmes du désir, de la solitude des âmes privées de la présence de Dieu et des personnages qui succombent à la fatalité du péché à cause d'un amour trop exclusif. Chacune de ses œuvres reflète ce qu'on a appelé le jansénisme de Mauriac : l'illustration des contradictions entre ceux par qui le mal arrive alors qu'ils sont parfois guidés par Dieu et ceux qui désirent faire le bien, mais sans y parvenir. Entre les deux végètent les médiocres que l'auteur -condamne car ils ne luttent pas, avec ou sans l'aide de Dieu, pour apporter davantage de lumière dans les noirceurs de la vie et les destins quotidiens.

Un humaniste chrétien

Catholique fervent, Mauriac précise, dans ses ouvrages de méditation, sa manière de vivre en religion, près de Dieu. Il indique également comment un écrivain peut concilier sa foi et sa façon de « singer Dieu » en créant des personnages qui n'ont rien de fade et qui sont pris dans les filets d'une condition qui les dépasse. Ayant participé à la Résistance, ayant toujours pris la défense de la personne humaine, soucieux de l'intégrité de l'homme, Mauriac s'affirme comme le meilleur représentant de

l'humanisme chrétien qui a donné au xx<sup>e</sup> siècle de rares écrivains.

### **Thérèse Desqueyroux** (1927)



Accusée de falsification d'ordonnances, Thérèse Desqueyroux bénéficie d'un non-lieu. Mais son véritable crime, l'empoisonnement de son mari Bernard, n'est pas connu de la justice. Revenue chez Bernard, elle refait le chemin de sa « vie terrible ». Dans sa jeunesse, une rivalité l'oppose à son amie Anne de la Trave, élevée au Sacré-Cœur dans l'inconscience du mal. Elle épouse le demi-frère d'Anne, mais en vient rapidement à mépriser sa belle-famille. Anne s'éprend de Jean Azévédo et Thérèse entend briser cet amour. Détestant son mari, elle profite d'une maladie de cœur de celui-ci pour lui donner des doses de médicaments de plus en plus élevées. Bernard échappe de près à la mort. Rentrée au domaine familial, Thérèse est reléguée dans une chambre. Bernard finit par lui rendre sa liberté et la conduit à Paris pour qu'elle y connaisse la suite de son étrange destin.

• **Un personnage-énigme** - Thérèse reste jusqu'au bout un mystère pour son entourage. Tour à tour victime et bourreau, elle échappe à toute analyse. Mauriac ne donne aucune explication aux agissements de son personnage et se borne à retranscrire toutes les obscurités du cœur humain. Avec Thérèse domine un -conflit qui oppose une femme assoiffée d'affection restant désespérément solitaire à une véritable nostalgie de l'absolu.

• **Le poison et la pureté** - Dans l'avant-propos de *Thérèse Desqueyroux* -Mauriac interpelle son personnage : « J'aurais voulu que la douleur, Thérèse, te livre à Dieu ; et j'ai longtemps désiré que tu fusses digne du nom de sainte Locuste. Mais plusieurs, qui pourtant croient à la chute et au rachat de nos âmes tourmentées, eussent crié au sacrilège. » En fait, les personnages du roman sont épris de solitude et d'amour. À la fin du roman, Thérèse, seule dans les rues de Paris, imagine « un retour au pays secret et triste [...], l'aventure intérieure, la recherche de Dieu ».

## Bernanos (1888-1948)

**1888** : Naissance de Georges Bernanos à Paris. **1898-1901** : Études chez les jésuites. **1901-1903** : Interne au petit séminaire de Notre-Dame-des-Champs. **1903-1904** : Rhétorique à Bourges. **1906-1913** : Études de droit et de lettres à Paris. **1908** : Adhère aux Camelots du roi. **1913** : Collabore à l'*Action française*. **1914** : S'engage. Nombreux articles et chroniques. **1917** : Mariage. **1919** : Abandonne le journalisme pour les assurances. **1926** : *Sous le soleil de Satan*. **1927** : Abandonne les assurances pour la littérature. *L'Imposture*. **1929** : *La Joie*. **1931** : *La Grande Peur des bien-pensants*. **1932** : Rupture avec Maurras. **1933** : Grave accident de motocyclette. **1934** : Aux Baléares. **1935** : *Un crime*. **1936** : *Le Journal d'un curé de campagne*. **1937** : *Nouvelle Histoire de Mouchette*. **1938** : Départ pour l'Amérique latine. *Les Grands Cimetières sous la lune*. **1939** : *Scandale de la vérité*. **1940** : *Les Enfants humiliés*. **1945** : Retour en France. **1946** : *Monsieur Ouine*. **1947-1948** : Séjour en Tunisie. **1947** : *La France contre les robots*. **1948** : Mort à Neuilly. *Le Chemin de la Croix des Âmes*. **1949** : *Dialogue des carmélites*. **1950** : *Un mauvais rêve*. **1953** : *La Liberté, pour quoi faire ?* **1956** : *Le Crépuscule des vieux*. **1969** : *Le Lendemain, c'est vous !*

### Une fidélité à l'enfance

Bernanos est resté fidèle à l'idéal qu'il expose dans *Les Enfants humiliés* (1940) : « J'ignore pour qui j'écris, mais je sais pourquoi j'écris. J'écris pour me justifier. Aux yeux de qui ? Je vous l'ai déjà dit, je brave le ridicule de vous le redire. Aux yeux de l'enfant que je fus ! » L'enfant est un être rêveur, amoureux de solitude et de liberté, qui parcourt avec bonheur le pays d'Artois dont le souvenir servira de cadre à la plupart de ses romans.

### Une inspiration religieuse

Bernanos ressent son engagement religieux comme une vocation laïque qui entend s'occuper des affaires du siècle. Les héros de ses romans sont tous des humiliés, des humbles qui se dressent face à une société provinciale timorée et hypocrite.

### Une écriture lyrique

Bernanos a fait éclater le dogme du réalisme positiviste en lui substituant la logique de l'irrationnel : « Rien n'est plus réel ni plus objectif que le rêve. Mais il y a beaucoup de gens bornés qui n'admettent que les réalités de Zola. » Les intrusions lyriques de l'auteur scandent le récit sur le mode d'un poème en prose. Une rupture dans l'emploi des temps, passant du passé au présent ou au futur, s'insinue dans la conscience des personnages, dévoilés ainsi dans toute leur profondeur.

### *Sous le soleil de Satan* (1926)



*Prologue* : « Histoire de Mouchette ». La jeune Germaine Malorthy (Mouchette) est enceinte. Persuadé qu'elle a été séduite par le marquis de Cadignan, son père ne parvient pas à obtenir réparation de ce dernier. Par ses maladroites, il pousse Mouchette à se révolter et à fuir. S'étant réfugiée chez le marquis, elle se heurte à son incompréhension et finit par le tuer. Peu après, devenue la maîtresse de l'officier de santé Gallet, elle est confrontée à la médiocrité de celui-ci. À la suite d'une crise de démence, elle doit passer un mois dans une maison de santé.

*Première partie* : « La tentation du désespoir ». Au cours d'une promenade nocturne, l'abbé Donissan est assailli par Satan en la personne d'un maquignon. Il lui résiste puis rencontre Mouchette. Ayant tenté de se suicider, moribonde, Mouchette a brusquement retrouvé la foi. Donissan porte la mourante sur les marches de l'église. Après cinq ans de retraite à la Trappe, il est nommé curé à Lumbres.

*Seconde partie* : « Le saint de Lumbres ». Menant la vie d'un ascète, Donissan reçoit la visite du maître du Plouy qui vient chercher un dernier recours pour sauver son jeune fils mourant. La rencontre avec l'enfant, la lutte avec le mal et le triomphe final de Satan sont relatés à travers le témoignage de Sabiroux, curé de Luzarnes, la narration directe de l'auteur et les notes de Donissan lui-même. Les personnages se multiplient auprès du « saint » de Lumbres. Sabiroux et le docteur Gambillet introduisent Antoine Saint-Martin, académicien français, caricature du positivisme triomphant. En pénétrant dans la chambre de Donissan, les trois personnages sont frappés par les traces visibles du sacrifice que celui-ci s'impose. Saint-Martin, resté seul, découvre dans l'église le corps du saint, qui a été foudroyé par une crise cardiaque dans son confessionnal.

- Trois narrations, écrites à des époques et dans un ordre différents, composent ce récit : le destin de Mouchette, l'itinéraire spirituel de Donissan, la mort de Donissan. La similitude de **deux destins hors du commun**, privilégiant tantôt le bien tantôt le mal, réunit deux personnages par une sensibilité hypertrophiée, rebelles aux normes du siècle, torturés par une angoisse indépassable.

- Devant un univers de bassesse et d'ignominie, de pusillanimité et d'hypocrisie, Mouchette réagit par la fuite, puis par la violence. Mais l'enjeu du roman est avant tout d'**ordre spirituel**. Le monde profane se trouve pénétré par la présence diffuse de forces surnaturelles : pouvoir miraculeux de la foi, incarnation du diable, transparence de la conscience. Dans ce roman, Bernanos rend sensibles le mystère lui-même, le surgissement d'une spiritualité dérangeant l'ordre établi.

### *Un crime* (1935)



Dans un presbytère de campagne, la vieille bonne Céleste et la sonneuse attendent le nouveau prêtre qui vient d'être nommé curé de Mégère et qui arrive inexplicablement en retard. La nuit, le prêtre appelle au secours après avoir entendu des coups de feu. On découvre deux cadavres : celui d'une vieille dame riche qui vivait dans son château seule avec sa domestique Louise, et celui d'un inconnu dans le parc du château. L'attitude du prêtre intrigue les enquêteurs. Pourtant le juge le laisse quitter Mégère. On trouve dans le presbytère la photographie d'une jeune fille en qui on reconnaît bientôt la petite-nièce de la victime, Évangeline Souricet. Le prêtre est retrouvé dans un petit hôtel du Pays basque d'où il prend la fuite dès que le juge annonce son arrivée. Dans une gare, une femme, qui n'est autre que le faux curé de Mégère, écrit une lettre à Évangeline et révèle sa véritable identité : il s'agit d'un imposteur qui a commis le crime pour qu'Évangeline recueille l'héritage de sa grand-tante qui semblait lui échapper. La meurtrière finira par se suicider.

- **Le thème de l'être et du paraître** se manifeste sur plusieurs plans. D'abord dans l'opposition des apparences sensibles au monde intérieur de la spiritualité : il y a là deux ordres, au sens pascalien du terme, qui semblent tout à fait incompatibles. La défaite terrestre du « saint de Lumbres » ou le suicide de Mouchette signaient leur réussite dans l'univers des valeurs spirituelles ou de la transcendance divine. Visiblement, le monde ici décrit n'appartient pas à celui que Bernanos avait évoqué jusque-là.

- De surcroît, dans *Un crime*, sorte de **roman policier**, Bernanos oppose les apparences de la dévotion à la noirceur de la

réalité criminelle : une jeune femme qui vient d'assassiner une vieille rentière est surprise par un prêtre qui arrive la nuit dans sa nouvelle paroisse. Elle le tue, endosse sa soutane et tente de se faire passer pour le ministre du culte. Le thème de l'imposture morale se double ici de celui du travestissement.

### Malraux (1901-1976)

**1901** : Naissance à Montmartre d'André Malraux. **1919** : Suit des cours au musée Guimet et à l'école du Louvre. **1920** : Fait la connaissance de Max Jacob, Vlaminck, Derain, Léger. **1921** : Mariage. *Lunes en papier*. **1922** : Fait la connaissance de Picasso. **1923** : Expédition à Bantai-Seey (Cambodge) où il vole des statues khmères. Procès. **1924** : Retour en France. **1925** : Retourne en Indochine, participe au mouvement Jeune Annam. **1926** : *La Tentation de l'Occident*. **1927** : Retour en France. **1928** : Voyage en Perse. *Les Conquérants* ; *Royaume farfelu*. **1930** : Voyage en Afghanistan, aux Indes. *La Voie royale*. **1931** : Voyage aux États-Unis, au Japon. **1933** : Survol du désert de Dhana (Yemen), en compagnie de Corniglion-Molinier. *La Condition humaine* (prix Goncourt). **1934** : Participe à Moscou au congrès international des écrivains. Membre du présidium de la Ligue Internationale Contre l'Antisémitisme (LICA). **1935** : *Le Temps du mépris*. **1936** : Création et commandement de l'escadrille « España » auprès des forces républicaines espagnoles. *LEspoir*. **1938** : Tournage du film *Espoir*. **1939** : S'engage dans les chars. **1940** : Fait prisonnier, il s'évade et gagne la zone libre. **1943** : *La Lutte avec l'ange. Première partie : Les Noyers de l'Altenburg*. **1944** : Sous le nom de colonel Berger, commande les FFI du Lot. Prisonnier à Toulouse. Crée la brigade Alsace-Lorraine. **1945** : Rencontre le général de Gaulle. Ministre de l'Information. **1946** : *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. **1947** : *Le Musée imaginaire*. **1948** : *La Création artistique*. **1949** : *La Monnaie de l'absolu*. **1950** : *Saturne, essai sur Goya*. **1951** : *Les Voix du silence*. **1957** : *La Métamorphose des dieux (tome I)*. **1958** : Ministre-délégué auprès de la présidence du Conseil. **1959** : Ministre d'État chargé des Affaires culturelles. **1964** : Inauguration de la maison de la culture de Bourges. **1966** : En Chine, rencontre Mao Tsé-toung et Chou En-Lai. **1967** : *Antimémoires*. **1971** : *Oraisons funèbres* ; *Les Chênes qu'on abat*. **1974** : *La Tête d'obsidienne* ; *Lazare*. **1976** : Mort de Malraux. *La Corde et les Souris* ; *Le Miroir des limbes*. **1977** : *L'Homme précaire et la littérature* (posth.).

#### Une vie d'artiste

« La biographie d'un artiste, dit Malraux, c'est sa biographie d'artiste, l'histoire de sa faculté transformatrice. » Tour à tour et conjointement aventurier, romancier, critique, essayiste, chef de guerre, ministre, Malraux a voulu incarner, à l'image de ses personnages mais implanté dans la vie réelle, ce « type de héros en qui s'unissent l'aptitude à l'action, la culture et la lucidité ». Il entame son œuvre par une peinture de l'individualisme qui domine dans *Lunes en papier* (1921) et *Royaume farfelu* (1928). Dans un univers de fantaisie et d'étrangeté, toute activité humaine paraît dérisoire. Dans ces années troublées, où la Première Guerre mondiale fait encore entendre ses échos, Malraux cherche les réponses à ses questions dans un dialogue avec l'Asie. L'Europe, comme l'individu lui-même, perd son identité. Dès lors, Malraux se tourne vers l'action. D'où, dans *Les Conquérants*, le premier roman révolutionnaire de Malraux, la description, lors de la grève générale de 1925 à Canton, des rapports entre le conseiller soviétique Borodine, l'aventurier révolutionnaire Garine, le terroriste Hong. *La Voie royale* met en scène des aventuriers, Perken et Claude Vannec, qui, ne voulant « pas être soumis », luttent autant pour la conquête de bas-reliefs khmers que contre le désespoir, l'angoisse de la mort et la peur de l'échec. Par contraste, les révolutionnaires de *La Condition humaine* sont plus lucides. Ils parviennent, grâce à la prise de conscience d'autrui dans l'action, à se connaître eux-mêmes. L'homme a ainsi supplanté l'individu.

#### Une vision tragique de l'existence

Une continuité se fait jour dans la vie et l'œuvre d'André Malraux, qui se dessine dans la vision tragique de l'existence. L'homme qui parvient à dépasser sa part proprement individuelle a toujours suscité l'admiration de Malraux. L'individu, chez lui, se hisse immédiatement au niveau du mythe. Or, le tragique humain échappe à l'explication psychologique : seul l'art, et plus spécialement la littérature, exprime le tragique humain : « Le roman moderne est, à mes yeux, un moyen d'expression privilégié du tragique de l'homme, non une élucidation de l'individu. » *Les Antimémoires* ne s'attardent donc pas sur le « misérable petit tas de secrets » qu'est l'homme ordinaire, avec ses troubles et ses joies, mais exaltent les temps forts pendant lesquels s'ouvrent les secrets du monde. Le thème de la mort apparaît, dans les *Oraisons funèbres*, comme la donnée fondamentale de la condition humaine et comme l'occasion privilégiée pour l'homme de s'affirmer comme un être qui échappe à la toute-puissance du néant. Rien n'importe que l'acte « par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort » et qui peut être une œuvre d'art, mais aussi l'action de l'homme d'État qui résout « le problème politique majeur de notre temps : concilier la justice sociale et la liberté ».

#### Mystère de l'homme, vérité de l'art

Pour Malraux, l'art seul, sous toutes ses formes, est à même d'exprimer le mystère humain. L'art, en fait, remplit une double fonction. D'une part, il cautionne la liberté humaine (« L'art est un anti-destin », lit-on dans *Les Voix du silence*) et, d'autre part, il permet de s'unir véritablement au monde. Pour Malraux, les grands artistes se définissent par leur capacité à réagir aux premières influences qu'ils subissent : « Les artistes ne viennent pas de leur enfance, mais de leur conflit avec des maturités étrangères » (*La Psychologie de l'art*). Si l'art exprime l'essence de l'homme, c'est qu'il met au jour la partie irréductible de lui-même, celle qui fait le lien entre l'homme des cavernes et l'artiste contemporain. Malraux n'entend pas disserter ou raconter, mais éclairer une sorte d'inconscient collectif que le monde a façonné et que les formes esthétiques ont pris en charge. Il éprouve une prédilection pour les termes de « métamorphose » et de « destin » qui lui permettent à la fois d'exposer la vie des formes esthétiques et de comprendre leur histoire. Malraux cherche donc à comprendre pourquoi, à partir d'une certaine époque, l'art s'est détourné des dieux pour s'attacher à l'homme. À la notion de « civilisation » fondée sur une religion il substitue celle d'« humanité » où les œuvres d'art trouvent « des images que la création humaine a opposées au temps ». En ouvrant au plus grand nombre les trésors des musées, en rapprochant les époques et les espaces, Malraux, qui plaçait l'admiration parmi « les plus hautes qualités de l'homme » (*Antimémoires*), a ainsi invité ses contemporains à bien voir, c'est-à-dire à mieux voir, pour dépasser le tragique de l'existence individuelle et donner un sens à toute vie humaine.

#### *La Condition humaine* (1933)



*Première partie* : Shanghai, 21 mars 1927. Tchen tue un trafiquant pour obtenir un document qui permettra aux révolutionnaires de s'emparer des trois cents pistolets qui sont sur le bateau *Shan-Tung*. Tchen, Kyo et Katow tiennent un conseil de guerre : les armes n'étant pas payées, il faut les prendre de force. Kyo apprend de May, sa femme, qu'elle l'a trompé : il en éprouve un sentiment de jalousie intense dont il a honte. Attaque par surprise du *Shan-Tung* ; Kyo distribue les armes aux permanences des organisations de combat.

*Deuxième partie* : Shanghai, 22-23 mars 1927. L'insurrection victorieuse connaît ses premières difficultés. Tchen et son groupe prennent un poste de police, puis attaquent un poste central. Ferral, un homme d'affaires français, s'entend avec Liou-Ti-Yu, chef de l'association des banquiers de Shanghai, afin de favoriser la rupture du Kuo-Min-Tang avec les communistes. Les troupes de Tchang-Kai-chek approchent de la ville.

**Troisième partie** : Han-Kéou, 29 mars 1927. Un secrétaire de la délégation de l'Internationale, Vologuine, expose à Kyo la position de Moscou : la révolution communiste n'est pas à même de réussir actuellement en Chine. Tchen, arrivé de son côté, propose de tuer Tchang : Vologuine refuse.

**Quatrième partie** : Shanghai, 11 avril 1927. La répression se prépare. Tchen se jette avec une bombe sous la voiture de Tchang-Kaï-chek, puis se suicide.

**Cinquième partie** : Shanghai, 11-12 avril 1927. L'insurrection est vaincue. Kyo est arrêté par la police. Katow lui-même est fait prisonnier.

**Sixième partie** : Shanghai, 12-13 avril 1927. La prison et la mort. Clappique, déguisé en marin, réussit à monter dans un bateau en partance pour l'Europe. Peu après, Ferral s'embarque lui aussi. Dans un ancien préau d'école, deux cents blessés communistes attendent d'être jetés dans la chaudière d'une locomotive. Kyo se donne la mort en absorbant son cyanure. Katow donne le sien à deux jeunes camarades, puis marche vers l'épouvantable mort.

**Septième partie** : L'espoir renaissant. Paris, juillet 1927. Les banquiers refusent à Ferral de soutenir le Consortium. Son œuvre s'effondre. Kobé : Gisors accueille May. La lutte reprend en Chine. May s'apprête à servir dans les sections d'agitatrices. Gisors revient définitivement à l'opium.

• **L'organisation du récit** - La structure de l'œuvre permet de dégager une caractéristique importante de l'art de Malraux. Le roman s'articule autour de grandes scènes clés (meurtre du courtier par Tchen, attaque du poste de police, don du cyanure). L'écrivain conçoit son roman sous forme d'épisodes organisés autour d'un ou de plusieurs personnages engagés dans une action décisive. Le meurtre du trafiquant d'armes par Tchen a été volontairement placé au début du roman pour produire un effet étrange et puissant sur le lecteur brutalement jeté dans une atmosphère de sang et de mort. Dès lors, l'intrigue apparaît en quelque sorte secondaire par rapport à ces moments forts qu'elle ne sert qu'à relier.

• **La mise en scène des personnages** - Leur mode de présentation est révélateur de la manière dont Malraux entend mettre en scène et faire vivre ses personnages. On ne trouve, dans *La Condition humaine*, pratiquement aucun portrait en pied exécuté lors de la première apparition d'un personnage. Au contraire, c'est petit à petit qu'il révèle des pans de sa biographie au lecteur, quand l'action suscite et parfois impose de mettre l'accent sur tel ou tel détail de sa vie, de son physique, de ses projets. Malraux caractérise ses personnages en donnant sur eux des renseignements aux moments opportuns et en les enveloppant dans une pluralité de points de vue, où l'humour est souvent présent.

• **L'interrogation sur la condition humaine** - Dans les moments forts du roman, le personnage se trouve comme confronté au cosmos. Mais, qu'ils réussissent ou non leur fusion avec l'univers, tous les personnages ont la passion de comprendre et de faire comprendre. Il revient à Gisors, homme de réflexion et non d'action, de dégager le sens profond du roman et de dresser le constat d'échec de l'intelligence pure devant la vie. « Connaître par l'intelligence, c'est la tentation vaine de se passer du Temps », alors que l'homme est pétri par la durée de son existence et l'épaisseur bouleversante de sa condition. Pour l'avoir quelque peu oublié, le trop intelligent Gisors ne trouve que dans l'opium un remède à son angoisse. Katow, en abandonnant le cyanure à ses jeunes compagnons, obéit à une volonté de déité qui anime les personnages et éclaire le titre du livre. Les personnages, en effet, ont parfois la tentation d'échapper à la condition humaine par l'action héroïque ou par la pensée pure, mais l'Histoire leur impose finalement une présence à laquelle ils ne peuvent échapper. Cependant, Kyo parvient à une certaine forme de connaissance authentique. Ayant d'abord l'impression de ne plus retrouver May (« Elle lui échappait complètement »), il finit par entrevoir trois modalités de sa propre existence. Pour lui, il reste « une espèce d'affirmation absolue, d'affirmation de fou » ; pour les autres, il est ce qu'il fait. Avec May, enfin, il trouve une authentique complicité, celle que la tendresse offre à deux êtres liés par l'amour.

### Céline (1894-1961)

**1894** : Naissance à Courbevoie de Louis-Ferdinand Destouches. **1910** : Entre en apprentissage chez un marchand de tissus, puis chez des bijoutiers. **1914** : Blessé par une balle au bras droit près de Poelkapelle. **1915** : Affecté au consulat général de France à Londres, puis réformé. **1916** : Surveillant de plantation au Cameroun. **1917** : Rapatrié pour raison de santé. Travaille à la revue de vulgarisation scientifique *Eurêka*. **1919** : Baccalauréat. S'inscrit à la faculté de médecine. **1923** : Reçu docteur en médecine. Entre à la section d'hygiène de la SDN. **1925-1926** : Diverses missions dans le monde entier. **1927** : S'installe en clientèle privée à Clichy. **1929** : Vacances quotidiennes au dispensaire municipal de Clichy. **1932** : *Voyage au bout de la nuit* (prix Renaudot). **1933** : *L'Église* ; *Hommage à Zola*. **1936** : *Mort à crédit* ; *Mea Culpa*. **1937** : Démission de son emploi à Clichy. *Bagatelles pour un massacre*. **1938** : *L'École des cadavres*. **1939** : Réformé. **1940** : Au dispensaire de Sartrouville. **1941** : *Les Beaux Draps*. **1944** : Inquiété pour collaboration avec l'occupant, se réfugie avec sa femme à Sigmaringen, puis au Danemark. *Guignol's Band* (premier tome). **1945** : À Copenhague. Arrestation et incarcération à Vestre Faengel. **1947** : Libéré. **1948** : « À l'agité du bocal » (contre Sartre). **1950** : Procès et condamnation par la cour de justice de la Seine. *Scandale aux abysses* ; *Casse-pipe*. **1951** : Amnistié, s'installe à Meudon. **1952** : *Féerie pour une autre fois*. **1954** : *Normance*. **1955** : *Entretiens avec le professeur Y*. **1957** : *D'un château l'autre*. **1959** : *Ballets sans musique, sans personne, sans rien*. **1961** : Mort à Meudon. **1964** : *Guignol's Band II : le Pont de Londres*. **1969** : *Rigodon*.

Une vie et une œuvre contestées

Céline doit son originalité et sa notoriété à une œuvre romanesque qui a révolutionné la littérature française pendant l'entre-deux-guerres et à une personnalité tourmentée qui a suscité les admirations comme les plus violents anathèmes. La carrière de Céline s'ordonne en trois moments. Il fait, dans un premier temps (1932-1936), figure de grand romancier, élaborant chacun de ses deux premiers romans en quatre années. Manifestant une peur panique pour tout ce qui est officiel, il mêle à une extrême timidité une agressivité dévastatrice. Il se transforme ensuite (1937-1943) en un pamphlétaire à la parole cosmique et outrancière, faisant des juifs et des francs-maçons les responsables de tous les maux du monde. Il revient enfin au récit (1944-1961) grâce auquel il décrit son aventure d'après-guerre sous forme de chronique et dans un style qui tend de plus en plus à reproduire ses propres procédés.

Populisme et roman de métier

Céline se rattache à un climat d'époque. Il reconnaît d'abord sa dette envers Émile Zola dans un texte de 1933 (*Hommage à Zola*) où il loue la « curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple ». Mais, selon Céline, la faiblesse du naturalisme tient dans sa trop grande foi scientifique : « Nous travaillons à présent par la sensibilité et non plus par l'analyse. » C'est ensuite dans le populisme qu'on lui reconnaît certains précurseurs. Ainsi Charles-Louis Philippe (1874-1909) avait, dans *Le Père Perdrix* (1902), fait preuve d'une technique impressionniste qui devait beaucoup à la sensibilité : « C'est aujourd'hui le temps de la passion. » Eugène Dabit (1898-1936), ensuite, reçoit en 1929 le premier prix populiste pour son roman *Hôtel du nord*. Ce roman, composé de brèves nouvelles extrêmement dialoguées, met en scène des personnages qu'un « destin monotone » accable. Céline reconnaît sa dette envers Dabit quand il lui écrit, le 1<sup>er</sup> septembre 1933 : « La désertion de l'artiste, c'est de quitter le concret. » Céline s'inscrit, enfin, dans la tradition du roman de métier : celle de Roger Martin du Gard qui, dans *Les Thibault* (1922-1940) décrit la réussite matérielle d'un médecin, Antoine Thibault ; mais surtout celle d'Antoine Bloyé (1933) de Paul Nizan qui évoque une vie manquée à cause du travail, et celle de *325 000 francs* (1955) de Roger Vailland, où les hommes qui utilisent des machines deviennent machines eux-mêmes.

## Une vision pessimiste de l'histoire

Céline ne croit pas que l'histoire progresse logiquement et linéairement, mais se développe selon un ordre cyclique. Il répète inlassablement cette affirmation : « La vérité c'est la Mort » qui suffit à tout expliquer, les massacres historiques, le comportement individuel et même son œuvre. Dans la guerre, Céline ne montre pas l'héroïsme, mais la lâcheté, conformément au message que délivre Robinson dans *Voyage au bout de la nuit* : « J' pense qu'à pas crever. » Bardamu fait l'expérience de l'absurdité collective de la guerre et des tartuferies de l'armée. L'histoire justifie ainsi l'atmosphère générale de la vie humaine faite de lassitude, d'horreur et de dégradation.

## Un style révolutionnaire

Céline accorde à la beauté une valeur supérieure. Il cherche, par exemple, dans la femme une perfection esthétique animée par le mystère charnel, telle qu'elle s'incarne dans la danseuse. La beauté de la forme littéraire est à chercher, de même, dans son style uniquement, mélange de lyrisme et de délire. Céline refuse le raisonnement au profit d'un « délire verbal » où la suppression de la négation, la prolifération de la conjonction *que*, qui prend toutes les valeurs conjonctives, le vocabulaire et les expressions argotiques, la syntaxe elle-même créent une musique qui ne respecte pas la logique grammaticale, mais la suite des idées et surtout l'irruption des émotions. Les points d'exclamation et les points de suspension participent à une sorte de lyrisme discontinu. Céline s'insurge contre le langage « écrit », celui d'un Voltaire par exemple, qui soutient les formes sociales établies : « Le style, c'est une émotion d'abord, avant tout, par-dessus tout [...] Ils ont jamais eu d'émotion [...] donc aucune musique », note-t-il dans *Bagatelles pour un massacre*, à propos des écrivains de facture classique.

## Voyage au bout de la nuit (1932)



Le narrateur, Ferdinand Bardamu, engagé volontaire, participe aux combats de 1914 (chap. 1 à 4). Blessé, il regagne Paris où il connaît l'amour avec Lola, Musyne et une actrice du Français (chap. 5 à 9). Il part pour la Bambola-Bragance où il travaille sans succès pour la Compagnie Pordurière. Alors qu'il est gravement malade, les Noirs de son village le vendent comme galérien au capitaine d'un navire espagnol (chap. 10 à 14). À New York, il extorque de l'argent à Lola ; puis à Détroit, où il est ouvrier chez Ford, il devient l'amant de cœur d'une prostituée, Molly (chap. 15 à 19). En France, il ouvre un cabinet médical à La Garenne-Rancy et se compromet dans une affaire de famille crapuleuse dans laquelle son ami Robinson est victime d'un explosif qu'il destinait à la vieille Henrouille (chap. 20 à 32). À Paris, il travaille comme figurant dans un music-hall et devient l'amant d'une danseuse polonaise. Il part pour Toulouse passer quelque temps auprès de Robinson et de sa fiancée Madelon, dont il devient l'amant (chap. 32 à 38). À Vigny-sur-Seine, il est médecin dans un asile d'aliénés où il se lie avec le directeur, Baryton, qui part à moitié fou en lui laissant la responsabilité de l'établissement. Robinson réapparaît et est embauché à l'asile. La maîtresse de Bardamu, Sophie, a l'idée malheureuse d'organiser une sortie où Ferdinand, Sophie, Robinson et Madelon sont censés se réconcilier ; mais à la fin de cette soirée Madelon tue Robinson (chap. 39 à 45).

- *Voyage au bout de la nuit* n'est composé ni de parties ni de chapitres ; il présente **une structure en séquences** qui figurent les moments du récit : guerre, Afrique, États-Unis, Rancy, Paris, Toulouse, Vigny-sur-Seine. Chaque séquence commence par une quête et se termine sur un échec. La curiosité, le désir de réussite, le dégoût représentent les liens psychologiques, tandis que le personnage de Robinson assure l'unité narrative.

- Le roman entrelace **trois discours**. Il s'agit d'abord d'une autobiographie transposée (« Bardamu, c'est mon double, mais Robinson aussi »). Mais il n'y a ni explication ni construction du personnage : le *je* omniprésent n'est pas réductible à une figure unique, annonçant ainsi, par la destruction du personnage qu'il opère, *La Nausée* de Sartre, *L'Étranger* de Camus et le nouveau roman.

- L'œuvre permet, par ailleurs, à Céline de dénoncer toute une série d'hypocrisies dans **un esprit de colère proche du pamphlétaire**. Enfin, les personnages, tous plus ou moins névropathes, permettent un délire poétique proche de la démence. L'important, pour Céline, est d'être *concret* sans être *objectif*.

## Mort à crédit (1936)



Le narrateur, Ferdinand, est saisi par un délire. Il reçoit la visite de sa mère et ne supporte pas ses mensonges sur leur passé (chap. 1 à 9). Enfance au passage des Bérésinas, entre le père Auguste, la mère Clémence, la grand-mère Caroline, l'oncle Édouard et les voisins malveillants et malheureux. L'école rend Ferdinand malade. Mort de sa grand-mère (chap. 10 à 29). Il se lie avec un voyou mais obtient son certificat d'études (chap. 30 à 41). Placé en apprentissage dans une maison de tissus, il est renvoyé quand on le surprend à narrer à un collègue une légende qu'il a inventée (chap. 42 à 48). Employé chez un marchand de bijoux, il est renvoyé pour un vol qu'il n'a pas commis (chap. 49 à 64). On l'envoie apprendre l'anglais à Chatham où il rencontre Gwendoline (chap. 65 à 71). Le collègue périclité à cause de dirigeants à moitié fous (chap. 72 à 90). De retour à Paris, il recherche un emploi. Un soir, il manque tuer son père qui lui fait une scène (chap. 91 à 105). Placé chez Courtial des Péreires, il s'occupe de la publication de *Génitron*. Courtial s'endette en jouant aux courses (chap. 106 à 121). Courtial, après des manœuvres frauduleuses, est ruiné (chap. 122 à 134). Courtial, son épouse Irène et Ferdinand s'installent à la campagne : la culture par ondes radio-telluriques échoue et Courtial se suicide (chap. 135 à 160). Ferdinand trouve refuge auprès de l'oncle Édouard et pense à s'engager dans l'armée (chap. 161 et 162).

- **La structure** de *Mort à crédit* représente une surenchère par rapport au *Voyage au bout de la nuit*. La réalité est déformée du point de vue du « fond sensible » pour devenir pur grotesque porté par un délire expressionniste. Les séquences beaucoup plus compactes, sont construites par petites touches. L'ensemble évoque des mémoires où les monologues et les tirades très nombreuses se surimpriment à des souvenirs, comme si le livre ne valait plus que par le discours. Un délire généralisé s'empare du récit, les personnages sont grandiloquents, comme Courtial, ou vociférateurs, comme le père. Ainsi, le problème de la parole devient plus important que l'histoire elle-même.

- Mais le mérite de Céline est d'avoir rendu sensible le poids d'une **pauvreté** difficilement exploitable en littérature dans la mesure où elle est quotidienne et banale, triste et universelle. Le roman raconte la faillite de milieux qui appartiennent à une époque révolue ; les personnages n'ont plus leur place dans « les effroyables temps modernes ». D'où la création du personnage de Courtial des Péreires, loufoque génial, scientifique rêveur, mégalomane incurable. Par l'intermédiaire de Courtial, ce n'est pas simplement l'éducation d'un jeune -garçon qui est narrée ; son allégresse verbale emporte le monde entier dans un tourbillon apocalyptique où l'œuvre postérieure de Céline trouvera son fondement et sa logique.

## Giono (1895-1970)

**1895** : Naissance de Jean Giono à Manosque. **1900-1910** : Études à Manosque. **1911** : Entre au Comptoir national d'escompte, d'abord comme chasseur. **1914** : Élève aspirant à Montségur dans la Drôme. **1916** : Envoyé au front. **1919** : Revient à Manosque. **1920** : Mariage. Employé de banque à Manosque. **1929** : Abandonne son emploi pour tenter de vivre de sa

plume. *Un de Baumugnes*. **1930** : *Regain*. **1931** : *Le Grand Troupeau*. **1932** : *Solitude de la pitié* ; *Jean le Bleu*. **1934** : *Le Chant du monde*. **1935** : Début des rencontres antifascistes du groupe de Contadour. *Que ma joie demeure*. **1936** : *Les Vraies Richesses*. **1937** : *Refus d'obéissance* ; *Batailles dans la montagne*. **1938** : *Messages en faveur de la paix* ; *Le Poids du ciel* ; *Précisions*. **1939** : Arrêté en septembre pour ses tracts pacifistes et libéré en novembre. **1941** : Traduction de *Moby Dick*. **1942** : *Triomphe de la vie*. **1943** : *L'Eau vive*. **1944** : Arrêté fin août, sera libéré en février 1945. **1947** : *Un roi sans divertissement*. **1948** : *Noé* ; *Mort d'un personnage*. **1950** : *Les Âmes fortes*. **1951**. Voyage en Italie. *Les Grands Chemins* ; *Le Hussard sur le toit*. **1953** : Grand prix de Monaco. *Voyage en Italie*. **1954** : Élu à l'académie Goncourt. **1957** : *Le Bonheur fou*. **1968** : *Ennemonde*. **1970** : Mort à Manosque. *Iris de Suse*. **1972** : *Les Récits de la demi-brigade*. **1977** : *Faust au village*.

#### Une œuvre symphonie

« Je chante le rythme mouvant et le désordre » : cette phrase que Giono prononce en 1943 pourrait servir d'exergue à toute son œuvre. Sans s'intéresser passionnément au provençal, méconnaissant volontairement le félibrige, Giono a su éviter le piège du parler patoisant pour mieux bâtir ses livres comme de la musique. Dans la série du *Hussard*, par exemple *Le Hussard sur le toit* représente une ouverture à l'italienne, *Le Bonheur fou* est l'allegro, *Le Cavalier bleu* est l'adagio de l'amour entre Angélo et Pauline de Théus. Enfin, *Mort d'un personnage*, bien qu'écrit avant les autres romans, représente le finale de l'œuvre. Chaque livre est construit sur un tempo différent, et veut éveiller sur le même thème des impressions variées, à la manière d'une symphonie.

#### Une poétique des sensations

Giono, comme tout grand poète, perçoit le monde d'abord par les images. Il convoque chaque objet, puis le fond avec un autre, selon la loi de l'analogie. Refusant le regard utilitaire, il privilégie le concret qui redonne au monde toute sa richesse. La poésie est dans les objets et dans les actes ; il suffit d'avoir les sens et l'intuition assez fins pour l'y découvrir sans effort. La sensation est en elle-même une révélation, renforcée par l'instinctive générosité du cœur. Mais l'étiquette de régionaliste ne convient pas à cet auteur qui prononce si souvent le mot « saveur ».

#### Le sens du bonheur

En fait Giono est plus épris de bonheur que de saveur. Lui qui a vécu la guerre comme un fléau collectif décrit l'épidémie comme un fléau individuel. Si l'homme refuse d'éprouver de la joie, il a recours au divertissement pour oublier son ennui et son désespoir. D'où un mouvement parallèle qui porte Giono d'une immense tendresse pour la création à un profond dégoût pour les bassesses de la créature.

#### Des techniques narratives variées

Giono écrit tantôt des romans « lyriques », tantôt des « chroniques », avec une présence active et multiforme du narrateur. *Colline* évoque l'hostilité des forces naturelles. L'état d'esprit des solitaires est exalté dans *Un de Baumugnes*, et l'instinct des hommes à redonner vie à une terre abandonnée dans *Regain*. Les hommes entraînés dans la ruée de la guerre de 1914 sont symbolisés par le défilé hallucinant des troupeaux qui sont ramenés vers la plaine (*Le Grand Troupeau*). Le « cycle du hussard », enfin, met en scène un colonel piémontais exilé, Angélo Pardi, et la belle figure féminine de Pauline de Théus.

#### *Le Hussard sur le toit* (1951)



Sous Louis-Philippe, une épidémie de choléra éclate en Provence. Le jeune Angelo, colonel de hussards en exil, pénètre dans un village désert. Derrière les portes gisent des cadavres informes, dévorés par les animaux. Peu après, Angelo rencontre un jeune médecin qui lui apprend à sauver les malades en les frictionnant. Le jeune médecin meurt, contaminé. Angelo parvient à Manosque où il manque d'être lynché comme empoisonneur. S'étant réfugié sur les toits et vivant de rapines nocturnes, il rencontre Pauline de Théus, une jeune femme à qui il ne fait pas peur et qui lui offre du thé. Il aide une nonne qui passe ses journées à laver les morts. Les habitants s'étant réfugiés sur les collines de la ville, Angelo rejoint leur campement où il retrouve son frère de lait, Giuseppe. Il reprend la route assez rapidement et revoit Pauline près d'un barrage. Les deux jeunes gens font route ensemble, mais Pauline tombe malade. Angelo la soigne et la sauve. La laissant chez son mari, il repart pour l'Italie, au comble du bonheur.

- **Réalisme et symbolisme** - Giono, avec quelques anachronismes, situe l'action sous la monarchie de Juillet sans beaucoup plus de précision. Il reproduit avec une grande fidélité le style même des médecins du temps. Mais il donne au choléra un caractère de cataclysme cosmique. En romancier démiurgique, il accroît la puissance du mal comme il invente en partie sa chronologie historique ou sa géographie.

- **Le retour aux instincts** - Le lecteur est plongé dans un univers où les instincts ne sont plus réfrénés par les barrières habituelles de la société. La nature humaine est à l'état brut. Ce qui se manifeste d'abord, c'est la peur : il y a ceux qui meurent de peur et ceux qui tuent parce qu'ils ont peur. Angélo est le seul à surmonter sa crainte par sa seule volonté. La plupart des êtres abandonnent leur humanité dans un égoïsme total, manifestant un esprit de lucre, aux dépens des malades, des morts et des fuyards. Le meurtre et le vol règnent, jusque chez les religieuses de Vaumeilh qui mettent la main avec avidité sur les dépouilles des victimes.

- **La tentation de l'anéantissement** - Le choléra a partiellement une valeur de symbole : il est la transposition de la guerre, catastrophe soudaine, souvent imprévue, décimant aveuglément les hommes, et ne laissant que peu de marge à leur intelligence et à leur volonté. Le mal pour Giono, avant 1939, était la civilisation moderne et l'érosion monstrueuse de la nature et de l'être humain. Après 1945, il s'incarne dans la guerre, la politique, le totalitarisme (Giuseppe est une figure du communisme, d'autant plus dangereuse qu'elle est plus séduisante). Le choléra est quelque chose à quoi l'on consent, à quoi l'on se livre, que l'on veut : c'est pourquoi ceux qui ne le craignent pas en sont souvent indemnes. La maladie symbolise la tentative inconsciente et collective de suicide d'une partie de l'humanité.

- Giono a gonflé son évocation de l'épidémie de toute une **irradiation poétique**. Le choléra est à plusieurs reprises traité comme un personnage. La nature semble modifiée par lui. Des correspondances s'établissent entre les réalités humaines et les réalités cosmiques, entre le bleu du ciel et la cyanose cholérique, entre un soleil rouge et une langue rouge, entre le riz au lait des vomissements et le plâtre du ciel. Les vagues de fond et les éruptions volcaniques peuvent seules rendre compte de la maladie. Cette corruption universelle que représente le choléra ne prend toute sa signification qu'opposée aux êtres humains dignes de ce nom, aux héros du roman que sont Pauline et surtout Angelo, ce personnage stendhalien qui est tout droiture et pureté. C'est le contraste entre les deux modes de l'être qui donne son sens et son équilibre à ce grand roman qui est aussi un grand poème à la fois épique, lyrique et fantastique.

Colette (1873-1954)

**1873** : Naissance à Saint-Sauveur-en-Puisaye (Yonne) de Sidonie-Gabrielle Colette. **1889** : Brevet élémentaire à Auxerre. **1893** : Épouse Henry Gauthier-Villars (Willy), de quinze ans son aîné. **1900-1904** : Sur l'instigation de son mari, Colette fait paraître les quatre *Claudine* : *Claudine à l'école*, *Claudine à Paris*, *Claudine en ménage*, *Claudine s'en va*, signées sous le seul nom de Willy. **1904** : *Sept Dialogues de bêtes*, premier livre paru sous la signature de Colette. **1906** : Divorce. Devient mime et débute au Moulin-Rouge. **1908** : *Les Vrilles de la vigne*. **1909** : *L'Ingénue libertine*. **1912** : Colette épouse en secondes nocces Henry de Jouvenel (rédacteur en chef du *Matin*) dont elle aura en 1913 une fille : Bel Gazou. **1916** : *La Paix chez les bêtes*. **1917** : *Les Heures longues*. **1919** : *Mitsou*. **1920** : *Chéri* ; *La Chambre éclairée* ; *La Maison de Claudine*. **1923** : *Le Blé en herbe*. **1924** : *La Femme cachée* ; *Aventures quotidiennes*. Second divorce. **1925** : Création de *L'Enfant et les Sortilèges*, livret de Colette et musique de Maurice Ravel. **1926** : *La Fin de Chéri*. **1928** : *La Naissance du jour*. **1929** : *Sido ou les Points cardinaux*. **1930** : *Douze Dialogues de bêtes*. **1933** : *La Chatte*. **1935** : Épouse Maurice Goudekot. **1936** : *Mes apprentissages* ; *Bella-Vista*. **1940** : *Chambre d'hôtel*. **1941** : *Journal à rebours* ; *Julie de Carneilhan*. **1942** : *De ma fenêtre*. **1943** : *Le Képi* ; *Flore et Pomone*. **1944** : *Gigi* ; *Trois... Six... Neuf*. **1945** : Éluë à l'académie Goncourt. **1948** : *Pour un herbier*. **1949** : *Autres bêtes* ; *Le Fanal bleu* ; *En pays connu*. **1950** : *Prisons et Paradis*. **1954** : Mort de Colette. Obsèques nationales.

### La confession et les masques

La tentation est grande de lire toute l'œuvre romanesque de Colette comme une autobiographie transposée. L'écriture, qui est celle d'un *je*, emprunte beaucoup aux diverses étapes de la vie de l'auteur. Le roman favorise toujours l'introspection et reste un moyen de se chercher, souvent dans les moments de désarroi. Cependant si essentielle que soit l'interrogation que Colette mène sur elle-même, c'est toujours au travers de masques successifs qui jamais ne sont elle vraiment mais Claudine, Annie ou Renée. Le récit lui-même emprunte ses formes au conte allégorique (*Les Vrilles de la vigne*), à la chronique (« Maquillages »), au poème en prose (« Chanson de la danseuse »), au théâtre (*Dialogues de bêtes*).

### Un univers naturel et symbolique

L'univers de Colette est animé mais non créé. Il est sans religion tout en étant porteur de sens, ordonné, qualifié dans son espace et sa durée, comme un cosmos. S'il n'interdit pas les rites, du côté maternel surtout, il exclut l'institution sacrée puisque la nature n'est meurtrie d'aucun péché originel et ne requiert pas d'être sauvée. L'univers symbolique est saturé de données qui peuvent trouver des analogies dans les représentations cosmologiques traditionnelles. Dans *Sido*, la mère « convoque et recueille encore les rumeurs, les souffles et les présages qui accourent à elle, fidèlement, par les huit chemins de la Rose des Vents ». Le paganisme a partie liée avec un antihumanisme : Sido ne sacrifie pas ses fleurs pour un enterrement. La nature, tant admirée, ne souffre pas le mal et Sido livre à sa fille son secret quand elle approuve la réticence de Colette « comme une bête devant l'image et l'odeur de la maladie » et offre « un visage sauvage, libre de toute contrainte, de charité, d'humanité ». Cette absence de charité n'est qu'un solide égoïsme et un refuge contre la corruption mondaine et humaine.

### Une écriture inventive

De l'émerveillement premier devant la nature naît un style qui magnifie le réel, faisant jaillir la merveille de la réalité quotidienne. Ainsi apparaissent « la sauterelle à tête de cheval », le chat-huant « coiffé d'un béguin Marie-Stuart », l'écureuil « qui dispose sur son dos sa queue en point d'interrogation ».

À la fin de sa vie, Colette trouvera des accents pleins de pudeur et de simplicité pour évoquer le « dérivement » de la vieillesse et de la mort, acceptées comme un paisible acquiescement à la loi de la nature.

### *La Maison de Claudine* (1922)



L'œuvre se compose de trente chapitres dont chacun constitue une sorte de nouvelle où revivent un personnage, un lieu, une circonstance, ou une simple impression. Colette y évoque ses origines villageoises. Sido, la mère de Colette, prodigue « au rosier emperlé de pucerons, à la chatte près de mettre bas », les mêmes soins qu'à ses enfants. Ceux-ci, Juliette et son frère, nés d'un premier lit, Colette elle-même sous les traits de Claudine, sont emplis de curiosités maniaques et d'initiatives hardies. Les animaux, enfin, sont l'objet de longs et affectueux portraits.

Le récit, où le prénom de Claudine n'apparaît que dans le titre, répond au désir d'écrire « le roman d'une enfance ». *La Maison de Claudine* ressuscite le royaume de l'enfance en décrivant l'univers naturel, social et familial dans lequel Colette a grandi et au contact duquel elle s'est formée. Mais le récit autobiographique devient une promenade à travers des souvenirs éparpillés. Si ordonnancée que soit la composition du recueil, la fragmentation du récit en nouvelles aux thèmes diversifiés donne plus à l'ensemble l'apparence d'un recueil de souvenirs anecdotiques qu'elle n'essaie véritablement de saisir une personne dans sa totalité, une vie dans son histoire.

### Saint-John Perse (1887-1975)

**1887** : Naissance à la Guadeloupe de Marie-René Alexis Saint-Léger Léger. Enfance heureuse à Pointe-à-Pitre et dans les plantations familiales. **1889** : La famille part pour la métropole et s'installe à Pau. Dans cette ville, puis à Bordeaux, le jeune Alexis Léger poursuit ses études. Il se lie avec Francis Jammes qui le présente à Claudel. **1911** : *Éloges*. **1914** : Reçu au concours des Affaires étrangères. **1916-1921** : Attaché d'ambassade en Chine. **1924** : *Anabase*, sous la signature de Saint-John Perse. **1924-1941** : Brillante carrière diplomatique, d'abord comme directeur de cabinet d'Artistide Briand, puis comme secrétaire général des Affaires étrangères. **1941** : S'installe aux États-Unis. **1941-1944** : *Exil*. **1946** : *Vents*. **1957** : S'installe en Provence, sur la presqu'île de Giens. **Amers**. **1959** : Grand prix national des Lettres. **1960** : Prix Nobel de littérature. *Chronique*. **1962** : *Oiseaux*. **1968** : *Chanté par celle qui fut là*. **1971** : *Chant pour un équinoxe*. **1973** : *Nocturne*. **1974** : *Sécheresse*. **1975** : Mort de Saint-John Perse.

### Songes et poésie

Chaque recueil de Saint-John Perse prend place dans le mouvement général de l'œuvre. *Exil*, par exemple, exprime la condition humaine qui affirme sa dignité quand l'homme fait face aux manifestations élémentaires de l'univers : la pluie, la neige, l'orage. Un mouvement est évoqué que *Vents* reprendra et poursuivra. Toute l'œuvre de Saint-John Perse ne cesse de dire la chronique de l'humanité qui se cherche, et élève d'emblée toute anecdote au niveau du mythe. Aussi le mystère qui enveloppe les plus belles images doit-il être accepté comme l'expression même du fait poétique. Le poète est avant tout un songeur qui, entre veille et sommeil, sait voir autrement les choses. Le poème est ainsi tiré -constamment et conjointement vers la féerie et vers la réalité. Le poète est celui qui sait voir d'une manière plus ample et plus large que l'homme ordinaire. La poésie, et non plus la philosophie comme chez Platon, devient la vraie « fille de l'étonnement » : « Poète est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance » (allocution au banquet du prix Nobel). Refuser la banalité quotidienne, c'est avant tout utiliser le procédé de nomination. Grâce à des termes qui appartiennent aux vocabulaires variés de la botanique, de la zoologie, de l'art maritime, du

droit, le poète dresse une épopée verbale qui sous-tend une vision glorieuse de l'univers.

#### Le seuil et le lieu

Le poète parle à partir d'une position de hauteur et se définit comme un conteur qui parle du seuil. Il est un « hôte précaire à la lisière de nos villes » (*Exil*) qui trouve son véritable site dans un entre-deux toujours ressuscité : entre enfance et maturité, entre terre et mer, entre France et Amérique. « À la recherche d'un lieu pur » (*Exil*), il le trouve dans l'éloge (« ô j'ai lieu ! ô j'ai lieu de louer »), dans le nom (« J'habiterai mon nom », *Exil*, VI), dans la femme aimée (« Tu es là, mon amour, et je n'ai lieu qu'en toi », *Amers*) pour finalement avouer que « l'inhabitable est notre site » (*Amers*). C'est sur ce lieu pur où le poète réside qu'il peut mettre au jour les tensions qui structurent et ordonnent le monde.

#### Éloge et violence

Entre l'homme et le monde se tissent des relations multiples. Bien que Saint-John Perse se soit toujours voulu à l'écart des autres, il incarne celui qui s'efforce le plus violemment d'être au monde. Après avoir visité les grands espaces terrestres et maritimes, il revient vers l'homme. À cet égard, *Chronique* correspond à l'époque du bilan : après avoir évoqué l'espace maritime dans *Amers*, le chant s'adresse maintenant à la terre. Or, l'homme, dans ses travaux et ses jours, est sacré. À lui s'adresse une suite d'« éloges », mot qui pourrait, selon Saint-John Perse, servir de titre à toute son œuvre. Louer le monde, c'est le faire accéder à une réalité supérieure en acceptant de lui tout ce qu'il offre.

Cependant, pour que l'homme persiste dans son excellence, une certaine violence est nécessaire. La vie est faite, en son fond, de sauvagerie absolue : « Et si un homme près de nous vient à manquer à son visage de vivant, qu'on lui tienne de force la face dans le vent ! » (*Vents*). C'est pourquoi la vie est avant tout existence, c'est-à-dire étymologiquement « sortie hors de ».

#### Le mouvement et les éléments

L'homme est un errant. En parcourant le monde, il nomme ses éléments qui ouvrent sur un espace de légende. Le poète a toujours eu horreur de s'attacher à demeurer dans un lieu fixe. Dans un continu mouvement d'en-avant, il rencontre les pluies qui lavent le monde du Mal. La mer, cinquième élément, porte le poème, l'inspire et l'entraîne. Avec la mer, le poète épouse le souffle d'une vie qui ne cesse de revenir vers elle-même : « Et la femme est dans l'homme, et dans l'homme est la mer, et l'amour loin de la mort sur toute mer navigue. »

#### Un souffle cosmique

Cette animation cosmique est inscrite dans la matérialité du texte. Saint-John Perse a toujours exigé que ses poèmes soient imprimés en écriture cursive, les lettres devant impérativement être tendues vers l'avant pour incarner l'élan du départ. L'emploi du verset, qui s'inspire de Claudel, participe du désir d'épouser le monde dans toute sa variété. Le mouvement qui porte le poète et le poème n'est rien d'autre que ce flux universel vivant sur la page. Très soucieux de l'étymologie des mots et de la multiplicité des sens présents dans le même vocable le poète réactive l'origine de la langue et remonte « ce pur délice sans graphie où court l'antique phrase humaine » (*Exil*, « Neiges », IV).

#### Char (1907-1988)

**1907** : Naissance de René Char à L'Isle-sur-la-Sorgue. **1918** : Études au lycée d'Avignon. **1924** : Voyage en Tunisie. **1925** : Suit les cours de l'école de commerce de Marseille. **1927** : Service militaire à Nîmes. **1928** : *Les Cloches sur le cœur*. **1929** : *Arsenal*. Voyage à Paris. Adhésion au mouvement surréaliste. **1930** : *Ralentir travaux* (en collaboration avec Breton et Éluard) ; *Artine*. **1931** : Voyage en Espagne avec Éluard. **1932** : Épouse Georgette Goldstein. **1934** : *Le Marteau sans maître*. **1936** : *Moulin premier*. **1937** : Voyage en Hollande. *Placard pour un chemin des écoliers*. **1938** : *Dehors la nuit est gouvernée* ; *Visage nuptial*. **1939** : Mobilisé à Nîmes, envoyé en Alsace. **1940** : Démobilisé, dénoncé à la police comme militant d'extrême gauche, se réfugie à Céreste dans les Basses-Alpes. **1942** : Sous le nom de guerre d'Alexandre, chef du secteur de l'armée secrète Durance-Sud. **1943** : Engagement aux FFC. Chef départemental (Basses-Alpes) de la section atterrissage parachutage-région 2. **1944** : Appelé à Alger. **1945** : *Seuls demeurent*. **1946** : *Feuillets d'Hypnos*. **1947** : *Le Poème pulvérisé*. **1948** : Création radiophonique de *Soleil des eaux*, musique de Pierre Boulez. *Fureur et Mystère* ; *Fêtes des arbres et du chasseur*. **1950** : *Les Matinaux*. **1951** : *À une sérénité crispée*. **1953** : *Lettera amorosa* ; *Le Rempart de brindilles*. **1955** : *Recherche de la base et du sommet* ; *Pauvreté et Privilège*. **1956** : *La Bibliothèque est en feu*. **1962** : *La Parole en archipel*. **1964** : *Commune présence*. **1965** : *Retour amont*. **1967** : *Les Transparents* ; *Trois Coups sous les arbres*. **1969** : *L'Effroi la joie*. **1971** : *Le Nu perdu*. **1972** : *La Nuit talismanique*. **1974** : *Le monde de l'art n'est pas le monde du pardon*. **1975** : *Contre une maison sèche*. **1979** : *Fenêtres dormantes et porte sur le toit*. **1981** : *La Planche de vivre*. **1985** : *Les Voisinages de Van Gogh*. **1988** : *Éloge d'une soupçonnée*. Mort de René Char.

#### Poésie et existence

René Char a parlé longuement de la Provence, qui magnifie la plupart de ses poèmes. Par ses eaux, ses massifs montagneux, sa faune et sa flore, la terre de Provence ne joue pas le rôle d'un simple décor. Tout en restant elle-même, elle incarne un monde où les hommes vivent leurs passions et leurs déchirements. Char poète a toujours gardé intact le rapport avec la terre natale. Mais le souci du détail le plus concret va de pair, dans l'acte poétique, avec la liberté de l'imagination. Le temps lui-même est redevable des mystères terrestres : « J'ai, captif, épousé le ralenti du lierre à l'assaut de la pierre de l'éternité » (*Fureur et -Mystère*). La durée séculaire et l'éclair foudroyant se confondent et l'unité -conquise représente le plus sûr rempart contre la mort : « Les poèmes sont des bouts d'existence incorruptibles que nous lançons à la gueule répugnante de la mort, mais assez haut pour que, ricochant sur elle, ils tombent dans le monde nominateur de l'unité » (*Le Rempart de brindilles*).

#### « Fureur et mystère »

René Char a utilisé toute sa vie des formes variées : l'aphorisme et le poème en prose, la métrique classique et le vers libre, la rime et l'assonance, la prose poétique parsemée de vers blancs, la chanson et le théâtre, les arguments de ballets et les lettres. Mais quel que soit l'énoncé, le mot est toujours exact et lumineux. Une expression condensée à l'extrême formule ce qui est à dire sans laisser la moindre place au superflu. Le poète, qui « se remarque à la quantité de pages insignifiantes qu'il n'écrit pas », ne cesse de faire violence au langage de la banalité pour le dégraisser ou l'épurer. Toute se passe comme si un mouvement violent extirpait le monde des ténèbres, tout en redonnant à la nuit sa fonction première de gardienne du mystère originel.

#### Le « matinal »

C'est parce que la nuit est revivifiée que l'aurore est possible, et le poète a « mission d'éveiller ». Il appartient à ces « gens d'aurore », à ces « matinaux » qui détruisent, mais avec des « outils nuptiaux ». Char se reconnaît comme figure emblématique Orion, le chasseur mythique qui recouvre la vue aux rayons du soleil levant. Un ensemble d'images évoque l'éveil, l'envol, le commencement : l'éclair, le bord, l'orée, le matin, le retour amont, Lascaux, tout illustre la remontée vers une source première où perce l'homme dans le monde. Le poème, dit Char, est sans mémoire, il va de l'avant en reproduisant à l'infini l'élan du bond, la fraîcheur du commencement, définissant la poésie comme ouverture, mouvement qui reste mouvement.

« Nous habitons un éclair »

René Char ne se reconnaît pour maître que l'éclair « qui tantôt nous illumine et tantôt nous pourfend », car l'éclair, à la fois lumière et éclaircie, rassemble en lui les richesses de l'homme et du monde : « Si nous habitons un éclair, il est le cœur de l'éternel » (*Le Poème pulvérisé*). Ni pessimiste ni optimiste, Char fait exploser la langue et le temps. Profondément sensible à toutes les figures du malheur, il parle avec une « sérénité crispée » sur l'essentiel, affrontant la détresse et le déchirement de notre époque plutôt que de s'abandonner à un quelconque désespoir ou à un réconfort illusoire.

### Sartre (1905-1980)

**1905** : Naissance à Paris de Jean-Paul Sartre. **1915** : Entre au lycée Henri-IV où il rencontre Paul Nizan. **1917-1920** : À La Rochelle. **1920** : De retour à Henri-IV. **1922** : Lycée Louis-le-Grand. **1924** : Entre à l'École normale supérieure avec Paul Nizan et Raymond Aron. **1929** : Fait la connaissance de Simone de Beauvoir. Agrégation de philosophie. **1931** : Professeur de philosophie au Havre. **1933** : Boursier à l'Institut français de Berlin. **1935** : *L'Imaginaire*. **1936** : Professeur à Laon. **1937** : Professeur au lycée Pasteur à Neuilly. *La Transcendance de l'ego*. **1938** : *La Nausée*. **1939** : *Le Mur* ; *Esquisse d'une théorie des émotions*. Mobilisé. **1940** : Prisonnier en Allemagne. *L'Imagination*. **1941** : Fonde le groupe « Socialisme et Liberté » avec Maurice Merleau-Ponty. **1943** : *Les Mouches* ; *L'Être et le Néant*. **1944** : *Huis clos*. **1945** : *L'Âge de raison* ; *Le Sursis*. Fonde la revue *Les Temps modernes*. **1946** : *L'existentialisme est un humanisme* ; *Morts sans sépulture* ; *La Putain respectueuse* ; *Réflexions sur la question juive*. **1947** : *Situations I* ; *Baudelaire*. **1948** : *Les Mains sales*. **1949** : *La Mort dans l'âme* ; *Situations III* ; *Entretiens sur la politique* avec David Rousset et Gérard Rosenthal. **1951** : *Le Diable et le Bon Dieu*. **1952** : Se rapproche des communistes. *Saint Genet, comédien et martyr*. **1953** : *Kean* ; *L'Affaire Henri Martin*. **1954** : Voyage en URSS. **1955** : *Nekrassov*. **1957** : Proteste contre la torture en Algérie. **1959** : *Les Séquestrés d'Altona*. **1960** : *Critique de la raison dialectique* ; *Situations IV*. **1962** : Voyage en Pologne, puis en URSS. **1963** : *Les Mots*. **1964** : Refuse le prix Nobel. *Situations V, VI*. **1965** : *Les Troyennes* ; *Situation VII*. **1966** : Fait partie du « tribunal Russel » sur les crimes américains au Viêt-nam. **1968** : Prend position en faveur du mouvement étudiant. **1970** : Prend la direction du journal maoïste *La Cause du peuple*. **1971** : Fonde, avec Maurice Clavel, l'agence de presse Libération. *L'Idiot de la famille, I et II*. **1972** : *Situations VIII et IX* ; *L'Idiot de la famille III*. **1973** : Frappé d'une quasi-cécité. **1974** : *On a raison de se révolter*. **1976** : *Situations X : politique et autobiographie*. **1979** : Participe avec Raymond Aron à la conférence de presse du comité « Un bateau pour le Viêt-nam ». **1980** : Mort de Sartre. **1983** : *Carnets de la drôle de guerre, novembre 1939-mars 1940* ; *Lettres au Castor et à quelques autres I et II* ; *Cahiers pour une morale* (posth.).

Écrivain et philosophe

Sartre, reçu premier à l'agrégation de philosophie en 1929, bâtit ses théories comme ses œuvres littéraires sur un support conceptuel minutieusement élaboré. Fondateur en France de l'existentialisme, il met en œuvre cette philosophie dans des pièces de théâtre et des romans où il expose de manière didactique les thèmes les plus marquants. Sartre conçoit d'abord l'homme comme projet, c'est-à-dire relation dialectique entre un sujet et un objet (*L'Être et le Néant*), puis il se confronte avec le marxisme qu'il reconnaît comme l'indépassable philosophie de notre temps.

C'est donc sur un fond philosophique que se développe l'œuvre romanesque et théâtrale de Sartre dont les maîtres mots sont ceux de contingence et de liberté.

Contingence et engagement

Dans sa jeunesse, Sartre avait l'ambition d'écrire un essai sur la contingence. Celui-ci aboutit à un roman déroutant, *La Nausée*, qui décrit l'écoeurement dont est victime un homme solitaire et oisif, incapable d'entrer en communication avec autrui. *Huis clos* met en scène la lutte entre des consciences débarrassées des artifices de la mauvaise foi par les exigences de la vie sociale. Inès, Estelle et Garcin sont liés de manière indéfectible tout en s'affrontant inlassablement : ainsi « l'enfer, c'est les autres ».

Un second type de personnage s'engage dans l'action afin de ne pas rester enfermé en lui-même. Oreste, dans *Les Mouches*, la première pièce de Sartre, prend conscience de sa liberté en tuant Égisthe, le tyran d'Argos. Par opposition à Roquentin, le héros de *La Nausée*, il affirme son autonomie dans l'action. Mais, tout en accédant à l'autonomie, il reste isolé.

Les héros des dernières pièces manifestent le désir de s'engager dans une action collective. Cependant, Hugo, dans *Les Mains Sales*, échoue dans son désir d'affirmer sa liberté en refusant de se « salir les mains » : son comportement bourgeois s'oppose aux exigences de la pratique révolutionnaire. Goetz, dans *Le Diable et le Bon Dieu*, s'avère incapable de lutter efficacement contre l'oppression car il n'épouse pas la cause des opprimés. Hésitant entre le Mal et le Bien, il reste fondamentalement solitaire.

**La Nausée** (1938)



Antoine Roquentin, célibataire d'environ trente-cinq ans, vit seul à Bouville. Il travaille à un ouvrage sur la vie du marquis de Rollebon, aristocrate de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et vit de ses rentes. Il tient un journal qui constitue le texte même du roman. Roquentin subit d'abord l'impression pénible que les objets lui deviennent étrangers. Pour échapper à la « nausée » qui l'envahit, il se réfugie au café Mably où tout semble rassurant. Mais le malaise le poursuit maintenant partout : la seule échappatoire, il la trouve dans *Some of these days*, un blues qui le transporte dans une durée différente où la nausée se dissipe. Une visite au musée de Bouville est l'occasion d'une description sarcastique des « salauds », fiers de leur réussite matérielle sur laquelle ils fondent une morale détestable. Roquentin revoit à Paris son ancienne amie, Annie, mais n'éprouve plus la même passion qu'autrefois. Il revient à Bouville où la nausée devient de plus en plus envahissante. En écoutant une dernière fois *Some of these days*, il se rend compte que la musique, qui existe dans l'imaginaire, parvient à l'arracher à la nausée et que la création artistique, celle d'un roman par exemple, pourrait l'aider à accepter l'existence.

L'existence apparaît à Antoine Roquentin dans toute sa gratuité. Elle lui semble de trop et sa vie, n'ayant nulle nécessité, se réduit au simple fait « d'être là ». À l'image d'ailleurs de toutes les existences, celle des êtres humains comme celle des choses, qu'il ressent comme « une mollesse, une faiblesse de l'être ». En regardant, dans un jardin public, la racine d'un marronnier, Roquentin a une illumination, celle de la présence gratuite et menaçante des choses : « Exister, c'est être là simplement. » Et la nausée, c'est Roquentin lui-même qui éprouve la contingence comme la forme de son existence. Ainsi d'ailleurs, Sartre décrit-il

la nausée dans *L'Être et le Néant* : beaucoup plus qu'un trouble psychologique passager, elle exprime le sentiment indéfinissable et constamment présent de la gratuité de l'existence, par lequel le corps se manifeste dans son opacité et son incohérence à la conscience (ou « pour-soi »).

*L'Être et le Néant*, quoique publié cinq ans après le roman, représente d'une certaine manière, le versant théorique de ce dont *La Nausée* est l'approche romanesque. Les deux œuvres sont consubstantielles, l'intuition métaphysique devenant, avec *La Nausée*, la texture même du romanesque.

#### La réflexion sur la littérature

C'est dans un article, qui connut un grand retentissement, consacré à *La Fin de la nuit* de Mauriac et publié en 1939, que Sartre explique l'inextricable union d'une technique et d'une métaphysique. Selon Sartre, Mauriac n'est pas un romancier car il connaît les pensées les plus secrètes de ses personnages. Il se borne à décrire des épisodes qui font avancer l'action, sans évoquer ces moments privilégiés où le personnage prononce « des paroles qui ne sont point des tableaux de son âme, mais des actes libres et maladroits ». En la décrivant de l'extérieur, Mauriac fait de Thérèse Desqueyroux une essence privée de liberté. Or, niant à Mauriac la possibilité divine d'entrer dans l'intériorité de ses personnages, Sartre ouvre la voie à un roman moderne dont héritera, quelques années plus tard, le nouveau roman.

Cependant, après-guerre, les textes critiques de Sartre marquent un revirement total par rapport à ce qu'il écrivait avant 1945. *L'Imagination* et *L'Imaginaire* décrivaient l'œuvre d'art comme un univers d'où toute préoccupation réaliste était exclue. Or, dans *Qu'est ce que la littérature ?*, Sartre insiste sur la particularité de l'écrivain par rapport aux autres artistes. Utilisant un matériau déjà signifiant par lui-même, les mots, l'écrivain ne peut être tenu pour irresponsable. Il est, par essence, « engagé ». De plus, dans les années 1950, Sartre étudie les auteurs à partir d'une névrose originelle qui les a déterminés à écrire. Baudelaire, Flaubert ou Jean Genet sont envisagés d'abord comme hommes, puis éventuellement comme artistes.

Tel est aussi l'objet de l'auto-analyse un peu complaisante que Sartre propose de lui-même dans *Les Mots*. Objet d'une affection trop ostentatoire, l'enfant qu'il fut « joue à être sage ». Ces mensonges ont fait naître une névrose dans laquelle Sartre repère les principales causes de son désir d'écrire.

### Camus (1913-1960)

**1913** : Naissance d'Albert Camus a Mondovi (Algérie). **1924** : Au grand lycée d'Alger. **1930** : La tuberculose interrompt ses études. **1933** : Études universitaires avec René Poirier et Jean Grenier. **1935** : Adhère au parti communiste algérien et crée le Théâtre du travail. **1936** : *Révolte dans les Asturies*. **1937** : Exclu du parti communiste. *L'Envers et l'Endroit*. **1939** : Réformé. Rédacteur en chef du *Soir républicain* à Alger. **Noces**. **1940** : À Paris, secrétaire de rédaction à *Paris-Soir*. **1941** : S'installe à Oran. **1942** : *L'Étranger* ; *Le Mythe de Sisyphe*. **1943** : Entre dans la clandestinité à Paris. **1944** : À la tête du journal *Combat* ; *Caligula* ; *Le Malentendu*. **1945** : *Lettres à un ami allemand*. **1946** : Voyage aux USA. **1947** : *La Peste*. **1948** : *L'État de siège*. **1949** : *Les Justes*. **1950** : *Actuelles I*. **1951** : *L'Homme révolté*. **1953** : *Actuelles II*. **1954** : *L'Été*. **1956** : *La Chute*. **1957** : Prix Nobel de littérature. *L'Exil et le Royaume*. *Réflexions sur la peine capitale*. **1958** : *Actuelles III*. **1960** : Tué dans un accident d'automobile. **1993** : *Le Premier Homme* (posth.).

#### La vie et la mort

Pour autant qu'il ait exalté la vie, Camus n'en perçoit pas moins la présence obsédante de la mort. Les nouvelles de *Noces* déjà mettent en scène un destin funeste qui s'abat sur un homme pourtant avide de communion avec l'univers. Douleur et grandeur dessinent la destinée humaine, mais le désespoir est toujours refusé au profit d'une exigence de fraternité. Une œuvre dramatique, par exemple, est « un fait de culture, et de culture universelle, où tous les hommes doivent pouvoir se retrouver ». Grâce à l'épidémie, les hommes se reconnaissent comme frères. Dans *La Peste*, elle devient « l'affaire de nous tous ». Cependant, malgré son impuissance devant la mort, l'homme refuse le refuge illusoire d'une quelconque transcendance. En luttant contre la mort, il suscite l'amour des autres et cet amour authentifie son existence.

#### L'absurde

La présence de la mort au cœur de la vie, Camus l'appelle l'absurde. Celui-ci naît quand une conscience humaine soucieuse de raison et de vérité se heurte à un monde vide de signification. Mais la fraternité peut aussi jaillir de l'absurde. « Ce qui équilibre l'absurde, note Camus en 1945, c'est la communauté des hommes en lutte contre lui. » Caligula, empereur fou, organise l'absurde et le pousse dans ses conséquences les plus extrêmes en développant une logique implacable : « On meurt parce qu'on est coupable. On est coupable parce qu'on est sujet de Caligula. Donc tout le monde est coupable. » Prisonniers de ce syllogisme, les autres sont donc amenés à tuer l'empereur et ainsi à reconquérir une liberté perdue. Oubliant l'humanité dans l'homme, Caligula court à sa perte. Sa mort correspond au triomphe de la vérité qui n'avait pas déserté les cœurs humains.

#### La révolte

L'absurde, social ou métaphysique, suscite la révolte qui maintient intacts la fraternité et le bonheur. Le nouveau *cogito* que pose *L'Homme révolté* repose sur le sens de la collectivité : « Je me révolte, donc nous sommes. » La révolte est nécessaire au bonheur : dans *La Peste*, la lutte trouve son sens dans le malheur. Ainsi se comprend l'évolution de Camus : parti d'une confiance naïve dans la vie menacée par le tragique, son trajet le mène à retrouver le sens du bonheur dans l'exaltation du combat quotidien contre tout ce qui peut abaisser l'homme. « Apprendre à vivre et à mourir et, pour être homme, refuser d'être dieu », écrit Camus dans *L'Homme révolté*. Dans le *Discours de Suède*, il oppose à la littérature classique « de consentement » une littérature moderne « de révolte » et -condamne aussi bien l'art pour l'art que le réalisme pur. Dépasant la fatalité de l'absurde et la révolte libératoire, il met au jour le tragique de la condition humaine : incapable de sortir de lui-même, l'homme doit assumer librement sa condition.

#### Le renoncement aux idéologies

Délivré des exigences de l'histoire, l'homme est assuré d'être lui-même. -Constamment à la recherche du bonheur, il le trouve dans le simple fait d'être au monde. Camus, qui fut gravement malade dans sa jeunesse, élève, dans chacun de ses livres, un hymne à la vie et au bonheur. « Il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser » (*La Peste*). L'auteur porte aux hommes, à leurs passions ou à leurs paysages, un respect dépourvu de honte.

Dans une œuvre qui se déploie conjointement par l'essai, le roman et le théâtre, Camus préfère la puissance et l'évidence de la vie à l'idéologie, c'est-à-dire à la logique d'une idée. L'absurde, en effet, correspond à un surplus d'existence qui exalte toutes les forces de la vie : « Je tire ainsi de l'absurde trois conséquences qui sont ma révolte, ma liberté et ma passion. Par le seul jeu de la conscience, je transforme en règle de vie ce qui était invitation à la mort - et je refuse le suicide » (*Le Mythe de Sisyphe*).

La « pensée de midi »

Dans ses *Carnets*, Camus dégage trois cycles dans son œuvre. Sisyphé domine le premier qui s'attache à examiner la notion d'absurde. Le deuxième, centré sur la révolte, est symbolisé par la figure de Prométhée. Le troisième, entamé seulement, devait s'articuler autour du mythe de Némésis, « déesse de la mesure ». Ainsi, *La Chute* présente un personnage, Clamence, qui affronte l'ignominie humaine en toute conscience, alors que Meursault, dans *L'Étranger*, se mesurait à l'absurde dans un mouvement d'abandon naïf. Clamence représente la condition humaine : lui qui a refusé de secourir une femme qui se jetait dans la Seine incarne la lâcheté dont tout homme est porteur ; « Chaque homme, dit-il, témoigne du crime de tous les autres, voilà ma foi, et mon espérance. » Les derniers récits de Camus, *L'Été* et *L'Exil et le Royaume*, affirment un pessimisme désabusé. Mais l'auteur est resté toujours fidèle à cette « pensée de midi », faite à la fois de mesure et de tension, qu'analysent les dernières pages de *L'Homme révolté*. S'opposant à l'existentialisme sartrien, il refuse la violence où dégénère toute révolte.

Sa volonté de ne pas désespérer devant toutes les formes modernes du mal fait de Camus un moraliste plus qu'un philosophe. Mais il n'écrit pas dans un but didactique. Son style épouse son propos : neutre et objectif dans *L'Étranger*, tragique, crispé ou lyrique dans *La Peste*, démonstratif dans les essais, il atteste la maîtrise d'un grand écrivain.

### La Peste (1947)



Oran 194\*. Des milliers de rats meurent dans les immeubles. Une fois la peste installée et reconnue officiellement, les portes de la ville sont fermées. Progressant lentement, la maladie ne réclame pas un combat exaltant mais une « lutte morne ». La peste entre dans les cœurs et provoque l'indifférence. Ceux qui refusent de se résigner s'organisent, autour du docteur Rieux et de Tarrou. Ils risquent la mort sans grandiloquence, la « sympathie » seule les pousse à agir. Pour eux, « ce qui est naturel, c'est le microbe. Le reste, la santé, l'intégrité, la pureté, c'est un effet de la volonté et d'une volonté qui ne doit jamais s'arrêter ». La lutte devient une morale quotidienne et finit par être victorieuse grâce à l'obstination de combattants plus ou moins anonymes.

- La chronique décrit le fléau sans user d'images ou de termes qui frapperaient trop l'imagination. Le style volontairement terne s'accorde au **combat quotidien** de ceux qui refusent l'inacceptable. Oran est par excellence « la ville sans soupçons », et, par là, « tout à fait moderne » : il manquait à cette ville le sens de la mort. Or, à cause des rats, la mort devient « l'affaire de nous tous ». Les -Oranais n'avaient pas même conscience du bonheur de vivre : la peste va leur apprendre le malheur de mourir.

- Le drame permet l'émergence d'une **fraternité** qui trouve à elle seule ses raisons d'agir, hors de tout bien absolu. *La Peste* est l'histoire d'un combat mené sans Dieu et justifié par l'homme seul.

- En contrepartie le **sacré** est partout présent ; il s'exprime dans tout ce qui touche à l'inexprimable : l'exil, la présence immatérielle et pourtant constante du reste du pays, l'amour. Tragédie jusque dans son découpage en cinq grandes parties comme les cinq actes traditionnels de la tragédie classique, *La Peste* ne portait pas l'indication « roman » sur sa couverture ; dédaignant la vertu commerciale du mot, elle se savait une chronique dramatique, une sorte de théâtre enfermé dans un livre.

### Genet (1910-1986)

**1910** : Naissance à Paris de Jean Genet. De père inconnu, et abandonné par sa mère, il est mis à l'Assistance Publique. **1920-1930** : Placé en maison de redressement après un vol, il s'en évade et s'engage dans la Légion étrangère ; vie d'errances, de vols, de prostitution, ponctuée de multiples voyages à l'étranger. La grâce présidentielle lui sera accordée en 1948. **1944** : Rédaction en prison de *Haute-Surveillance* et *Notre-Dame-des-Fleurs*. **1947** : *Pompes Funèbres* et *Querelle de Brest* ; création par Louis Jouvet des *Bonnes*. **1949** : *L'Enfant criminel* ; *Journal du voleur*. **1951** : début de la parution des *Œuvres complètes* de Genet ; le tome I est entièrement composé de l'étude de Sartre, *Saint-Genet, comédien et martyr*. **1956** : *Le Balcon*. **1959** : *Les Nègres*. **1961** : *Les Paravents*. **1969** : Tournée de conférences sur les Black Panthers, aux États-Unis. **1972** : Séjour de plusieurs mois au Liban, avec les Palestiniens. **1983** : Genet reçoit le Grand Prix National des Lettres. **1986** : Mort de Jean Genet.

### Le salut par la littérature

Jean Genet incarne exemplairement, au xx<sup>e</sup> siècle, la figure de l'artiste maudit, qui retourne contre la société l'injustice de son sort et fait de cette infortune le terreau de son œuvre. Tôt soutenu par Sartre (qui lui consacra sa meilleure étude critique, *Saint-Genet, comédien et martyr*) et par de grandes figures de l'intelligentsia contemporaine, il a surtout été défendu par les intellectuels de gauche, qui ont reconnu leurs combats dans cet écrivain dont bien des œuvres apparaissent comme des réquisitoires : contre le racisme avec *Les Nègres*, contre la colonisation dans *Les Paravents*, et d'une façon générale contre l'hypocrisie sociale, la lâcheté de la classe politique et toutes les formes de l'aliénation.

Cependant, l'œuvre de Genet ne se réduit pas à cette orientation polémique. À propos des *Bonnes*, pièce de théâtre inspirée d'un fait divers dans lequel deux bonnes assassinent leur maîtresse pour se venger, le dramaturge affirme : « Une chose doit être écrite : il ne s'agit pas d'un plaidoyer sur le sort des domestiques. Je suppose qu'il existe un syndicat des gens de maison – cela ne nous regarde pas. » (« Comment jouer *Les Bonnes* »). Lutter contre l'aliénation n'est donc pas du ressort de la littérature. Celle-ci, bien loin de remédier aux maux de la société, les met plutôt à profit pour fournir à l'écrivain les fantasmes dont il a besoin pour construire son œuvre : « Sacrées ou non, ces bonnes sont des monstres, comme nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela. [...] je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène » (*Ibid.*). La littérature opère ainsi une forme de catharsis, qui permet à l'écrivain de se libérer de ses démons en leur donnant corps. En cela, écrire est pour Genet une expérience vitale de salut : c'est par elle qu'il se trouve, et accède à une beauté capable de sauver son existence : « Mon point de départ c'est le mot lui-même qui indique l'état le plus proche de la perfection morale » (*Journal du voleur*). C'est pourquoi l'expression de Genet, surtout dans ses récits autobiographiques, tente de retrouver la rigueur, la densité et l'éclat du style classique : « Je nomme violence une audace au repos amoureuse des périls. » (*Ibid.*).

### Quête d'identité et vertige du néant

« Il n'est pas à la beauté d'autre origine que la blessure », écrit Genet dans « L'Atelier d'Alberto Giacometti ». De fait, l'inspiration autobiographique est constante dans cette œuvre, où l'écrivain projette ses souvenirs d'adolescence, ses fantasmes personnels, tout l'imaginaire souvent violent qu'il s'est construit à partir de sa situation d'exclu. Mais il refuse le ton de la confiance intime ; il héroïse plutôt sa vie (« Héroïsé, mon livre, devenu ma Genèse », *Journal du voleur*) ; il se présente comme un héros du Mal – à la fois victime et coupable, en quête d'un hypothétique rachat. Cette œuvre est en effet aimantée en permanence par les deux pôles de l'abjection et de la rédemption, à travers tous les masques et simulacres de la société. L'étude de Sartre montre à quel point Genet se place toujours dans la sphère de la « mauvaise foi », incapable de revendiquer entièrement sa liberté personnelle, oscillant toujours entre l'infamie du coupable et la sainteté du martyr.

Derrière cette oscillation se dessine un abîme plus redoutable encore que l'œuvre tente d'exorciser tout en le mettant en scène : un vertige du néant, l'obsession du vide de toute chose. Sartre parle ainsi à propos des *Bonnes* d'une « superposition de tourniquets qui renvoient sans relâche du vrai au faux et du faux au vrai » ; et il conclut : « le Bien n'est qu'illusion ; le Mal est un néant qui se produit lui-même sur les ruines du Bien. »

## La fascination théâtrale

L'œuvre de Genet est polymorphe. Il est poète dans *Le Condamné à mort*, recueil écrit en prison et dédié « à Maurice PILORGE assassin de vingt ans » - condamné et guillotiné en 1939. Il est écrivain d'art dans de très beaux textes consacrés à Rembrandt, à Giacometti, au « Funambule » dont il fait l'image emblématique de l'artiste : « il faut aimer le Cirque et mépriser le monde », pour « tâcher d'apparaître à soi-même dans son apothéose ». Il est aussi un remarquable écrivain en prose, racontant, dans des autobiographies largement recomposées, sa vie de paria et d'homosexuel (*Notre-Dame-des-Fleurs*, *Pompes Funèbres*, *Querelle de Brest*, *Journal du voleur*).

Mais la part la plus flamboyante de l'œuvre de Genet est théâtrale (*Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres*, *Les Paravents*). C'est au théâtre, qui le fascine, qu'il parvient à combiner le plus profondément l'obsession du néant et le faste de l'écriture littéraire, dans un jeu vertigineux et réversible de dénonciation et de reconduction des apparences. Dans *Les Paravents*, qui se présente comme une satire de la colonisation en Algérie, le dramaturge fait ainsi se succéder vingt-cinq tableaux, où apparaissent environ cent personnages dans une mise en scène éclatée ; le titre de la pièce suggère qu'il faut dénoncer les simulacres (crever les paravents, comme le font les morts, algériens et français, qui viennent assister au spectacle pitoyable des vivants qui se déchirent) ; mais l'illusion est aussi en permanence reconduite par une mise en scène hypertrophiée : les acteurs doivent avoir « des gestes admirables » ; il faudrait « que chaque costume soit lui-même un décor ». Genet affirme même que la pièce « est [...] la glorification de l'Image et du Reflet ».

### *Les Bonnes* (1947)

- Cette pièce, la plus brève de Genet, est aussi la plus fréquemment jouée. Elle combine des **aspects majeurs de son œuvre** : problématique sociale, quête d'identité, hypertrophie théâtrale, et « classicisme » de l'écriture (qu'on ne retrouve pas dans ses autres pièces, de facture expressionniste). L'intrigue est directement inspirée par un fait divers réel qui avait déchaîné la chronique de la presse en 1933 : l'assassinat d'une femme et de sa fille par leurs deux bonnes.

- Le déroulement de la pièce, très linéaire, s'apparente à un **schéma tragique**, où la parole échangée par les deux sœurs dans un huis clos tiendrait lieu d'un *fatum* qui va les conduire inexorablement à la mort. Jouant alternativement le rôle de Madame, dont elles revêtent les tenues, les deux bonnes confirment par ce simulacre, qui est un jeu autant qu'une mise à mort symbolique, l'aliénation sociale dont elles sont victimes.

- Mais au-delà de la problématique sociale, Genet met en scène le **vertige des identités**. Dans une dernière tirade, Solange représente face à sa sœur Claire le rituel d'exécution qu'elle imagine pour expier le crime qu'elles projettent ; elle s'assimile alors à des identités multiples, jouant successivement tous les rôles : le sien propre, celui de sa sœur, celui de Madame, s'imaginant face à celle-ci après le crime, mais aussi dialoguant avec l'inspecteur ou accompagné du bourreau qui la mène à l'exécution.

- Cette tirade renvoie ainsi à la **fascination théâtrale** de Genet, avec ses procédés de mise en abyme, le vertige constant des différents niveaux de représentation, et l'impression de rite sacrificiel, où le meurtrier semble paradoxalement purifié par un acte extrême qui le conduit nécessairement à la mort. Tous ces thèmes sont d'autant plus manifestes que Genet demande pour une fois aux acteurs un jeu non pas outrancier mais retenu : « le jeu sera furtif [...] Les actrices retiendront donc leurs gestes, chacun étant comme suspendu, ou cassé » (« Comment jouer *Les Bonnes* »).

### Ponge (1899-1988)

**1899** : Naissance de Francis Ponge à Montpellier. **1909** : La famille s'installe à Caen. **1922** : Entre en rapport avec Jean Paulhan et *La Nouvelle Revue française*. **1926** : *Douze Petits Écrits*. Employé aux messageries Hachette. **1937** : Adhère au parti communiste. **1940** : Démobilisé, il participe à la Résistance. **1942** : *Le Parti pris des choses*. **1946** : Quitte le parti communiste. **1947** : *Le Carnet du bois de pin*. **1948** : *Proèmes*. **1950** : *Le Peintre à l'étude*. **1952** : *La Rage de l'expression*. Professeur-lecteur à l'Alliance française. **1961** : *Le Grand Recueil (I Lyres ; II Méthodes ; III Pièces)*. **1964** : *De la nature morte et de Chardin*. **1965** : *Pour un Malherbe ; Tome premier*. **1967** : *Le Nouveau Recueil ; Le Savon*. **1971** : *La Fabrique du pré*. **1972** : Grand prix de poésie de l'Académie française. **1977** : *Comment une figue de paroles et pourquoi ; L'Écrit Beaubourg ; L'Atelier contemporain*. **1988** : Mort de Francis Ponge à Paris.

### Les mots et les choses

L'œuvre de Ponge est unique dans notre littérature ; elle retrace l'expérience d'une rencontre : celle d'un écrivain avec les choses. Ces dernières s'imposent par leur présence à un homme qui leur porte une attention soutenue mais désintéressée, car il importe de laisser parler les choses elles-mêmes. L'observateur, cependant, est libre de se laisser envahir par les choses qui dérangent et bouleversent l'ordre rationnel par lequel chacun de nous est amené à sortir de la banalité quotidienne. Choses et mots sont consubstantiels les uns aux autres. Hommes et choses sont des répondants. Pour reprendre les termes de Sartre dans un article sur Francis Ponge : les choses existent, il faut en prendre son parti ; il faut prendre leur parti contre les hommes ; et nous mettre à parler des choses de parti pris, un parti pris esthétique.

### Rhétorique et poésie

En réalité, Ponge, n'est pas un poète. À la « poésie », il préfère la « parole ». Les formes et les thèmes traditionnellement perçus comme poétiques sont absents de son œuvre : pas de musique ou d'abandon à un quelconque sentiment de regret. La perfection recherchée porte sur le travail des mots, non sur l'explication. Le seul sentiment présent est celui des mots, qu'il nomme dans le titre du livre de 1952 la « rage de l'expression ». *Le Savon* apparaît comme le journal d'un poème où l'auteur tente de saisir l'insaisissable et mêle vers, prose, dialogue, conférences, confidences : « Il y a beaucoup à dire à propos du savon. Exactement tout ce qu'il raconte lui-même, jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet. Voilà l'objet même qui me convient. » L'intérêt du savon est de produire des « combinaisons rhétoriques ».

Ponge n'est pas un réaliste naïf. Bien au contraire, son ambition est de réaliser dans le langage l'équivalent de la chose à laquelle il attache son attention. Un poème est avant tout une construction littéraire cohérente et autonome. Ses goûts artistiques portent Ponge vers des créateurs soucieux d'un certain travail sur la forme : Rameau, Bach, Stravinski, Chardin, Braque (auquel il emprunte la formule : « L'objet, c'est la poétique »), et surtout des écrivains comme Horace, Malherbe, Boileau ou Mallarmé, « parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE » (« Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*). Mais la forme rhétorique varie avec l'objet décrit. Le poème sur le cageot, par exemple, doit correspondre dans l'ordre verbal à ce qu'est le cageot dans l'ordre des choses. Ponge parle « d'une forme rhétorique par objet, c'est-à-dire par poème » (« *My creative method* »). La forme ne se calque pas sur l'objet (comme dans les calligrammes d'Apollinaire par exemple), mais extrait de lui une sorte d'équivalent verbal.

Ponge mêle à un classicisme, dont témoigne son admiration pour Malherbe, un humour qui conclut souvent les textes du *Parti pris des choses* et qui traduit l'impossible jonction des mots et des choses.

## Beckett (1906-1989)

**1906** : Naissance de Samuel Beckett à Dublin. **1923** : Au Trinity College, étudie le français et l'italien (à travers Dante). **1928** : Lecteur d'anglais à l'École normale supérieure de Paris. Rencontre Joyce. **1931** : Proust. Assistant de français au Trinity College de Dublin. **1933** : Après de nombreux voyages, s'établit à Londres. **1937** : À Paris, rencontre Duchamp et Giacometti. **1938** : *Murphy* (en anglais). **1942** : Pour échapper à la Gestapo, se réfugie dans le Vaucluse. **1947** : *Murphy* (en français). **1951** : *Molloy* ; *Malone meurt*. **1952** : *En attendant Godot*. **1953** : *L'Innommable* ; *Watt* (en anglais). *En attendant Godot* est représenté à Paris dans une mise en scène de Roger Blin. **1957** : *Fin de partie*. **1961** : *Comment c'est*. **1963** : *Oh ! les beaux jours !* ; *Tous ceux qui tombent* ; *Cascando*. **1964** : *Comédie*. **1965** : *Comédie et Actes divers*. **1967** : *Têtes mortes*. **1968** : *Dis Joe*. **1969** : Prix Nobel de littérature. Publication de la traduction de *Watt* en français. **1970** : *Le Dépeupleur* ; *-Mercier et Camier*. **1976** : *Pour en finir encore et autres foirades*. **1978** : *Pas*. **1980** : *Compagnie*. **1981** : *Mal vu mal dit*. **1982** : *Catastrophe et autres dramacules*. **1988** : *L'Image*. **1989** : *Soubresauts*. Mort à Paris.

### Entre le silence et la parole

Que ce soit dans son œuvre théâtrale ou dans son œuvre romanesque, Beckett essaie d'atteindre une nudité de parole qui exprime au plus près la condition humaine. Cette dernière se repère au travers de thèmes indéfiniment répétés, comme l'attente, la mort, l'errance et la déchéance. Les personnages de Beckett n'ont pas d'individualité au sens classique du terme : les clochards, les vagabonds, les vieillards, les clowns sont avant tout des ombres et surtout des voix qui ne cessent de parler, car parler constitue le seul moyen pour continuer à être. Parler pour parler, telle est la seule action des personnages : « Il faut donc continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine » (*L'Innommable*). Cette voix qui semble toujours s'éteindre renaît toujours d'elle-même.

La parole ne cesse de se raréfier et de s'éteindre. Partagé entre l'impossibilité à dire et la nécessité de chercher à dire, Beckett subit la menace grandissante de l'aphasie. Or le silence est à la fois le sommet de l'abandon de l'homme par Dieu et une force de la conscience. La tension du discours de Beckett se divise entre le silence et le langage. Toute son œuvre est partagée entre la tentative d'exprimer par le langage la réalité de la vie et l'échec de cette tentative : « Nommer, non, rien n'est nommable, dire, non, rien n'est dicible » (*Textes pour rien*).

### Une métaphysique de la condition humaine

Trois étapes se dessinent dans l'œuvre de Beckett. La première compte *En attendant Godot*, *Fin de partie*, et la trilogie *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*. Beckett est à la recherche de lui-même mais il se heurte à la faille du langage : « Je les laisse dire, mes mots, qui ne sont pas à moi, moi ce mot, ce mot qu'ils disent, mais disent en vain » (*Textes pour rien*).

La deuxième période comprend des textes en prose, *Comment c'est* et *Le Dépeupleur*, et des écrits dramatiques : *Oh ! les beaux jours* ; *Pas moi* ; *Cette fois* ; *Pas*. Désormais le *je* qui parle et les objets dits par ce *je* sont mis en doute. L'humour se fait de plus en plus rare et le pessimisme de la vision l'emporte.

Dans la troisième étape, les œuvres sont très denses et très courtes ; l'espoir disparaît complètement. Le langage ne peut plus rien affirmer : *Compagnie* ; *Mal vu mal dit* ; *Worstward Ho* ; *Solo Berceuse* ; *L'Impromptu d'Ohio* ; *Catastrophe* ; *Quoi, où*. Dans ces œuvres, les personnages débouchent sur le néant. Certains mots reviennent de manière obsessionnelle : descendre, baisser, en bas, fin, nuit, mort.

Beckett, par son œuvre qui ne cesse de se diriger vers le « moins » (et non vers le « rien »), se place en marge de l'histoire. Il réduit tout être aux dimensions de son propre corps sans que celui-ci soit situé dans un lieu et dans un temps précis. En fait, Beckett ne prouve rien, ne démontre rien, il épure l'individu jusqu'à sa plus extrême solitude, renvoyant ainsi chacun de ses lecteurs et de ses spectateurs à sa vérité : celle d'un universel déracinement. « C'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un » (*Textes pour rien*).

### *En attendant Godot* (1952)



Dans un coin de campagne où se dresse un seul arbre, deux clochards, Vladimir et Estragon, attendent un certain Godot, sans savoir pourquoi. Le temps passe et l'attente se dilue en paroles confuses et dérisoires. Arrivent un maître et son esclave qu'il traite avec une extrême cruauté. Après leur départ, un messager annonce que Godot ne viendra pas ce soir mais demain. Le lendemain, le maître et l'esclave réapparaissent. Mais le tyran maintenant est aveugle et l'esclave muet. Godot se fait à nouveau excuser, il viendra, mais demain.

- La banalité, voire l'absurdité de la situation, permettent à Beckett de faire preuve d'un **humour** qui perce à travers les formules de la conversation courante. Les deux clowns ont une fonction démystifiante : ils renvoient l'être humain à sa vacuité fondamentale conçue dans l'absence et dans l'attente. L'existence humaine est vue comme un éternel divertissement, une parodie-dérisoire.

- Les deux actes d'*En attendant Godot* se superposent et se répètent comme deux journées inutiles. Vladimir et Estragon semblent condamnés à **une attente éternelle**. Le dénouement du second acte redouble celui du premier, soulignant le caractère cyclique de la pièce. La corde, un des rares objets scéniques de la pièce, est signe d'asservissement et manifeste l'impossibilité d'en finir.

Les deux voix de Vladimir et d'Estragon ne cessent de se demander si Godot viendra. Mais leurs voix se perdent, dérisoires, dans le désert qui les entoure. Les personnages ressassent indéfiniment leurs petites misères. L'auteur fait sentir la monotonie de ce dialogue sans jamais tomber lui-même dans la monotonie, soulignant tout le comique de ce néant de parole. Le grotesque du couple formé par Vladimir et Estragon est redoublé par celui qui lie le maître et son esclave : « Ça a fait passer le temps », dit Vladimir. « Il serait passé sans ça », répond Estragon. « Oui. Mais moins vite », dit Vladimir. Le dialogue désabusé et insignifiant n'en est que plus drôle. Les formules les plus banales de la conversation courante mettent au jour l'absurdité de la vie avec un humour dévastateur qui donne à la pièce tout entière un côté burlesque qui perce constamment derrière le désespoir.

## Gracq (1910-2007)

**1910** : Naissance de Louis Poirier, dit Julien Gracq à Saint-Florent-le-Vieil (Maine-et-Loire). **1930** : À l'École normale supérieure. **1934** : Reçu à l'agrégation d'histoire. **1938** : *Au château d'Argol*. **1940** : Fait prisonnier, envoyé dans un stalag de Silésie, rapatrié pour raisons de santé. **1945** : *Un beau ténébreux*. **1947** : Enseigne l'histoire et la géographie au lycée Claude Bernard à Paris. *Liberté grande*. **1948** : *André Breton, quelques aspects de l'écrivain*. **1949** : *Le Roi pêcheur*. **1950** : *La Littérature à l'estomac*. **1951** : *Le Rivage des Syrtes* (roman pour lequel Gracq refuse le prix-Goncourt) ; *Préférences*. **1958** : *Un balcon en forêt*. **1967** : *Lettrines*. **1970** : *La Presqu'île*. **1974** : *Lettrines 2*. **1976** : *Les Eaux étroites*. **1981** : *En lisant en écrivant*. **1985** : *La Forme d'une ville*. **1990** : *Autour des sept collines*. **1992** : *Carnets du grand chemin*. **2007** : Mort de Julien

Gracq.

### Une narration libre

Gracq aime à laisser libre cours à sa fantaisie et à son imagination qui avance dans le récit sans intrigue préalable, « à l'aventure ». Ne respectant ni règles traditionnelles ni programme donné, la narration propose des tableaux et des émotions, laisse l'intrigue se perdre en toute confiance afin que le lecteur retrouve tout seul l'unité. *Au château d'Argol*, par exemple, le plus construit pourtant de ses romans, présente une suite de scènes centrées chacune sur un lieu précis, closes sur elles-mêmes mais irriguées par une sève unique qui donne à l'œuvre sa texture propre et son homogénéité. Dans tous les textes de Gracq naissent des images qui s'enchaînent avec « la désinvolture des décharges électriques » (*André Breton*). Pour le roman, l'auteur revendique une « liberté illimitée » : le roman est un rêve, et, comme tel, « parfaitement établi dans sa vérité » (*Lettrines*). Contrairement à l'image cinématographique qui reste fermée sur elle-même, l'écriture éveille des émotions qui s'enchaînent naturellement les unes aux autres.

### Le sens du merveilleux

Le véritable lecteur doit parler de ce qu'il aime dans la perspective d'une « critique de sympathie » (*André Breton*), à l'opposé d'une critique asséchante et mutilante qui « croyant posséder une clé, s'emploie à disposer l'œuvre en forme de serrure » (*Lettrines*). Un livre tient de l'organisme producteur et non pas du squelette, sa complexité vient de ce qu'il ne vit que de la mort des autres livres possibles, abandonnés par l'écrivain à chaque ligne.

Dans ses textes, Gracq ne cesse de mêler la réflexion et la création, la poésie et le commentaire. Particulièrement sensible à l'union « indissoluble qui se scelle chaque jour et à chaque minute entre l'homme et le monde qui le porte » (*Pourquoi la littérature respire mal*), l'auteur et ses personnages sont à la recherche de ces moments particulièrement émouvants où le monde apparaît sous un jour nouveau. Gracq respecte « naturellement » la syntaxe, il use de mots rares ou archaïques, il souligne les mots qui doivent resplendir d'un éclat singulier. Aussi sa phrase se déroule-t-elle avec ampleur et plénitude, évoquant un mystère qui est tapi dans ce qui entoure l'homme. La vie alors s'en trouve « remagnétisée ».

Afin de retrouver « la splendeur particulière et frappante de l'objet » (*Au château d'Argol*), Gracq s'attache plus au détail significatif qu'aux vastes fresques. Dès lors, expliquer l'œuvre à partir de symboles ne pourrait que l'appauvrir, banaliser le « contingent » qui peut seul magnifier la vigueur de ce qui est donné. Chez Gracq, deux types de personnages s'opposent : ceux qui abandonnent, désertent et ceux qui enrichissent la vie et donc leur vie. L'auteur lui-même se pose en éveillé quand il espère faire jaillir « quelque lumière même pour les yeux qui ne veulent pas encore voir » (*Au château d'Argol*).

### L'attente productrice

Cette volonté de vivre, c'est-à-dire de voir, de veiller, de guetter, s'incarne dans le motif de l'attente. Tout récit de Gracq se dirige vers une fin qui ne vient pratiquement jamais, comme si la narration laissait le lecteur au bord de l'événement, se retirait avant la réalisation d'une action dont l'attente est le sujet même de l'œuvre.

L'attente aiguise les sens. Tous les signes du monde qui laissent deviner l'existence d'une force omniprésente et envoûtante sont alors convoqués. Un univers étrange ou étranger se révèle pendant le moment miraculeux de l'attente. À cette veille active répond la rêverie créatrice que Gracq définit dans « les Yeux bien ouverts » (*Préférences*) comme « un état de tension accrue, le sentiment d'une circulation brusquement stimulée des formes et des idées qui jouent mieux, qui s'accrochent plus heureusement les unes aux autres, facilitent le jeu des correspondances ». Moment heureux que celui où l'homme voit le monde : « Tant de mains pour transformer le monde, et si peu de regards pour le contempler ! » (*Lettrines*).

### Le Rivage des Syrtes (1951)



À la suite d'un chagrin d'amour, un jeune homme prie son gouvernement de l'affecter dans une région lointaine. Nommé « observateur » auprès d'une garnison, il a pour mission de surveiller la mer des Syrtes, à l'extrême sud du territoire. De l'autre côté de cette mer se trouve le Farghestan, État avec lequel la République d'Orsenna est en guerre depuis trois cents ans. Mais rien ne se passe. Aldo, l'observateur, passe son temps à lire et à chasser. À Maremma, il se lie avec Vanessa Aldobrandi, héritière d'une lignée de grands seigneurs. Peu à peu s'insinue la rumeur selon laquelle le Farghestan est en train de se réarmer. Orsenna profite de ces bruits plus ou moins flous pour se tirer d'une léthargie séculaire qui menaçait de l'étouffer. Dès lors, la guerre apparaît comme l'occasion de guérir d'une maladie mortelle, mais l'attente continue.

- **Un univers de signes** - Aldo, le héros, demeure perpétuellement sensible à la présence de l'invisible. Il guette, déchiffre les signes prometteurs de mort qui nourrissent son attente. S'il garde conscience du monde réel, il lui donne une signification nouvelle issue de l'imaginaire, l'imprègne de sa propre saturation, de son attente de la mort. Le monde devient un univers où les signes s'insèrent dans la trame du récit, vagues indices qui se font de plus en plus évidents, de plus en plus nombreux, dans « une espèce d'accélération » à mesure que le récit avance.

- **Anéantissement et plénitude** - Cette lente agonie est celle d'un monde en décadence, d'une civilisation « en état de décrépitude », d'une humanité en désintégration, source de déchéance humaine. Il s'agit pour Aldo de se détourner d'un monde voué à l'anéantissement pour s'ouvrir à l'attente d'une plénitude, à la vraie vie. S'il se représente un univers qui se désintègre, c'est pour le reconstituer.

- **Un récit poétique** - Plus qu'une narration au sens banal du terme, *Le Rivage des Syrtes* se développe comme un immense poème en prose où l'angoisse et le désir se nourrissent d'une atmosphère créée par un réseau de signes, d'emblèmes, qui transcendent le texte et l'investissent d'un halo de poésie. Plus proche de l'univers poétique que de l'univers romanesque, le récit de l'attente s'organise autour d'une révélation indéfiniment reculée, procède comme en spirales de plus en plus larges, à mesure que le récit progresse, pour s'immobiliser au seuil d'un événement final qui n'est que suggéré.

### Le nouveau roman

À la différence du surréalisme, le Nouveau Roman n'a jamais connu de chef ou de revue. Publiés essentiellement aux Éditions de Minuit par l'éditeur Jérôme Lindon, les « nouveaux romanciers », **Alain Robbe-Grillet** (1922-2008), **Claude Simon** (1913-2005), prix Nobel de littérature en 1985, **Michel Butor** (né en 1926), **Robert Pinget** (1919-1997), **Nathalie Sarraute** (1900-1999), **Claude Ollier** (né en 1922) et **Jean Ricardou** (né en 1932) dénoncent toute une série d'illusions.

### Contre les illusions

- D'abord celle de l'**engagement**. Perçu souvent comme un maître à penser, l'écrivain des lendemains d'après-guerre - Aragon, Malraux, Sartre ou Camus - est supposé engager son inquiétude, sa révolte, ses doutes dans une recherche morale ou

artistique qui se réclame d'un moderne humanisme. Or, le Nouveau Roman refuse de confondre le projet littéraire et l'engagement humain, refus d'autant plus exemplaire que les Éditions de Minuit ont joué un rôle important dans la dénonciation de la politique coloniale française.

- La deuxième remise en cause vise l'« **illusion représentative** », selon laquelle un roman serait un certain reflet du monde réel. « Nos romans n'ont pour but ni de faire vivre des personnages ni de raconter des histoires » (Robbe-Grillet). « Le roman, ce n'est plus un miroir qu'on promène le long d'une route », ajoute Jean Ricardou. Les instances romanesques traditionnelles - personnages, narrateur, lieu, temps - sont repensées en fonction de leur présence, non de leur sens : « Le monde n'est ni signifiant ni absurde, il est tout simplement », dit Alain Robbe-Grillet.

- Le **personnage** peut n'être que le « support de hasard » d'une tentative de mise en mots, à travers les glissements de ces « tropismes » dont parle Nathalie Sarraute, ces vibrations imperceptibles qui modifient les rapports entre les êtres et affleurent sous le discours et les gestes les plus banals. Le personnage peut, réduit à son initiale, n'être que l'objet d'un regard ou la voix d'un désir anonyme (Robbe-Grillet, *La Jalousie*, 1957 ; *L'Année dernière à Marienbad*, 1961), se doubler même en deux lettres concurrentes (*La Bataille de Pharsale*, 1969, de Claude Simon). Publiée en 1957, *La Modification* de Michel Butor propose une histoire qui, écrite à la deuxième personne du pluriel, tient en vingt-quatre heures. Le lecteur, directement interpellé, est amené à se situer à la place du personnage principal. Les lieux, les objets sont décrits dans leurs moindres détails car au commencement « l'objet est roi », dit Jean Cayrol (*Les Premiers Jours*, 1947). Les descriptions, chez Robbe-Grillet, se succèdent avec une minutie et une rigueur d'entomologiste ou d'arpenteur (*Le Voyeur*, 1955). À travers les choses décrites, c'est la description elle-même qui devient son propre objet. On passe, dit Jean Ricardou, de « l'écriture d'un récit » au « récit d'une écriture ». Toute la démarche de Robbe-Grillet consiste à nier un prétendu sens déjà-là dans les objets que nous confondons le plus souvent avec une apparence ou un -préjugé.

#### Le choix de la discontinuité

Si les nouveaux romanciers ont attaqué aussi violemment la notion de représentation, c'est qu'à leurs yeux les individus n'ont plus aujourd'hui de contours distincts. Pour approcher une personne, il faut utiliser un langage fragmentaire, hésitant, qui n'atteint jamais la plénitude d'une communication sereine (Nathalie Sarraute, *-Martereau*, 1953 ; *Le Planétarium*, 1956). Pour Robbe-Grillet, le monde ne se compose plus d'individus ou de faits, mais d'images, d'images, d'objets, autant d'éléments qui signalent une discontinuité fondamentale. Les nouveaux romanciers rejettent avec vigueur toute notion d'utilité. L'ordre de la réalité est radicalement distinct de l'ordre de la littérature, et le roman se présente comme la forme de récit seule susceptible de saisir ces brefs instants où le monde apparaît dans toute sa nouveauté et dans toute sa stupéfiante gratuité, où les choses jaillissent sans raison.

#### En marge du Nouveau Roman

Deux auteurs ont pris place temporairement dans la mouvance du Nouveau Roman. **Claude Mauriac** (1914-1996) d'abord, qui entend éliminer la fausse littérature, celle qui prétend « avoir du fond » et donner du « sens ». C'est par la seule structure de son livre que le romancier dévoile sa vision du monde, sa -conception de l'espace et du temps humain, et non par la création de personnages symboliques ou l'exposé de grandes thèses. **Marguerite Duras** (1914-1996) ensuite, dont certains procédés (traitement du personnage, renouvellement des formes narratives ou picturales) se rattachent au Nouveau Roman (*Un barrage contre le Pacifique*, 1950 ; *Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964 ; *L'Amant*, 1984). Mais une même œuvre, chez cet auteur, peut susciter des formes différentes : texte, théâtre, film. *Des journées entières dans les arbres* (1954), sa pièce la plus connue, procède de cette triple dimension.

### Le nouveau théâtre

Apparu comme le Nouveau Roman dans les années 1950, le Nouveau Théâtre a réuni des auteurs singuliers qui n'ont jamais formé une école littéraire revendiquée comme telle, mais que la critique a réunis sous cette appellation remplaçant rapidement celle d'« antithéâtre ». Les œuvres dramatiques de **Samuel Beckett** (1906-1989), **Arthur Adamov** (1908-1970), **Eugène Ionesco** (1909-1994), et **Jean Genet** (1910-1990), créées dans ces années-là, sont en effet marquées par une violente subversion des catégories théâtrales habituelles. Elles s'inscrivent dans le contexte de l'après Seconde Guerre Mondiale, marqué par le sentiment de l'« absurde ».

#### Les prémices du Nouveau Théâtre

Les soubassements de cette révolution théâtrale se trouvent cependant d'abord dans les mutations profondes qui ont affecté la création dramatique tout au long du siècle. C'est depuis le drame symboliste, représenté par Maeterlinck (*Pelléas et Mélisande*, 1893) et Claudel (*Partage de midi*, 1905), que l'esthétique réaliste est rejetée avec vigueur, alors qu'elle n'avait cessé de se renforcer depuis l'invention du « drame bourgeois » par Diderot au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette émancipation du texte dramatique s'est déjà imposée dans deux pièces à scandale : *Ubu roi*, d'Alfred Jarry (1896), où la subversion dramatique par le burlesque s'allie à une violente satire sociale, et *Les Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire (1917), drame loufoque pour lequel son auteur créa le néologisme « surréaliste » qui eut ensuite la fortune que l'on sait.

L'avènement du Nouveau Théâtre a été également préparé par un ensemble de mutations techniques et esthétiques. La notion de « sous-genre » dramatique a par exemple disparu (le terme de « comédie » est maintenu, mais il n'est plus question de « tragédie » ; et Anouilh répartit son théâtre en pièces « noires », « roses », « brillantes » ou « grinçantes »). La question de la nature « littéraire » du théâtre a été de plus contestée, au profit d'une conception proprement scénique du spectacle théâtral, doublée et amplifiée par la promotion de la figure nouvelle du « metteur en scène ». En parallèle, le travail de réflexion sur la formation de l'acteur (on met en débat le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot ; on discute des propositions de Stanislavski inspirées par la psychanalyse dans *La Formation de l'acteur*), révèle à quel point le théâtre est de plus en plus perçu comme une pratique expérimentale, irréductible à toute esthétique préconstruite.

Enfin le Nouveau Théâtre a bénéficié des renouvellements introduits par les deux grandes réflexions théoriques de Brecht et Artaud, qui influenceront notamment Adamov. Brecht (1898-1956) n'a cessé d'appeler à l'invention d'un « théâtre épique », réintroduisant, contre le triomphe du « théâtre dramatique » voué à l'illusion, la présence et la voix d'un narrateur distinct des personnages. Alliée à la segmentation temporelle et à un jeu de l'acteur légèrement dissocié de son « rôle », cette « distanciation » devait avoir pour effet de libérer le spectateur de l'emprise hypnotique du spectacle, et de le désaliéner. La réflexion d'Artaud (1896-1948) appelait aussi à rompre avec les formes dramatiques traditionnelles, mais pour retrouver la dimension sacrée des rituels antiques. Le « théâtre de la cruauté » qu'il ambitionnait devait confronter le spectateur avec ses « vérités secrètes » ; pour cela, Artaud envisageait de supprimer le « 4<sup>e</sup> mur » de la représentation, celui qui sépare symboliquement la scène de la salle, pour que les spectateurs sortent de leur confort passif et deviennent participants au drame.

#### Les orientations du Nouveau Théâtre

Selon Jean-Paul Sartre, le théâtre des années 1950 est caractérisé par « le refus de la psychologie, le refus de l'intrigue, le

refus de tout réalisme » (*Un théâtre de situations*). De fait, les caractéristiques majeures du Nouveau Théâtre prennent d'abord la forme de négations.

**Contre l'évidence de la représentation.** Pourquoi, et quoi, représenter ? Le procès de la représentation, avec l'inflexion réaliste qu'elle avait prise au XIX<sup>e</sup> siècle, est instruit conjointement par le Nouveau Roman et le Nouveau Théâtre. Comme l'a formulé Nathalie Sarraute, les écrivains de cette époque sont entrés dans une « ère du soupçon ». Au théâtre, elle se traduit par un minage de tout ce qui pourrait alimenter l'« illusion référentielle ». Genet présente *Les Bonnes* (1947) comme « un conte... Il faut à la fois y croire et refuser d'y croire ». Beckett (par exemple dans *Oh les beaux jours*, 1963) et Ionesco (notamment dans *Les Chaises*, 1951), situent l'action dans un lieu non identifié, lieu de nulle part et de partout, fragment d'un réel éclaté et insaisissable. De même les pièces ne présentent plus le schéma linéaire d'une intrigue qui se construit : oubliant la chronologie, délaissant volontiers l'enchaînement dramatique des actions au profit de moments juxtaposés, elles réduisent le plus souvent les dialogues à des échanges proches d'une apparente insignifiance, aux antipodes de la tradition « héroïque » du « grand théâtre ».

**Contre la notion de personnage.** Le théâtre antique assumait explicitement le caractère factice de la représentation, en conservant au personnage son sens étymologique de masque. Mais l'histoire du théâtre occidental, depuis l'invention de l'esthétique réaliste à la Renaissance, est celle d'une crédibilisation du personnage en tant qu'individu « réel ». Le personnage ainsi redéfini triomphe dans le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le montrent les titres (*Cromwell*, *Hernani*, *Lorenzaccio*...). Le Nouveau Théâtre conteste frontalement cet essentialisme mystificateur, et mine souvent la cohérence ou l'identité du personnage, jusqu'à le réduire parfois à un fantôme, à la manière des « clochards » mis en scène par Beckett. Le nom perd sa fonction emblématique, ou l'assume de façon parodique comme pour les Martin et les Smith de *La Cantatrice chauve* (1949) de Ionesco. Au reste les motivations des protagonistes sont souvent réduites à de simples tensions pulsionnelles : avoir, être, désirer, conquérir, retenir, exercer le pouvoir ou le subir. Le théâtre de Genet orchestre ainsi magistralement le tourniquet sans fin des rapports réversibles entre dominants et dominés.

**Le redoublement de la théâtralité.** Si le Nouveau Théâtre met en cause sa vocation à dépeindre la réalité, il est symétriquement porté à se désigner lui-même comme son propre objet. Cette métathéâtralité doit être située dans la longue histoire des redoublements spéculaires propres aux arts de la scène. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la spécularité participe d'une esthétique et d'une pensée du *theatrum mundi* qui remonte à l'Antiquité, tout en opérant une orchestration festive de la théâtralité. Le procédé se complexifie dans la comédie du XVIII<sup>e</sup> siècle, chez Marivaux par exemple, où le théâtre redoublé participe du jeu social : il est mise en évidence de cet échange toujours masqué de signes qui fait l'essentiel des rapports entre individus. Le Nouveau Théâtre utilise plutôt, et à l'inverse, la métathéâtralité comme un procédé de déconstruction (selon le terme proposé par le philosophe Jacques Derrida) : « Charmante soirée. Inoubliable. (...) / On se croirait au spectacle. Au cirque. / Au music-hall. / Au cirque » (Beckett, *En attendant Godot*, 1948). La pièce, en se désignant, se dénonce comme artificielle, se défait sous le regard du spectateur, et menace de s'effondrer (même si chez Genet l'hypertrophie spectaculaire apparaît toujours simultanément comme une célébration des pouvoirs de l'illusion).

**Le dysfonctionnement de la parole.** Les analyses actuelles du théâtre mettent l'accent sur le « mécanisme conversationnel », au détriment de la notion d'action. C'est précisément ce fonctionnement de la parole échangée qui est dérégulé par le Nouveau Théâtre. Un soupçon général pèse sur le langage, impuissant à dire et à communiquer, incapable de rejoindre le réel autant que d'atteindre autrui : « Ce qu'il me faut, ce n'est pas le sens des mots, c'est leur volume et leur corps vivant » - Adamov, *L'Invasion*, 1949). *La Cantatrice chauve* de Ionesco emblématise ces dysfonctionnements : constamment les propos sont en décalage avec la réalité, la logique, et les règles de l'échange. Cela peut donner lieu à des quiproquos, des équivoques drolatiques, ou révéler l'abîme qui sépare les êtres. La parole apparaît alors comme un mince fil tendu au-dessus du néant. Mais le vide réapparaît dans les nombreuses aposiopèses et phrases inachevées, comme dans les monologues ou résonne la solitude des personnages.

**La promotion théâtrale du corps.** Le corps n'a jamais été absent du théâtre - même du grand théâtre « de texte », puisqu'il est exhibé sur scène. S'il est, chez Racine par exemple, le lieu même du désir et des affects, il demeure cependant toujours pris en charge par la parole. Le Nouveau Théâtre, à l'inverse, donne au corps une autonomie hors langage. Corps souffrant chez Beckett, corps vociférant chez Genet, corps obscène chez Ionesco (il se dégrade irréversiblement et visiblement au long du *Roi se meurt*, 1962 ; il croît démesurément dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, 1953). Bien des fois, le langage s'articule à partir du corps. Il rappelle la finitude de l'existence, la pesanteur des choses, et rabat les prétentions idéalistes de l'écriture littéraire. Sa mise en scène convoque souvent les registres de la farce et de la clownerie, liés à une représentation dégradée et parfois pitoyable de la condition humaine.

**Un questionnement métaphysique ?** Les dialogues à moitié ébauchés de Beckett, minés par une impuissance à dire et peut-être traversés par la mémoire douloureuse d'une antique sacralité de la parole, rejoignent paradoxalement la logorrhée des personnages de Ionesco, et la profération violente, exhibitionniste et carnavalesque, du théâtre de Genet : s'y allient presque toujours la dérision, l'apparente insignifiance (comme l'histoire drôle du tailleur dans *Fin de partie* - 1957 - de Beckett), et un pessimisme insondable qui est sans doute le propre de cette génération de dramaturges. Chez chacun d'eux la mort (donnée, subie, ou envisagée comme une fatalité) est omniprésente : celle des « maudits progéniteurs » de Hamm, enfermés dans des poubelles (*Fin de partie* de Beckett) ; celle de « Madame » dont les « Bonnes » de Genet jouent régulièrement la mise en scène, jusqu'à l'irréparable ; celle du « Roi » qui « se meurt » chez Ionesco, dans une pièce dont l'intrigue se limite strictement au sens du titre. Le Nouveau Théâtre a manifestement orienté les renouvellements esthétiques amorcés dans les époques précédentes vers un sens de l'« absurde » qui prend une inflexion propre à chaque dramaturge : la vaine quête métaphysique chez Beckett (« Godot » est entre autres une variation sur le mot « God », Dieu en anglais) ; la solitude pathétique chez Adamov ; le non-sens chez Ionesco ; l'obsession du vide chez Genet (construisant, selon ses mots, « une architecture verbale (...) indiquant sournoisement que de ce vide s'arrache une apparence qui montre le vide »). À propos de *En attendant Godot*, Jean Anouilh évoquait les « Pensées de Pascal traitées par les Fratellini » (célèbre famille de clowns). Dans toutes les formes de subversion qu'il affectionne, le Nouveau Théâtre allie ainsi la dérision à des angoisses radicales, caractéristiques des années qui ont suivi la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

Depuis le triomphe du Nouveau Théâtre, la création dramatique s'est poursuivie avec une grande vigueur, faisant du théâtre l'un des lieux principaux du renouvellement et de l'expérimentation esthétiques. Les œuvres de **Michel Vinaver** (né en 1927), **Bernard-Marie Koltès** (1948-1989), **Valère Novarina** (né en 1947), **Yasmina Reza** (née en 1959), se sont émancipées de toute filiation explicite avec le Nouveau Théâtre. Mais c'est sans doute à celui-ci qu'elles doivent leur inventivité et leur liberté par rapport aux codes dramatiques.

### La critique au XX<sup>e</sup> siècle

Dans la première moitié du siècle, la critique est l'œuvre des universitaires, des journalistes et des écrivains. Gustave Lanson s'attache à l'histoire littéraire, à la recherche bibliographique, à l'étude des sources, à l'examen des états successifs des manuscrits (*Manuel bibliographique de littérature française moderne*, 1909-1914). La critique de l'Action française (Léon Daudet, *Le Stupide Dix-neuvième Siècle*, 1921) oppose la clarté de la tradition française classique aux influences délétères du romantisme, du naturalisme et du symbolisme. Julien Benda stigmatise la « critique pathétique », fondée sur l'émotion et l'« ineffable » ; selon lui la critique doit toujours demeurer rationnelle (*Belphegor*, 1918 ; *La France byzantine*, 1945). Enfin, à une critique qui se préoccupe uniquement d'anecdote et de biographie, Proust oppose, dans *Contre Sainte-Beuve* (1908), l'idée qu'« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.

Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir ».

Le succès qu'ont rencontré dans l'université française l'histoire et la critique littéraires a suscité des débats où s'affrontèrent, dans les années 1960, les « nouveaux critiques » et les tenants d'une tradition positiviste dont s'est fait l'écho le pamphlet de Raymond Picard, *Nouvelle Critique ou Nouvelle Imposture* (1965). Globalement, la critique moderne applique à la littérature les nouvelles idéo-logies directement issues des sciences humaines, notamment l'histoire, la psychanalyse et la linguistique.

#### La critique thématique

Par-delà les idées de l'auteur, il s'agit de chercher le rapport qu'il entretient avec le monde et que seule peut révéler son œuvre littéraire. Une critique d'identification ou existentielle tente de saisir l'attitude d'un écrivain devant le monde (Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, 1950 ; *La Conscience critique*, 1971), à travers la manière dont l'individu se comporte devant l'espace et le temps, recherche une situation élémentaire que chaque écrivain organise. Dans la même perspective Jean Starobinski, dans *L'Œil vivant*, étudie la signification du regard chez les écrivains, et Jean-Pierre Richard recherche en toute œuvre un « infralangage » qui correspond à un principe d'unification. Jean Rousset, dans *Forme et Signification*, vise les constantes formelles, les figures obsédantes qui réalisent la symbiose entre la structure de l'œuvre et celle de la pensée, structure à travers laquelle l'écrivain « se dit ». Gaston Bachelard (1884-1962) entend « aller à la racine même de la forme imageante » et lui fixer « une loi des quatre éléments qui classe les différentes imaginations matérielles suivant qu'elles s'attachent au feu, à l'eau ou à la terre », la matière donnant à la rêverie « sa propre substance, sa propre règle, sa poésie spécifique » : *La Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les Rêves* (1942), *L'Air et les Songes* (1943), *La Terre et les Rêveries de la volonté* (1946), *La Terre et les Rêveries du repos* (1948).

#### La critique psychanalytique

Appliquée à la littérature par Marie Bonaparte (*Edgar Poe*, 1937), la psychanalyse apporte à la critique une méthode qui prétend tout expliquer puisque l'inconscient parle dans un langage qui le structure. Freud avait tenté de montrer l'affleurement de l'inconscient sous forme de symboles dans l'œuvre littéraire. Carl Gustav Jung (1875-1961), en disciple infidèle, accentue ce versant littéraire de la psychanalyse : l'inconscient, selon lui, s'élargit aux dimensions d'une mémoire collective dont l'humanité tout entière assumerait l'héritage sous forme d'archétypes dont on trouve trace dans les contes, les légendes, les mythes et les grandes œuvres significatives. La psychanalyse ouvre un domaine à l'étude biographique avec la psychobiographie, définie par un de ses maîtres, Dominique Fernandez (*L'Échec de Pavèse*, 1967) comme « l'étude de l'interaction entre l'homme et l'œuvre et de leur unité saisie dans ses motivations inconscientes ».

#### La critique sociologique

S'appuyant sur le contexte social, historique et institutionnel, la sociocritique propose d'expliquer la production, la structure et le fonctionnement (lecture et traduction) du texte littéraire. Dans *Pour une théorie de la production littéraire* (1966), Pierre Macherey révèle l'idéologie qui se cache derrière la littérature en montrant les lacunes et les contradictions de celle-ci. Lucien Goldmann cherche à dégager la structure mentale susceptible de rendre compte de la totalité du texte considéré. Selon le structuralisme génétique, la vision du monde d'un auteur détermine une structure englobante et s'explique par rapport à des structures sociales plus vastes : dans *Le Dieu caché* (1956) comme dans *Sociologie du roman* (1963), Goldmann insère la structure de l'œuvre dans les structures idéologico-politiques. Selon lui, la crise du capitalisme dans le premier quart du xx<sup>e</sup> siècle correspond à une crise de l'individualisme : d'où la renaissance du -concept d'angoisse et des tentatives pour le briser ; le héros, comme chez Malraux, se fait homme d'action. Alors que Balzac se dit légitimiste, écrit « à la lueur de deux vérités : la Religion, la Monarchie », Pierre Barbéris (*Balzac et le Mal du siècle*, 1970) montre que le jeu des formes romanesques l'entraîne bien au-delà de ces affirmations, au point que l'œuvre de Balzac illustre des thèses opposées à celles qu'il défend en théorie. Il y a là une réaction saine à la tendance selon laquelle la critique littéraire devait se cantonner à l'histoire des idées.

#### La critique structuraliste

Le langage, au xx<sup>e</sup> siècle, est l'objet d'une réflexion constante. Jean Paulhan montre, dans *Les Fleurs de Tarbes* (1942) que, puisque tout problème humain relève du langage, il s'agit de déchiffrer à travers lui les méandres d'une pensée. Plus scientifique, la critique d'inspiration structuraliste s'appuie sur la science linguistique. Selon Saussure, toute langue doit être considérée comme un système et les éléments d'une langue s'étudient d'après leurs relations. La forme de l'œuvre devient une réalité en soi et, dit Jakobson, « l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ».

À partir de cette position, divers travaux analysent l'œuvre pour elle-même et en elle-même, à travers son fonctionnement interne, sans se préoccuper des -conditions psychologiques et historiques de sa production. Gérard Genette (*Figures I*, 1966) mobilise dans ses études minutieuses, extrêmement érudites, un appareil conceptuel considérable. A. J. Greimas (*Sémantique structurale*, 1966) et Julia Kristeva (*Sémiotiké, recherches pour une sémanalyse*, 1969) démontent les textes dans la volonté de tout expliquer par la linguistique et la sémiologie. La démarche de Roland Barthes, qui s'appuie également sur les sciences du langage, reste cependant rebelle aux dogmes et considère le texte comme l'objet d'un désir et la promesse d'un plaisir.

Aucun des apports de ces orientations critiques n'est à négliger. Le formalisme structuraliste souligne l'autonomie du langage, la sociologie engage la littérature dans l'histoire humaine, la psychocritique dévoile l'inconscient qui participe à l'élaboration de l'œuvre. Mais toutes ces analyses ont en commun la préexistence de la méthode sur le commentaire. Or, les ouvrages critiques les plus importants de ces dernières années (Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, 1954 ; Octave Nadal, *Paul Verlaine*, 1961 ; Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, 1959 ; Jean Starobinski, *La Transparence et l'Obstacle*, 1957 ; René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, 1961 ; Marthe Robert, *Roman des origines et Origines du roman*, 1972 ; Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, 1972) sont plus libres et, dans une certaine mesure, inventent leur méthode à partir des auteurs et des œuvres qu'ils commentent.

## Index des auteurs

Abélard P., [20](#), [41](#)  
Adam de la Halle, [29](#), [44-45](#)  
Adamov A., [269](#), [329-332](#)  
Alain-Fournier, [260](#)  
Albert-Birot P., [267](#), [269](#)  
Alembert d', [163](#), [178-179](#), [187](#)  
Alexis P., [242](#)  
Amiel, [211](#)  
André le Chapelain, [53](#)  
Aneau B., [83](#)  
Anouilh J., [269-270](#), [330](#), [332](#)  
Apollinaire G., [250](#), [267](#), [269](#), [272-274](#), [285](#), [323](#), [329](#)  
Aragon L., [262](#), [264-267](#), [286-287](#), [289-292](#), [328](#)  
Arioste (l'), [85](#), [87](#), [217](#)  
Aristophane, [146](#)  
Aristote, [20](#), [70](#), [99](#), [145](#)  
Aron R., [263](#), [313](#)  
Artaud A., [269](#), [330](#)  
Aubignac abbé d', [106](#)  
Aubigné A., [102](#), [223](#)  
Augier É., [209](#), [242](#)  
Aulnoy madame d', [161](#)  
Bachelard G., [333](#)  
Baïf J.-A. de, [67](#), [85](#), [89](#)  
Balzac H. de, [211](#), [226-230](#), [239](#), [242-243](#), [246](#), [279-280](#), [282](#), [331](#)  
Bandello M., [99](#)  
Banville T. de, [207](#), [238](#)  
Barante, [237](#)  
Barbérís P., [334](#)  
Barbey d'Aurevilly J.-A., [208](#), [258](#)  
Barbusse H., [260](#)  
Barrès M., [256](#), [259](#), [260](#), [262](#), [264](#)  
Barthes R., [335](#)  
Baudelaire, [195](#), [208](#), [210](#), [239-242](#), [255](#), [256](#), [280](#), [285](#), [316](#)  
Bayle P., [107](#), [110](#), [155-156](#)  
Beaufret J., [263](#)  
Beaumarchais, [159](#), [163](#), [196-198](#)  
Beauvoir S. de, [313](#)  
Beckett S., [269-270](#), [323-324](#), [329-332](#)  
Becque H., [210](#)  
Belleau R., [85](#)  
Belleforest, [98](#)  
Belon P., [71](#)  
Benda J., [263](#), [333](#)  
Benoît de Sainte-Maure, [31](#), [46](#)  
Benoit P., [265](#)  
Bergson H., [208](#), [260](#), [262](#)  
Bernanos G., [264](#), [296-298](#)  
Bernard C., [208](#), [242](#), [246](#)  
Bernard de Ventadour, [27-28](#)  
Bernardin de Saint-Pierre, [159](#), [162-163](#), [189](#), [193](#)  
Bérroul, [36](#)  
Bertrand A., [210](#)  
Bèze T. de, [73](#), [83](#), [101](#)  
Blanc L., [236](#)  
Blanchot M., [264](#), [335](#)  
Blin G., [335](#)  
Blondel de Nesle, [29](#)  
Blondin A., [265](#)

Bloy L., [208](#)  
Boaistuau, [98](#)  
Boccace, [50](#), [98](#)  
Bodin J., [100](#)  
Boileau N., [106-108](#), [110](#), [112](#), [121](#), [143-147](#), [151](#), [322](#)  
Boisrobert F., [154](#)  
Bonald L. de, [207](#)  
Bonaparte M., [334](#)  
Bonnefoy Y., [267-268](#)  
Bossuet J.B., [104](#), [106-107](#), [110](#), [137-139](#), [151](#), [153](#), [214](#), [237](#)  
Bourdet É., [269](#)  
Bourget P., [211](#), [256](#)  
Braudel F., [263](#)  
Brecht, [330](#)  
Breton A., [266](#), [286-287](#), [289](#), [312](#)  
Brunetière F., [258](#)  
Brunschwicg L., [261](#)  
Budé G., [101](#)  
Buffon, [159](#), [163](#), [186](#), [188-189](#)  
Butor M., [265](#), [327-328](#)  
Callimaque, [91](#)  
Calvin, [65-66](#), [83](#), [101-102](#)  
Campanella T., [118](#), [154](#), [196](#)  
Camus A., [190](#), [264](#), [304](#), [316-318](#), [328](#)  
Carco F., [265-266](#)  
Castiglione, [71](#)  
Caylus, [161](#)  
Cayrol J., [264](#), [328](#)  
Cazotte J., [161](#), [194](#)  
Céard H., [242](#)  
Céline L.F., [264](#), [302-305](#)  
Cendrars B., [267](#)  
Césaire A., [268](#)  
Chambers E., [178](#), [187](#)  
Chamfort N. de, [190-191](#)  
Champfleury, [241](#)  
Char R., [261](#), [267](#), [287](#), [312-313](#)  
Charles d'Orléans, [49](#), [59-60](#)  
Chartier A., [49](#), [54](#), [59](#), [63](#)  
Chastellain G., [54](#), [63](#)  
Chateaubriand, [126](#), [207](#), [211-216](#), [221-222](#)  
Chénier A., [161](#), [201](#)  
Choderlos de Laclos, [159](#), [191-194](#)  
Chrétien de Troyes, [24](#), [31-35](#), [37-38](#)  
Christine de Pizan, [42](#), [49](#), [54](#), [57-59](#)  
Claudé P., [262](#), [269](#), [274-276](#), [310-311](#), [329](#)  
Clavel M., [314](#)  
Cocteau J., [264](#), [269](#)  
Cohen A., [265](#)  
Colette S.-D., [308-309](#)  
Commynes P., [54](#), [63](#)  
Comte A., [207-208](#), [222](#)  
Condillac, [178](#), [188](#)  
Condorcet, [163](#), [188](#)  
Conon de Béthune, [29](#)  
Constant B., [207](#), [211](#)  
Corbière T., [210](#)  
Corneille P., [109](#), [118-122](#), [124](#), [144](#), [146-148](#), [156](#), [272](#), [275](#)  
Coucy, châtelain de, [29](#)  
Courteline G., [269](#)  
Crébillon C., [162](#), [192-193](#)  
Crétin G., [63](#)

Crevel R., [286](#)  
Cros C., [210](#)  
Cyrano de Bergerac, [105-106](#), [109](#), [116](#), [118](#), [132](#)  
Dabit E., [303](#)  
Dancourt, [162](#), [164](#)  
Dangeau, [166](#)  
Dante, [27](#), [29](#), [85](#), [214](#), [217](#), [228](#), [323](#)  
Danton G. J., [200](#), [211](#)  
Daudet A., [212](#), [242](#)  
Daudet L., [333](#)  
Daumal R., [268](#)  
Deguy M., [267-268](#)  
Delille, abbé, [161](#), [210](#)  
Déon M., [265](#)  
Des Autels G., [85](#)  
Des Périers, [74](#), [98](#), [101-102](#)  
Desbordes-Valmore M., [210](#)  
Descartes R., [110](#), [124](#), [126](#), [155](#)  
Deschamps E., [48-49](#)  
Desmarets de Saint-Sorlin J., [109](#)  
Desnos R., [267](#)  
Desportes P., [73](#), [90](#), [111](#)  
Deval J., [269](#)  
Diderot D., [107](#), [155](#), [158-163](#), [178-181](#), [187-188](#), [194](#), [241](#), [329-330](#)  
Dolet É., [83](#)  
Dorgelès R., [260](#)  
Dorin F., [269](#)  
Drieu la Rochelle P., [260](#), [264](#)  
Du Bellay J., [68](#), [73](#), [75](#), [85-90](#)  
Du Bouchet A., [266-267](#)  
Dubillard R., [269](#)  
Duclos C., [159](#), [194](#)  
Dufresny C., [164](#)  
Duhamel G., [260](#), [264](#)  
Dujardin É., [257](#)  
Dumarsais, [163](#), [188](#)  
Dumas A., [209](#), [211](#)  
Dumas fils A., [210](#), [242](#)  
Dumézil G., [263](#)  
Dupin J., [267](#)  
Duras M., [329](#)  
Durkheim É., [208](#), [262](#)  
Éluard P., [250](#), [262](#), [267](#), [286-288](#), [290](#), [312](#)  
Emmanuel P., [267](#)  
Épicure, [70](#)  
Érasme, [70](#), [79](#), [101-102](#)  
Eschyle, [275](#)  
Ésope, [37](#), [40](#), [130](#)  
Euripide, [147](#), [149](#)  
Fail N. du, [98](#)  
Fénelon, [106-107](#), [109-110](#), [138](#), [151](#), [153-154](#), [166](#)  
Fernandez D., [334](#)  
Feuillet O., [211](#)  
Féval P., [212](#)  
Feydeau G., [209](#), [269](#)  
Ficin M., [70](#), [86](#)  
Flaubert G., [76](#), [152](#), [241-246](#), [249](#), [316](#)  
Foigny, [109](#)  
Follain J., [266](#)  
Fontenelle, [107-108](#), [110](#), [124](#), [151](#), [155-156](#)  
Fourcade D., [268](#)  
France A., [264](#)

François de Sales saint, [107](#)  
Frénaud A., [267](#)  
Freud S., [262](#), [286](#), [330](#)  
Froissart J., [49](#), [54](#), [56-57](#), [63](#)  
Fromentin E., [211](#)  
Furetière A., [116-117](#)  
Gace Brûlé, [29](#)  
Galland A., [161](#)  
Gassendi P., [110](#), [118](#), [132](#), [155](#)  
Gautier d'Arras, [33](#)  
Gautier de Coinci, [29](#), [51](#)  
Gautier T., [113](#), [195](#), [207](#), [211](#), [213](#), [219](#), [238-239](#)  
Genet J., [270](#), [316](#), [319-321](#), [329-332](#)  
Genette G., [335](#)  
Genevoix M., [264](#)  
Geoffroy, [257](#)  
Gerbert de Montreuil, [33](#)  
Gide A., [152](#), [212](#), [260](#), [271](#), [280-282](#)  
Giono J., [264](#), [305-307](#)  
Girard R., [335](#)  
Giraudoux J., [264](#), [269](#), [292-294](#)  
Gobineau, [211](#)  
Goethe, [180](#), [184](#), [216-217](#), [234](#)  
Goldmann L., [334](#)  
Gomberville, [115](#)  
Gracq J., [264](#), [268](#), [325-326](#)  
Grainville P., [265](#)  
Gréban A., [53](#)  
Greimas A.J., [335](#)  
Grosjean J., [268](#)  
Guérin M. de, [210](#)  
Guez de Balzac, [106](#), [124](#), [141](#)  
Guillaume de Lorris, [41-42](#)  
Guillaume de Machaut, [48-49](#), [54-56](#), [58](#)  
Guillaume IX, duc d'Aquitaine, [27-28](#)  
Guilleragues, [106](#), [109](#)  
Guillet P. du, [84](#)  
Guillevic E., [266](#)  
Guitry S., [269](#)  
Guizot F.P.G., [204](#), [231](#), [236-237](#)  
Guyotat P., [265](#)  
Hamilton A., [194](#)  
Hegel G.W.F., [208](#), [256](#)  
Heidegger M., [263](#)  
Hévétius C.A., [177](#), [187-188](#)  
Hennique L., [242](#)  
Heredia J.M. de, [238](#), [257](#)  
Holbach P.-H. d', [163](#), [178](#), [188](#)  
Homère, [154](#), [214](#), [228](#), [266](#)  
Horace, [70](#), [85](#), [90](#), [112-113](#), [144](#), [322](#)  
Hugo V., [76](#), [92](#), [166](#), [207](#), [209-211](#), [216-217](#), [221-226](#), [239](#), [272](#), [275](#), [291](#)  
Husserl E., [263](#)  
Huysmans J.-K., [208](#), [242](#), [257](#)  
Ionesco E., [269-270](#), [329-332](#)  
Jaccottet P., [267-268](#)  
Jacob M., [267](#), [272](#), [298](#)  
Jakobson R., [334](#)  
Jamme F.-A., [269](#)  
Jammes F., [310](#)  
Jarry A., [265](#), [269](#), [272](#), [285](#), [329](#)  
Jaucourt chevalier de, [163](#), [188](#)  
Jaufré Rudel, [27](#)

Jean Bodel, [39](#), [44](#)  
Jean d'Arras, [50](#)  
Jean d'Outremeuse, [54](#)  
Jean de Joinville, [47](#)  
Jean de Meun, [41-42](#), [61](#)  
Jean de Montreuil, [21](#), [42](#)  
Jodelle E., [73](#), [85](#), [89](#)  
Jung C.G., [334](#)  
Juvénal, [112](#), [144](#), [223](#)  
Kahn G., [210](#)  
Kant E., [208](#), [231](#), [256](#)  
Koltès B.-M., [332](#)  
Kristéva J., [335](#)  
La Boétie É de, [93](#), [99](#)  
La Bruyère J. de, [107-108](#), [110](#), [150-152](#), [165](#)  
La Ceppède J. de, [105](#), [111](#)  
La Fontaine J. de, [40](#), [106](#), [108](#), [129-132](#), [141](#), [143-145](#), [161](#)  
La Harpe J.-F., [257](#)  
La Péruse, [85](#)  
La Rochefoucauld de, [124-125](#), [142](#), [143](#)  
La Sale A. de, [50](#)  
Labé L., [74](#), [84](#)  
Labiche E., [209](#)  
Lacan J., [263](#)  
Lacretelle C. de, [236](#)  
Lafayette madame de, [106](#), [109](#), [142-143](#)  
Laforgue J., [210](#), [257](#)  
Lamartine A. de, [210](#), [216](#), [218-219](#), [236](#)  
Lamennais F.R. de, [207](#)  
Lanson G., [258](#), [333](#)  
Larbaud V., [265](#)  
Larousse P., [207](#)  
Latini B., [53](#)  
Laurent J., [265](#)  
Lautréamont, [285](#)  
Le Clézio J.-M.G., [264](#)  
Lecomte R.-G., [268](#)  
Leconte de Lisle, [238](#)  
Lejeune P., [335](#)  
Lemaire de Belges J., [63](#)  
Lemaitre J., [258](#)  
Lemercier N., [257](#)  
Lesage A.R., [162](#), [164-165](#), [194](#)  
Lévi-Strauss C., [263](#)  
Lionnais F. le, [268](#)  
Littré É., [207](#)  
Loti P., [211](#), [264](#)  
Lucien de Samosate, [156](#)  
Mac Orlan P., [265](#)  
Macé G., [269](#)  
Macherey P., [334](#)  
Machiavel N., [100](#)  
Maeterlinck M., [210](#), [329](#)  
Mainard F., [105](#), [110-112](#), [154](#)  
Malesherbes, [187](#)  
Malherbe F. de, [106](#), [108](#), [110-113](#), [124](#), [257](#), [322-323](#)  
Mallarmé S., [84](#), [210](#), [254-256](#), [258](#), [275](#), [285](#), [322](#)  
Malot H., [212](#)  
Malraux A., [262](#), [264](#), [298-301](#), [328](#), [331](#)  
Manzoni A., [209](#)  
Marceau F., [264](#)  
Marguerite de Navarre, [80](#), [82](#), [98](#)

Marie de France, [24](#), [36-38](#), [40](#)  
Marinetti F.T., [266-267](#)  
Marivaux, [120](#), [159](#), [162](#), [167-169](#), [193-194](#)  
Marmontel J.-F., [159](#), [161](#), [188](#)  
Marot C., [42](#), [63](#), [73](#), [80-83](#), [101](#), [130](#)  
Marteau R., [268](#)  
Martin du Gard R., [264-265](#), [303](#)  
Marulle, [91](#)  
Maulpoix J.-M., [269](#)  
Maupassant G. de, [242-243](#), [248-249](#)  
Mauriac C., [329](#)  
Mauriac F., [294-296](#), [315](#)  
Maurras C., [259](#), [262](#), [296](#)  
Ménage G., [140](#), [142](#)  
Mendès C., [238](#)  
Mercier L.S., [194-196](#)  
Méré chevalier de, [124](#), [126](#)  
Mérimée P., [211](#), [235](#)  
Merleau-Ponty M., [263](#), [313](#)  
Meschinot J., [63](#)  
Michault Taillevent, [63](#)  
Michaux H., [266](#)  
Michel J., [53](#)  
Michelet J., [159](#), [207](#), [217](#), [237](#)  
Mignet A., [236](#)  
Millet R., [265](#)  
Mirabeau, [200](#)  
Mistral F., [210](#)  
Modiano P., [265](#)  
Molière, [106](#), [109](#), [115](#), [118](#), [132-137](#), [143-145](#), [162](#), [164](#), [168](#)  
Molinet J., [54](#), [63](#)  
Monstrelet E. de, [54](#)  
Montaigne, [73-74](#), [78](#), [93-97](#), [122](#), [128](#), [155](#), [185](#)  
Montesquieu, [100](#), [107](#), [155](#), [158-159](#), [163](#), [169-172](#), [178](#), [184](#), [188](#), [200](#)  
Montherlant H. de, [270](#)  
Morand P., [265](#)  
Moréas J., [256-257](#)  
Morellet abbé, [188](#)  
Morelly, [196](#)  
Murger H., [241](#)  
Musset A. de, [136](#), [209](#), [211](#), [225](#), [233](#), [239](#)  
Nadal O., [335](#)  
Naudin G., [110](#)  
Nerval G., [195](#), [209-211](#), [234](#), [235](#), [280](#), [285](#)  
Nimier R., [265](#)  
Nivard, [40](#)  
Nivelle de la Chaussée, [162](#)  
Nizan P., [262](#), [264](#), [303](#), [313](#)  
Nodier C., [195](#), [209](#)  
Novarina V., [332](#)  
Nouveau G., [252](#)  
Ohnet G., [211](#)  
Olivétan, [101](#)  
Olivier de la Marche, [63](#)  
Ollier C., [327](#)  
Oster P., [268](#)  
Ovide, [38](#), [53](#), [77](#), [85](#), [87](#), [170](#)  
Palissot C., [180](#), [187](#)  
Pascal B., [106-107](#), [110](#), [124](#), [126-129](#), [141](#), [143](#), [176](#), [332](#)  
Pasquier É., [74](#), [100](#)  
Patin G., [155](#)  
Paulhan J., [287](#), [321](#), [334](#)

Péguy C., [260](#), [270-272](#)  
Perrault C., [106](#), [108](#), [161](#)  
Pétrarque, [70-71](#), [80](#), [83-85](#), [87](#), [90](#)  
Philippe C.-L., [242](#), [303](#)  
Philippe de Mézières, [42](#)  
Philippe de Novarre, [54](#)  
Philippe de Rémy, [33](#)  
Picabia F., [286](#)  
Picard L.-B., [209](#)  
Picard R., [329](#)  
Pierre de Saint-Cloud, [39-40](#)  
Pindare, [90](#), [276](#)  
Pinget R., [333](#)  
Piron A., [162](#)  
Pixérécourt G. de, [209](#)  
Platon, [70](#), [79](#), [84](#), [86](#), [99](#), [154](#), [310](#)  
Pline l'Ancien, [70](#)  
Poe E., [239](#), [241](#), [254](#)  
Poissenot, [98-99](#)  
Ponge F., [266](#), [321-323](#)  
Ponson du Terrail, [212](#)  
Pontus de Tyard, [85-86](#), [90](#)  
Poulet G., [333](#)  
Pourrat H., [264](#)  
Pradon J., [149](#)  
Prévert J., [268](#)  
Prévost abbé, [159](#), [162](#), [172-173](#), [193-194](#)  
Proust M., [152](#), [166](#), [235](#), [260](#), [264](#), [277-280](#), [333](#)  
Queneau R., [268](#)  
Quesnay F., [188](#)  
Quinet E., [236-237](#)  
Rabelais F., [21](#), [52](#), [61](#), [71](#), [75](#), [77-80](#), [83](#), [97](#), [102](#)  
Racan, [105](#), [108](#), [110-112](#)  
Racine J., [106-109](#), [119](#), [141](#), [143-151](#), [272](#)  
Radiguet R., [264](#)  
Raimbaut d'Orange, [27](#)  
Réda J., [268](#)  
Regnard J.F., [159](#), [162](#), [164](#)  
Régnier M., [111-112](#), [130](#), [144](#)  
Renan E., [208](#), [222](#)  
Renard J., [242](#)  
Renart J., [33](#), [38](#)  
Renaut de Beaujeu, [32](#)  
René d'Anjou, [24](#), [51](#), [60](#)  
Rétif de la Bretonne N. de, [159](#), [162](#), [194-196](#)  
Retz cardinal de, [124-126](#)  
Reverdy P., [267](#)  
Reza Y., [332](#)  
Ricard L.-X. de, [238](#)  
Ricardou J., [327-328](#)  
Richard J.-P., [333](#)  
Richardson S., [172](#), [192](#)  
Richepin J., [210](#)  
Rimbaud A., [210](#), [250](#), [252-254](#), [275](#), [285](#)  
Rivarol A. de, [159](#), [190-191](#)  
Robbe-Grillet A., [265](#), [327-328](#)  
Robert de Boron, [32](#)  
Robert de Clari, [46](#)  
Robert M., [335](#)  
Robespierre, [158](#), [200](#)  
Romains J., [264-265](#), [267](#)  
Ronsard P. de, [68](#), [84-86](#), [88-92](#), [102](#)

Rostand E., [118](#), [257](#)  
Rousseau J.-J., [159-163](#), [172](#), [178](#), [181-186](#), [188-190](#), [192-194](#), [200](#), [233](#)  
Rousset J., [72](#), [333](#)  
Roussin A., [269](#)  
Roy J., [265](#)  
Ruskin J., [277](#)  
Rutebeuf, [30](#), [39-40](#), [44-45](#), [49](#), [52](#), [61](#)  
Sade, [162](#), [193](#), [198-199](#)  
Saint-Amant, [105-106](#), [111](#), [113](#), [124](#), [154](#)  
Sainte-Beuve C.A., [210-211](#), [258](#), [280](#)  
Saint-Évremond, [108](#), [110](#), [155](#)  
Saint-Exupéry A. de, [264](#)  
Saint-Gelais O. de, [63](#)  
Saint-John Perse, [266-267](#), [310-311](#)  
Saint-Just, [200](#)  
Saint-Réal, [109](#)  
Saint-Simon, [159](#), [165-167](#), [215](#)  
Salacrou A., [269](#)  
Sallenave D., [265](#)  
Sand G., [211](#), [225](#), [233-234](#), [244](#)  
Sardou V., [210](#)  
Sarraute N., [265](#), [327-328](#), [330](#)  
Sartre J.-P., [263-265](#), [269](#), [302](#), [304](#), [313-316](#), [319-320](#), [322](#), [328](#), [330](#)  
Saussure F. de, [263](#), [334](#)  
Scarron P., [106](#), [109](#), [116](#), [117](#)  
Scève M., [83-84](#)  
Schehadé G., [268](#)  
Scott W., [227](#)  
Scribe E., [209](#)  
Scudéry mademoiselle de, [106](#), [109](#), [115](#), [121](#)  
Sébillot T., [85](#)  
Sedaine M.J., [162](#)  
Segrais, [109](#), [142](#)  
Ségur comtesse de, [212](#)  
Sénac de Meilhan G., [194](#)  
Senancour, [211](#)  
Sénèque, [122](#)  
Senghor L.-S., [268](#)  
Sévigné madame de, [106](#), [124-125](#), [140-141](#)  
Seyssel C. de, [99](#)  
Shakespeare, [175-176](#), [217](#)  
Simon C., [327-328](#)  
Sollers P., [265](#)  
Sorel C., [109](#), [116-117](#)  
Soupault P., [286-287](#), [289](#)  
Spinoza, [181](#), [184](#), [208](#)  
Stace, [31](#)  
Staël madame de, [211](#), [217](#)  
Starobinski J., [333](#), [335](#)  
Stendhal, [152](#), [166](#), [209](#), [211](#), [217](#), [230-232](#), [265](#)  
Sterne L., [181](#)  
Stuart Merrill, [267](#)  
Sue E., [211](#)  
Sully Prudhomme, [238](#)  
Supervielle J., [267](#)  
Swift J., [118](#)  
Tacite, [148](#)  
Tahureau, [74](#)  
Taine H., [208](#), [222](#), [242](#), [246](#), [258](#)  
Tardieu J., [268](#)  
Tasse le, [217](#)  
Théocrite, [85](#)

Thibaut de Champagne, [29](#)  
Thierry A., [237](#)  
Thiers L.A., [204-206](#), [236](#)  
Thomas, [36](#)  
Thomas d'Aquin saint, [21](#), [70](#), [127](#)  
Thomas More saint, [118](#), [154](#), [196](#)  
Tocqueville, [237](#)  
Toulet P.-J., [266](#)  
Tournier M., [264](#)  
Triolet E., [264](#), [289-291](#)  
Tristan l'Hermite, [105-106](#), [109](#), [111](#), [114](#), [154](#)  
Turgot, [158](#), [188](#)  
Tzara T., [269](#), [286](#)  
Urfé H. d', [105](#), [109](#), [115](#)  
Vailland R., [264](#), [268](#), [303](#)  
Valéry P., [260](#), [266](#), [283-285](#)  
Vallès J., [242](#)  
Varron, [100](#)  
Vasari, [71](#)  
Vaugelas, [106](#)  
Vauvenargues, [160](#), [190](#)  
Veiras, [109](#)  
Vergniaud P.V., [200](#)  
Verhaeren É., [267](#)  
Verlaine P., [250-252](#), [254](#), [257-258](#)  
Verne J., [256](#)  
Viau T. de, [105](#), [109](#), [111](#), [113](#), [154](#)  
Vigny A. de, [209-211](#), [216](#), [219-221](#), [225](#), [304](#)  
Villehardouin G. de, [46](#)  
Villiers de l'Isle-Adam, [208](#)  
Villon F., [49](#), [52](#), [60-62](#), [80](#), [250](#)  
Vinaver M., [332](#)  
Virgile, [31](#), [85](#), [147](#)  
Visage B., [265](#)  
Vitrac R., [269](#)  
Vivant Denon, [159](#), [194](#)  
Voiture V., [106](#), [116](#), [124](#)  
Voltaire, [118](#), [154](#), [156](#), [159-163](#), [166-167](#), [174-179](#), [187-188](#), [193](#), [304](#)  
Wace R., [31](#), [46](#)  
Wilde O., [280](#)  
Yver J., [98](#)  
Zola É., [207](#), [242](#), [246-248](#), [258](#), [297](#), [303](#)

## Index des œuvres

325 000 francs, [303](#)  
 À l'ombre des jeunes filles en fleurs, [278](#)  
 À la recherche du temps perdu, [277-279](#)  
 À rebours, [257](#)  
 À une jeune captive, [201](#)  
 Abeilles de l'invisible (les), [269](#)  
 Abraham sacrificant, [73](#)  
 Actes des apôtres (les), [191](#)  
 Adolescence clémentine (l'), [73](#)  
 Adolphe, [211](#)  
 Adonis, [129](#)  
 Agrippine, [118](#)  
 Air et les Songes (l'), [333](#)  
 Albertine disparue, [278](#)  
 Alcools, [272-274](#)  
 Aline et Valcour, [199](#)  
 Amadis, [74](#)  
 Amant (l'), [329](#)  
 Amaryllis, Pastorale [114](#)  
 Amérique (l'), [201](#)  
 Amédée ou Comment s'en débarrasser, [332](#)  
 Amers, [310-311](#)  
 Amour la poésie (l'), [287](#)  
 Amours (les) (de Ronsard), [90, 92](#)  
 Amours (les) (de Tristan l'Hermitte), [114](#)  
 Amours de Psyché et Cupidon (les), [129](#)  
 Amours jaunes (les), [210](#)  
 Amphitryon, [133](#)  
 Amphitryon [38, 269, 293](#)  
 An 2440, rêve s'il en fut jamais (l'), [195](#)  
 Andromaque, [147-148](#)  
 Andromède, [119](#)  
 Année dernière à Marienbad (l'), [328](#)  
 Annonce faite à Marie (l'), [275-276](#)  
 Anthinéa, [262](#)  
 Antigone, [269](#)  
 Anti-Justine (l'), [195](#)  
 Antimémoires, [300](#)  
 Antiquités de Rome (les), [87](#)  
 Antoine Bloyé, [264, 303](#)  
 Après-midi d'un faune (l'), [256](#)  
 Arcane [17, 266](#)  
 Aricie et Ismène, [170](#)  
 Armes miraculeuses (les), [268](#)  
 Arrière-pays (l'), [268](#)  
 Arsace et Isménie, [159](#)  
 Art d'aimer, [53](#)  
 Art poétique (de Boileau), [107, 110, 144-145](#)  
 Art romantique, [241](#)  
 Artamène ou le Grand Cyrus, [115](#)  
 Assommoir (l'), [242, 247](#)  
 Astrée (l'), [74, 108, 115](#)  
 Athalie, [150, 176](#)  
 Atlantide (l'), [265](#)  
 Au Bonheur des Dames, [247](#)  
 Au château d'Argol, [264, 325-326](#)  
 Au rendez-vous allemand, [267](#)  
 Aucassin et Nicolette, [38, 45](#)  
 Aurélia ou le Rêve et la vie, [211, 234-235](#)

Avare (l'), [133](#)  
 Aventures de Télémaque (les), [107](#), [109](#), [153-154](#)  
 Avison Christine (l'), [57-58](#)  
 Aziyadé, [211](#)  
 Bacchante (la), [210](#)  
 Bagatelles pour un massacre, [304](#)  
 Bajazet, [141](#)  
 Balcon (le), [270](#), [320](#)  
 Balthazar Claës ou la Recherche de l'absolu, [227](#)  
 Banquet ou De l'amour (le), [70](#)  
 Barbier de Séville (le), [163](#), [196-197](#)  
 Bataille de Pharsale (la), [328](#)  
 Beaux Quartiers (les), [290](#)  
 Bel Inconnu (le), [31](#)  
 Bella, [264](#)  
 Belle du Seigneur, [265](#)  
 Belphégor, [333](#)  
 Bérénice, [147](#)  
 Berger extravagant (le), [116](#)  
 Bergeries (les), [113](#)  
 Bible d'Amiens (la), [277](#)  
 Blanche ou l'oubli, [289](#)  
 Bohème et mon cœur (la), [265-266](#)  
 Bonheur fou (le), [306](#)  
 Bonnes (les), [270](#), [319-321](#), [330](#), [332](#)  
 Bourgeois gentilhomme (le), [133](#)  
 Britannicus, [147-148](#)  
 Cabinet du philosophe (le), [167](#)  
 Cahier d'un retour au pays natal, [268](#)  
 Cahiers d'André Walter (les), [212](#)  
 Calligrammes, [272](#)  
 Candide ou l'Optimisme, [175-176](#)  
 Cantatrice chauve (la), [331](#)  
 Cantilènes (les), [256](#)  
 Cantique à Elsa, [267](#)  
 Capitale de la douleur, [287-288](#)  
 Caprices de Marianne (les), [209](#)  
 Caractères, [107](#), [151-152](#)  
 Cariatides (les), [207](#), [238](#)  
 Catastrophe, [324](#)  
 Catherine Howard, [209](#)  
 Causeries du lundi, [258](#)  
 Cavalier bleu (le), [306](#)  
 Ce soir à Samarcande, [269](#)  
 Cent Ballades d'Amant et de Dame, [49](#), [58-59](#)  
 Cent Mille Millions de poèmes (les), [268](#)  
 Cent Nouvelles (les), [50](#)  
 Cent Vingt Journées de Sodome (les), [199](#)  
 Centaure (le), [210](#)  
 Cette fois, [324](#)  
 Chaises (les), [270](#), [330](#)  
 Chanson de Bertrand du Guesclin (la), [54](#)  
 Chanson de Guillaume (la), [25](#)  
 Chanson de la croisade contre les Albigeois (la), [46](#)  
 Chanson de Roland (la), [24-26](#)  
 Chanson des gueux (la), [210](#)  
 Chant du monde (le), [264](#)  
 Chants du crépuscule (les), [222](#)  
 Charmes, [283-285](#)  
 Chartreuse de Parme (la), [230](#), [232](#)  
 Châtelaine de Vergy (la), [38](#)  
 Châtiments (les), [223](#)

Chatterton, [209](#), [220](#)  
Chef-d'œuvre inconnu (le), [211](#), [227](#)  
Chemins de la liberté (les), [265](#)  
Chevalier de la Charrette, [32](#), [35](#)  
Chevaux du soleil (les), [265](#)  
Chimères (les), [234](#)  
Chouans (les), [211](#), [228](#)  
Chronique (de Robert de Clari), [46](#)  
Chronique des Pasquier (la), [264](#)  
Chroniques (les) (de J. Froissart), [54](#), [56-57](#)  
Chroniques de la Grande Guerre (les), [260](#)  
Chute (la), [318](#)  
Cid (le), [119](#), [121-122](#), [147](#)  
Ciel pas d'angle (le), [268](#)  
Cinna, [119](#), [122-123](#)  
Cinq Grandes Odes, [276](#)  
Cinq-Mars, [211](#), [219](#)  
Cinquième Livre, (le), [75](#), [77](#)  
Cité de Dieu (la), [99](#)  
Cité des Dames (la), [58](#)  
Cité du soleil (la), [154](#)  
Clélie, histoire romaine, [115](#)  
Cléopâtre captive, [73](#), [89](#)  
Cligès, [34-35](#)  
Clitandre, [119](#)  
Cloches de Bâle (les), [290](#)  
Clymène, [129](#)  
Cœlina ou l'Enfant du mystère, [209](#)  
Cœur à gaz (le), [269](#)  
Coffret de santal (le), [210](#)  
Colline, [306](#)  
Colline inspirée (la), [259](#)  
Colomba, [236](#)  
Colonel Chabert (le), [227](#)  
Comédie humaine (la), [211](#), [227-228](#), [230](#)  
Comment c'est, [324](#)  
Commentaires sur Desportes (les), [106](#)  
Communistes (les), [265](#), [290](#)  
Compagnie, [324](#)  
Compagnon du tour de France (le), [211](#)  
Complainte Rutebeuf (la), [30](#)  
Complaintes (les), [210](#), [257](#)  
Comtesse d'Escarbagnas (la), [133](#)  
Comtesse de Tende (la), [142](#)  
Condamné à mort (le), [320](#)  
Condition humaine (la), [299-301](#)  
Confession d'un enfant du siècle (la), [211](#)  
Confessions (les), [162](#), [182](#), [185](#)  
Connaissance du temps, [262](#)  
Conquérants (les), [299](#)  
Conquête de Constantinople, [46](#)  
Conscience critique (la), [333](#)  
Considérations sur le gouvernement de Pologne, [182](#)  
Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence, [163](#), [170](#)  
Consolation à Du Périer, [111](#)  
Conte de Floire et Blancheflor, [33](#)  
Conte du Graal (le), [32](#), [35](#)  
Contemplations (les), [222](#), [291](#)  
Contemporaines (les), [195](#)  
Contes du lundi (les), [212](#)  
Contes et Nouvelles (les), [129](#)  
Contes moraux (les), [161](#)

Contes orientaux (les), [161](#)  
Continuation des Histoires tragiques (la), [98](#)  
Continuation des mille et deux nuits (la), [194](#)  
Continuation du discours (la), [92](#)  
Contr'un, [99](#)  
Contre Sainte-Beuve, [277](#), [280](#), [333](#)  
Contrerimes, [266](#)  
Corbeaux (les), [210](#)  
Côté de Guermantes (le), [278](#)  
Courtisan (le), [71](#)  
Courtois d'Arras, [45](#)  
Cousin Pons (le), [227](#)  
Cousine Bette (la), [227](#)  
Creezy, [264](#)  
Critique de L'École des femmes (la), [133](#)  
Croix de bois (les), [260](#)  
Cromwell, [209](#), [223](#)  
Culte du moi (le), [256](#)  
Curiosités esthétiques (les), [241](#)  
Cyrano de Bergerac, [257](#)  
Dame aux camélias (la), [210](#)  
Dame de chez Maxim's (la), [209](#)  
Daphné, [129](#)  
De clementia, [122](#)  
Débat de Folie et d'Amour (le), [74](#), [84](#)  
Décameron (le), [50](#), [98](#)  
Défense et illustration de la langue française, [73](#), [85-86](#)  
Délie, [83-84](#)  
Delphine, [211](#)  
Dépeupleur (le), [324](#)  
Des journées entières dans les arbres, [329](#)  
Désespéré (le), [208](#)  
Destinées (les), [220](#)  
Deux Amis de Bourbonne (les), [179](#)  
Deux Sources de la morale et de la religion (les), [260](#)  
Diable amoureux (le), [161](#), [194](#)  
Diable au corps (le), [264](#)  
Diable et le Bon Dieu (le), [314](#)  
Dialogue d'un prêtre et d'un moribond (le), [199](#)  
Dialogue de Scylla et d'Euclate (le), [170](#)  
Dialogues (les), [182](#)  
Dialogues de bêtes (les), [308](#)  
Dialogues des morts (les), [153](#), [156](#)  
Dictionnaire historique et critique, [155](#)  
Dictionnaire philosophique (le), [156](#), [175](#)  
Dieu caché (le), [334](#)  
Dieux ont soif (les), [264](#)  
Disciple (le), [211](#)  
Discours (les) (de Ronsard), [91](#)  
Discours à l'Académie, [138](#)  
Discours au roi, [111](#)  
Discours de la servitude volontaire, [99](#)  
Discours de Suède, [317](#)  
Discours des misères de ce temps, [91](#)  
Discours sur Descartes, [284](#)  
Discours sur l'art dramatique, [119](#)  
Discours sur l'histoire universelle (le), [138-139](#)  
Discours sur l'universalité de la langue française, [159](#), [191](#)  
Discours sur la poésie dramatique, [163](#)  
Discours sur les sciences et les arts, [163](#)  
Discours sur Théophraste, [151](#)  
Dit de l'Herberie, [45](#), [52](#)

Dit de la Fontaine amoureuse, [55](#)  
Ditié de Jehanne d'Arc, [58](#)  
Divers Jeux rustiques, [87](#)  
Divine Comédie (la), [214](#)  
Divorçons, [209](#)  
Docteur amoureux (le), [133](#)  
Dom Juan, [133](#), [135](#)  
Dominique, [211](#)  
Don Carlos, [109](#)  
Don Japhet d'Arménie, [117](#)  
Don Sanche d'Aragon, [119](#)  
Donner à voir, [288](#)  
Du bonheur, [156](#)  
Du contrat social, [159](#), [163](#), [182](#), [184](#)  
Du côté de chez Swann, [278](#)  
Eau et les Rêves (l'), [333](#)  
Échec de Pavèse (l'), [334](#)  
École des femmes (l'), [133-135](#), [197](#)  
École des indifférents (l'), [293](#)  
Éducation sentimentale (l'), [243](#), [245](#)  
Égarements du cœur et de l'esprit (les), [162](#), [193](#)  
Élégies, [201](#)  
Élégies, Marie et Romances, [210](#)  
Émaux et Camées, [238](#)  
Émile (l'), [182-184](#)  
En attendant Godot, [324](#), [331](#), [332](#)  
Encyclopédie (l'), [156](#), [158](#), [163](#), [178](#), [180](#), [186-188](#)  
Enfants humiliés (les), [296](#)  
Enfants terribles (les), [264](#)  
Enfer (l'), [81](#)  
Enquête sur la monarchie, [262](#)  
Entretien entre d'Alembert et Diderot, [179](#)  
Entretiens sur la pluralité des mondes, [156](#)  
Entretiens avec Dorval, [178](#)  
Épinette amoureuse (l'), [56](#)  
Épître à la reine Isabeau, [58](#)  
Épître au dieu d'Amour, [58](#)  
Épîtres (les), [144](#)  
Époques de la nature (les), [159](#), [186](#)  
Éracle, [33](#)  
Érec et Énide, [34](#)  
Escoufle (l'), [33](#)  
Esprit des lois (l'), [100](#), [158](#), [163](#), [170-171](#)  
Essai sur l'éducation des femmes, [192](#)  
Essai sur l'indifférence en matière de religion, [207](#)  
Essai sur l'organisation sociale, [207](#)  
Essai sur les mœurs, [163](#), [175](#)  
Essai sur les révolutions, [213](#)  
Essais (les), [73](#), [93-97](#)  
Esther, [141](#), [150](#)  
État de veille, [267](#)  
Été (l'), [318](#)  
Étranger (l'), [304](#), [318](#)  
Être et le Néant (l'), [314-315](#)  
Études de la nature (les), [163](#), [189](#)  
Études de mœurs, [227](#)  
Études sur le temps humain, [333](#)  
Euclidiennes, [266](#)  
Eugénie Grandet, [227](#)  
Eunuque (l'), [129](#)  
Eurydice, [269](#)  
Evangiles des Quenouilles (les), [51](#)

Évidence poétique (l'), [287](#)  
Évolution créatrice (l'), [262](#)  
Exécutoire, [266](#)  
Exil, [310-311](#)  
Exil et le Royaume (l'), [318](#)  
Exister, [266](#)  
Exploits d'un jeune don Juan (les), [272](#)  
Fables (les), [129-131](#)  
Factums, [117](#)  
Famille Benoiton (la), [209](#)  
Faramond ou l'histoire de France, [115](#)  
Farce de maître Pathelin (la), [51](#)  
Fausses Confidences (les), [167-168](#)  
Faust, [234](#)  
Faux-Monnayeurs (les), [281-282](#)  
Femmes, [265](#)  
Femmes savantes (les), [133](#)  
Feu (le), [260](#)  
Feuille de route, [267](#)  
Feuilles d'automne (les), [222](#)  
Feuillets d'Hypnos (les), [261](#)  
Figures, [335](#)  
Filles du feu (les), [234](#)  
Fils naturel (le), [179](#)  
Fin de la nuit (la), [315](#)  
Fin de partie, [270](#), [324](#), [332](#)  
Flamboyants (les), [265](#)  
Flamme dans l'eau (la), [269](#)  
Fleur des pois (la), [269](#)  
Fleurs de Tarbes (les), [334](#)  
Fleurs du mal (les), [240](#)  
Fleuve sans fin, [268](#)  
Folies Tristan (les), [36](#)  
Forces tumultueuses (les), [267](#)  
Forme et Signification, [333](#)  
Fourberies de Scapin (les), [133](#)  
Fragment du cadastre, [268](#)  
Franc Archer de Bagnolet, [52](#)  
France byzantine (la), [333](#)  
Franciade (la), [92](#)  
Fugitive (la), [278](#)  
Fureur et Mystère, [312](#)  
Garçon et l'Aveugle (le), [45](#)  
Gargantua, [75-78](#)  
Gaspard de la nuit, [210](#)  
Gaspard des montagnes, [264](#)  
Gendre de M. Poirier (le), [209](#)  
Génie du christianisme (le), [207](#), [212](#), [214](#)  
George Dandin, [133](#)  
Germinal, [247-248](#)  
Gilles, [260](#)  
Grand Troupeau (le), [306](#)  
Grandes Chroniques de France (les), [46](#)  
Grotesques (les), [113](#)  
Guerre de Troie n'aura pas lieu (la), [269](#)  
H, [265](#)  
Habit vert (l'), [269](#)  
Henriade (la), [175](#)  
Heptaméron (l'), [98-99](#)  
Herbe des talus (l'), [269](#)  
Hérésiarque et Cie (l'), [272](#)  
Hermès, [201](#)

Hernani, [217](#)  
Histoire comique des États et Empires du Soleil, [118](#)  
Histoire comique du voyage dans la lune, [118](#)  
Histoire de Charles XII, [175](#)  
Histoire de Gil Blas de Santillane, [162](#), [165](#)  
Histoire de Guillaume le Maréchal, [46](#)  
Histoire de la guerre sainte, [46](#)  
Histoire des oracles (l'), [156](#)  
Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut (l'), [160](#), [162](#), [173](#)  
Histoire du Graal, [32](#)  
Histoire naturelle, [163](#), [186](#)  
Histoires extraordinaires, [239](#)  
Histoires tragiques (les), [98](#)  
Homme communiste (l'), [290](#)  
Homme révolté (l'), [317](#), [318](#)  
Hommes de bonne volonté (les), [264](#)  
Horace, [119](#), [122-123](#)  
Horloge amoureuse (l'), [56](#)  
Hosties noires (les), [268](#)  
Hôtel du nord, [303](#)  
Huis clos, [314](#)  
Hussard sur le toit (le), [306-307](#)  
Hymnes (les), [91](#)  
Iambes, [201](#)  
Ibrahim ou l'illustre Bassa, [115](#)  
Île des esclaves (l'), [167](#)  
Iliade (l'), [90](#), [147](#)  
Ille et Galeron, [33](#)  
Illuminations, [210](#), [252](#), [254](#)  
Illusion comique (l'), [119-120](#)  
Illusions perdues, [227](#)  
Imaginaire (l'), [316](#)  
Imagination (l'), [316](#)  
Imposteur (l'), [136](#)  
Impromptu d'Ohio (l'), [324](#)  
Impromptu de Paris (l'), [292](#)  
Impromptu de Versailles (l'), [133](#)  
Indigent Philosophe (l'), [167](#)  
Ingénu (l'), [175](#)  
Innommable (l'), [323](#)  
Invasion (l'), [331](#)  
Invention (l'), [201](#)  
Invention du corps de saint Marc (l'), [265](#)  
Iphigénie, [149](#)  
Itinéraire de Paris à Jérusalem, [216](#)  
Jacques le fataliste et son maître, [162](#), [179-180](#)  
Jalousie (la), [328](#)  
Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit, [289](#), [291](#)  
Je te salue ma France, [267](#)  
Jean Barois, [265](#)  
Jean Santeuil, [264](#)  
Jeu d'Adam (le), [43](#)  
Jeu de l'amour et du hasard (le), [167-168](#)  
Jeu de la Feuillée (le), [45](#)  
Jeu de Robin et Marion, [45](#)  
Jeu de saint Nicolas (le), [44](#), [51](#)  
Jeune Parque (la), [283](#)  
Jocelyn, [218](#)  
Journal d'un bourgeois de Paris (le), [54](#)  
Journal d'un poète (le), [220](#)  
Journal de voyage, [93](#)  
Journal des Faux-Monnayeurs (le), [282](#)

Journal du voleur, [320](#)  
Journal politique et national, [191](#)  
Judith, [293](#)  
Julie ou la Nouvelle Héloïse, [159-160](#), [162](#), [182-183](#), [192](#)  
Juliette, [162](#), [199](#)  
Justine ou les Infortunes de la vertu, [162](#), [199](#)  
Kodak, [267](#)  
Koenigsmark, [265](#)  
Lai de l'Ombre, [38](#)  
Lai de Lanval, [37](#)  
Lai du Chèvrefeuille, [36-37](#)  
Lamentation sur les maux de la France, [58](#)  
Lancelot en Prose, [32](#)  
Lancelot propre, [32](#)  
Lancelot-Graal, [32](#)  
Larmes de saint Pierre (les), [110](#)  
Larountala, [269](#)  
Lauriers sont coupés (les), [257](#)  
Légende des siècles (la), [222](#)  
Lettre à d'Alembert sur les spectacles, [182](#)  
Lettre à l'Académie, [153-154](#)  
Lettre à un jeune Rastignac, [265](#)  
Lettre élémentaire de botanique, [182](#)  
Lettre sur la musique, [182](#)  
Lettre sur les aveugles, [159](#), [178](#)  
Lettres (de Guez de Balzac), [124](#)  
Lettres (de Mme de Sévigné), [140](#)  
Lettres à M. de Malesherbes, [182](#)  
Lettres anglaises ou philosophiques, [175-176](#)  
Lettres de mon moulin, [212](#)  
Lettres galantes du chevalier d'Her, [156](#)  
Lettres persanes (les), [159-162](#), [170](#), [192](#)  
Lettres portugaises (les), [106](#), [109](#)  
Lettrines, [325-326](#)  
Liaisons dangereuses (les), [159-160](#), [162](#), [192](#), [194](#)  
Liberté grande, [268](#)  
Lionnes pauvres (les), [209](#)  
Littérature et le Péché (la), [295](#)  
Littérature interdite, [265](#)  
Livre à venir (le), [335](#)  
Livre de la mutacion de Fortune, [57-58](#)  
Livre des faits d'armes et de chevalerie, [58](#)  
Livre des faits et bonnes mœurs du sage roi Charles V, [58](#)  
Livre des fuites (le), [264](#)  
Livre des quatre âges de l'homme, [54](#)  
Livre des Trois Vertus, [58](#)  
Livre du cœur d'amour épris, [51](#)  
Livre du corps de Policie, [58](#)  
Livre du Trésor, [53](#)  
Livre ouvert (le), [267](#)  
Lois, [265](#)  
Lorenzaccio, [209](#), [225](#)  
Louange des Dames (la), [49](#)  
Louis Lambert, [227](#)  
Lunes en papier, [299](#)  
Lunettes des Princes, [63](#)  
Lutrin (le), [144](#)  
Lyre (la), [114](#)  
Lys dans la vallée (le), [227](#), [229](#)  
Machine infernale (la), [269](#)  
Madame Bovary, [241](#), [243-244](#)  
Madame Chrysanthème, [211](#)

Mademoiselle de Maupin, [207](#), [238](#)  
Magasin des enfants (le), [161](#)  
Mahomet, [175](#)  
Mains Sales (les), [314](#)  
Maison de Claudine (la), [309](#)  
Maîtres sonneurs (les), [233](#)  
Mal vu mal dit, [324](#)  
Malade imaginaire (le), [133](#)  
Mamelles de Tirésias (les), [269](#), [329](#)  
Mamma (la), [269](#)  
Manekine (la), [33](#)  
Manifeste du surréalisme, [266](#)  
Manifeste du symbolisme, [256](#)  
Manifeste futuriste, [266-267](#)  
Mantice, [74](#)  
Mare au diable (la), [233](#)  
Maréchale d'Ancre (la), [219](#)  
Mariage de Figaro (le), [159-160](#), [163](#), [196-198](#)  
Marianne, [114](#)  
Mariés de la tour Eiffel (les), [269](#)  
Marion Delorme, [223](#)  
Martereau, [328](#)  
Martyrs (les), [260](#)  
Maximes des saints, [153](#)  
Maximes, pensées, caractères et anecdotes, [191](#)  
Médecin de campagne (le), [227](#)  
Médecin volant (le), [133](#)  
Médée, [120](#)  
Médiocre et rampant et l'on arrive à tout, [209](#)  
Méditations poétiques (les), [210](#), [218](#)  
Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II (la), [263](#)  
Méliador, [49](#), [56](#)  
Mélite, [119](#)  
Melmoth réconcilié, [211](#)  
Mélusine, [50](#)  
Mémoires (les) (de Ph. de Commines), [54](#), [63](#)  
Mémoires (les) (de Saint-Simon), [166](#)  
Mémoires (les) (du cardinal de Retz), [125-126](#)  
Mémoires d'outre-tombe (les), [212-213](#), [215](#)  
Mémoires d'un homme de qualité (les), [173](#)  
Mémoires sur la cour (les), [142](#)  
Menteur (le), [119](#)  
Mentir-vrai (le), [290](#)  
Mercure galant (le), [156](#)  
Merlin, [32](#)  
Messaline, [265](#)  
Meunier d'Angibault (le), [211](#)  
Micromégas, [175](#)  
Mille et Une Nuits (les), [161](#)  
Miracle de Théophile (le), [30](#), [44](#), [51](#)  
Miracles de Notre-Dame (les), [29](#), [51](#)  
Mireio, [210](#)  
Miroir des histoires (le), [54](#)  
Misanthrope (le), [133-134](#), [136](#)  
Misérables (les), [207](#), [223-224](#)  
Moby Dick, [306](#)  
Modification (la), [328](#)  
Moïse sauvé, [113](#)  
Molloy, [324](#)  
Mon père avait raison, [269](#)  
Mondain (le), [160](#), [175](#), [177](#)  
Monsieur de Pourceaugnac, [133](#)

Monsieur Nicolas, [195](#)  
Monsieur Teste, [285](#)  
Mort à crédit, [304-305](#)  
Mort d'un personnage, [306](#)  
Mort de Sénèque (la), [114](#)  
Mort du roi Arthur (la), [32-33](#)  
Morte amoureuse (la), [211](#)  
Mots (les), [316](#)  
Mouches (les), [269, 314](#)  
Mourir de ne pas mourir, [288](#)  
Mouvement perpétuel (le), [289](#)  
Mystère de la charité de Jeanne d'Arc (le), [271](#)  
Mystère de la destruction de Troie (le), [52](#)  
Mystère de la Passion (le), [53](#)  
Mystère des Actes des Apôtres (le), [53](#)  
Mystère du siège d'Orléans (le), [52](#)  
Mystères de Paris (les), [211](#)  
Mythe de Sisyphe (le), [318](#)  
Mythe et Épopée, [263](#)  
Nadja, [266](#)  
Naïves Hirondelles, [270](#)  
Nana, [242, 247](#)  
Narcisse, [38](#)  
Nausée (la), [264, 304, 314-315](#)  
Nègres (les), [270, 319-320](#)  
Neveu de Rameau (le), [162, 179-180](#)  
Nicomède, [119](#)  
Noces, [316](#)  
Notes sur la tragédie ancienne et moderne, [155](#)  
Notre-Dame de Paris, [211, 223](#)  
Nourritures terrestres (les), [281](#)  
Nouveau Christianisme (le), [207](#)  
Nouveau Paris (le), [195](#)  
Nouveaux Lundis (les), [258](#)  
Nouvelles asiatiques, [211](#)  
Nouvelles de la République des lettres (les), [155](#)  
Nouvelles françaises (les), [109](#)  
Nouvelles Histoires tragiques (les), [98](#)  
Nuits (les), [225](#)  
Nuits de Paris (les), [195](#)  
Oberman, [211](#)  
Odes (les) (de Ronsard), [90](#)  
Odes et Poésies diverses, [210](#)  
Odes funambulesques, [238](#)  
Odysée (l'), [153, 273](#)  
Œdipe, [175](#)  
Œil vivant (l'), [333](#)  
Oh ! les beaux jours, [324, 330](#)  
Oiseau bleu (l'), [161](#)  
Olive (l'), [85, 87](#)  
Ollivier, [194](#)  
On ne badine pas avec l'amour, [209](#)  
Onze Mille Verges (les), [272](#)  
Oraisons funèbres (de Bossuet), [138](#)  
Oraisons funèbres (les) (de Malraux), [300](#)  
Orientales (les), [221](#)  
Orphée, [269](#)  
Othello, [176](#)  
Ours et le Pacha (l'), [209](#)  
Pacte autobiographique (le), [335](#)  
Page disgracié (le), [114](#)  
Paix chez soi (la), [269](#)

Palais nomades (les), [210](#)  
Paludes, [212](#)  
Pantagruel, [71](#), [76-78](#), [97](#)  
Panthée, [114](#)  
Paradis, [265](#)  
Paradis d'amour (le), [56](#)  
Paradis de la reine Sibylle (le), [50](#)  
Paradoxe et Vérité, [234](#)  
Paradoxe sur le comédien (le), [178](#), [330](#)  
Parallèles des Anciens et des Modernes, [108](#)  
Paravents (les), [270](#), [319-320](#)  
Parnasse contemporain (le), [238](#)  
Paroles, [268](#)  
Partage de midi, [329](#)  
Parti pris des choses (le), [322-323](#)  
Pas, [324](#)  
Pastorale, [114](#)  
Paul et Virginie, [159](#), [189-190](#)  
Paysan de Paris (le), [266](#), [289-290](#)  
Paysan parvenu (le), [162](#), [167](#)  
Paysan perversi (le), [195](#)  
Peau de chagrin (la), [227](#)  
Pêcheurs d'Islande, [211](#)  
Pédant joué (le), [118](#)  
Pelléas et Mélisande, [210](#), [329](#)  
Pensées (les), [126-127](#), [129](#), [176](#), [332](#)  
Pensées sous les nuages, [268](#)  
Pensées sur la comète, [155](#)  
Perceforest, [49](#)  
Père de famille (le), [179](#)  
Père Goriot (le), [227](#), [229](#)  
Père Perdrix (le), [303](#)  
Peste (la), [264](#), [316-319](#)  
Petit Chose (le), [212](#)  
Petit Jehan de Saintré (le), [50](#)  
Petite Hutte (la), [269](#)  
Petites Filles modèles (les), [212](#)  
Petites Misères de la vie conjugale (les), [227](#)  
Peuple (le), [207](#)  
Phèdre, [146](#), [149](#), [176](#)  
Phèdre ou De la beauté, [70](#)  
Philomena, [38](#)  
Philosophes (les), [187](#)  
Philosophie dans le boudoir (la), [199](#)  
Physiologie du mariage (la), [227](#)  
Pied de momie (le), [211](#)  
Pierre et Jean, [249](#)  
Pilote de guerre, [264](#)  
Place Royale (la), [119](#)  
Plaideurs (les), [146](#)  
Planétarium (le), [328](#)  
Pléiades (les), [211](#)  
Poemata, [87](#)  
Poème du quinquina (le), [129](#)  
Poème pulvérisé (le), [313](#)  
Poèmes antiques, [238](#)  
Poèmes saturniens, [251](#)  
Poésie et Vérité, [262](#), [267](#)  
Poésies (les) (de Mallarmé), [256](#)  
Poésies de A. O. Barnabooth (les), [265](#)  
Poésies de Joseph Delorme (les), [210](#)  
Poétique (la), [145](#)

Point de lendemain, [194](#)  
Poissons rouges ou mon Père ce héros (les), [270](#)  
Polexandre, [115](#)  
Polyeucte, [119](#), [123](#), [176](#)  
Pornographe (le), [195](#)  
Porte étroite (la), [281](#)  
Portes de Gubbio (les), [265](#)  
Port-Royal, [258](#)  
Pour et le Contre (le), [173](#)  
Pourquoi la littérature respire mal, [326](#)  
Pratique de l'éloge, [268](#)  
Pratique du théâtre, [106](#)  
Précieuses ridicules (les), [115](#)  
Préférences, [326](#)  
Premier Manifeste du surréalisme, [286](#), [290](#)  
Premières Poésies, [90](#)  
Premiers Jours (les), [328](#)  
Princesse de Clèves (la), [106](#), [109](#), [142](#)  
Princesse de Montpensier (la), [142](#)  
Printemps (le), [98](#)  
Prise d'Alexandrie (la), [55](#)  
Prison amoureuse (la), [56](#)  
Prisonnière (la), [278-279](#)  
Propos rustiques, [98](#)  
Provinciales (les), [127](#)  
Puce à l'oreille (la), [269](#)  
Pyrame et Thisbé, [38](#)  
Pyrame et Thisbé (de Th. de Viau), [109](#), [113](#)  
Qu'est-ce que la littérature ?, [316](#)  
Quadrilogue invectif (le), [59](#)  
Quart Livre (le), [76-79](#)  
Quatre Évangiles (les), [247](#)  
Quatre-vingt-treize, [224](#)  
Quête du saint Graal, [32](#), [51](#)  
Quinze Joies de mariage, [50](#)  
Quoi, où, [324](#)  
Raboliot, [264](#)  
Racine et Shakespeare, [209](#), [217](#)  
Ramuntcho, [211](#)  
Ravissement de Lol V. Stein (le), [329](#)  
Rayons et les Ombres (les), [222](#)  
Recherches de la France, [74](#), [100](#)  
Récits des temps mérovingiens, [237](#)  
Réflexions (de Vauvenargues), [190](#)  
Réflexions ou Sentences et Maximes morales, [124-125](#)  
Réflexions sur les divers génies du peuple romain, [155](#)  
Regain, [306](#)  
Regrets (les), [87-88](#)  
Reine fantasque (la), [161](#)  
Religieuse (la), [159](#), [162](#), [179](#)  
Remarques sur la langue française, [106](#)  
Remède de Fortune, [55](#)  
Remontrance au peuple de France, [92](#)  
Rempart de brindilles (le), [312](#)  
Renart le Bestourné, [30](#), [40](#)  
Renart le Contrefait, [40](#)  
René, [211](#), [213](#), [216](#)  
Répétitions, [288](#)  
République (la), [99-100](#)  
Rêve de d'Alembert (le), [163](#), [178-179](#)  
Rêveries du promeneur solitaire (les), [182](#)  
Rhinocéros, [270](#)

Richeut, [39](#)  
Rivage des Syrtes (le), [327](#)  
Rodogune, [119](#)  
Roi des aulnes (le), [264](#)  
Roi se meurt (le), [270](#), [332](#)  
Roman bourgeois (le), [117](#)  
Roman comique (le), [117](#)  
Roman d'Alexandre (le), [31](#)  
Roman d'Énéas (le), [31](#)  
Roman d'un jeune homme pauvre (le), [211](#)  
Roman de Brut (le), [31](#), [46](#)  
Roman de l'histoire du Graal, [32](#)  
Roman de la Rose, [31](#), [42](#), [51](#), [53-54](#), [56](#), [58](#)  
Roman de la Rose (le) ou de Guillaume de Dole, [33](#)  
Roman de la Violette, [33](#)  
Roman de Renart (le), [31](#), [41](#)  
Roman de Rou, [46](#)  
Roman de Thèbes (le), [31](#)  
Roman de Troie (le), [31](#)  
Roman expérimental (le), [208](#)  
Roman inachevé (le), [291](#)  
Roman naturaliste (le), [258](#)  
Rondeaux (les), [49](#)  
Rouge et le Noir (le), [211](#), [231](#)  
Rougon-Macquart (les), [246-247](#)  
Rousseau juge de Jean-Jacques, [182](#)  
Royaume farfelu, [299](#)  
Ruy Blas, [223](#)  
Sagesse, [252](#)  
Saint-Genet, comédien et martyr, [319](#)  
Salade, [50](#)  
Salammbô, [244](#)  
Salon de 1845 (le), [241](#)  
Salons (les), [178](#)  
Sans famille, [212](#)  
Satire Ménippée (la), [100](#)  
Satires (les) (de Boileau), [144](#)  
Satires (les) (de Furetière), [117](#)  
Satires (les) (de M. Régnier), [111-112](#)  
Savon (le), [322](#)  
Scènes de la vie de bohème, [241](#)  
Second Discours à Madame de La Sablière (le), [129](#)  
Second Manifeste du surréalisme (le), [286](#)  
Séquence de sainte Eulalie (la), [23](#)  
Séraphita, [227](#)  
Serge Panine, [211](#)  
Serments de Strasbourg (les), [22](#)  
Sermons (les), [138](#)  
Sicilien ou l'Amour peintre (le), [133](#)  
Sido, [309](#)  
Siècle de Louis le Grand (le), [108](#)  
Siècle de Louis XIV (le), [159](#), [163](#), [175](#)  
Simon, [211](#)  
Sodome et Gomorrhe, [278-279](#)  
Soirée avec Monsieur Teste (la), [283](#), [285](#)  
Soirées de Médan (les), [242](#), [249](#)  
Solo Berceuse, [324](#)  
Somme théologique (la), [21](#)  
Songe (le), [88](#)  
Songe de Vaux (le), [129](#)  
Songe du Verger (le), [42](#)  
Songe du vieil pèlerin (le), [42](#)

Sonnets pour Hélène (les), [90](#)  
Sophonisbe, [120](#)  
Souffrances du jeune Werther (les), [216](#)  
Soulier de satin (le), [276](#)  
Sous le soleil de Satan, [297](#)  
Spectateur français (le), [167](#)  
Spleen de Paris (le), [210](#), [240](#)  
Stalactites (les), [207](#)  
Stances sur la retraite (les), [113](#)  
Stupide Dix-neuvième Siècle (le), [333](#)  
Supplément au voyage de Bougainville (le), [179](#)  
Sur le motif, [268](#)  
Sur les poèmes des Anciens, [155](#)  
Suréna, [119](#)  
Surmâle (le), [265](#)  
Syrtes (les), [256](#)  
Tableau de Paris (le), [195](#)  
Tartuffe, [133-137](#)  
Temple de Gnide (le), [159](#), [170](#)  
Temple du Goût (le), [175](#)  
Temps difficiles (les), [269](#)  
Temps retrouvé (le), [278-279](#)  
Terre australe (la), [109](#)  
Testament (le), [61-62](#)  
Textes pour rien, [324](#)  
Théâtre et son double (le), [269](#)  
Thébaïde (la), [146](#)  
Thérèse Desqueyroux, [295-296](#)  
Thibault (les), [264](#), [303](#)  
Thomas l'obscur, [264](#)  
Tiers Livre (le), [77-78](#)  
Tite et Bérénice, [119](#)  
Toison d'or (la), [119](#)  
Tous les soleils, [265](#)  
Traiques (les), [102](#)  
Trahison des clercs (la), [263](#)  
Traité de l'amour, [53](#)  
Traité de l'existence de Dieu, [153](#)  
Traité des reliques, [102](#)  
Traité des scandales, [102](#)  
Traité du ministère des pasteurs, [153](#)  
Traité sur l'éducation des filles, [153](#)  
Traité sur la tolérance, [163](#), [175](#)  
Tristan en prose, [33](#), [37](#)  
Tristan et Iseut, [31](#), [36-37](#)  
Tristes, [87](#)  
Tristram Shandy, [181](#)  
Trois Mousquetaires (les), [211](#)  
Trois Règnes de la nature (les), [210](#)  
Trophées (les), [238](#), [257](#)  
Tueurs sans gages, [270](#)  
Turcaret, [162](#), [164](#)  
Ubu roi, [269](#), [329](#)  
Un barrage contre le Pacifique, [329](#)  
Un chapeau de paille d'Italie, [209](#)  
Un crime, [298](#)  
Un de Baumugnes, [306](#)  
Un fil à la patte, [209](#)  
Un sale égoïste, [269](#)  
Une saison en enfer, [252-253](#)  
Une soirée perdue, [136](#)  
Une vie, [249](#)

Une voix dans la foule, [267](#)  
Utopie (l'), [154](#)  
Vents, [310-311](#)  
Vénus d'Ille (la), [211](#), [236](#)  
Verre d'eau (le), [209](#)  
Vers héroïques (les), [114](#)  
Victor ou les Enfants au pouvoir, [269](#)  
Victor-Marie, comte Hugo, [272](#)  
Vie de Jésus, [208](#)  
Vie de la princesse d'Angleterre (la), [142](#)  
Vie de Marianne (la), [160](#), [162](#), [167](#), [169](#)  
Vie de mon père (la), [195](#)  
Vie de saint Alexis, [23](#)  
Vie de saint Léger, [23](#)  
Vie de saint Louis, [47](#)  
Vie de sainte Helysabel, [30](#)  
Vie unanime (la), [267](#)  
Villa triste, [265](#)  
Vingt Ans après, [211](#)  
Virelais, [49](#)  
Virgile travesti (le), [106](#), [117](#)  
Voie royale (la), [299](#)  
Voir-Dit, [49](#), [55](#)  
Voix du silence (les), [300](#)  
Voix intérieures (les), [222](#)  
Vol de nuit, [264](#)  
Volupté, [211](#)  
Voyage au bout de la nuit, [303-305](#)  
Voyage de M. Perrichon (le), [209](#)  
Voyage en Orient (le) (de Lamartine), [216](#)  
Voyage en Orient (le) (de Nerval), [234](#)  
Voyeur (le), [328](#)  
Vraie Histoire comique de Francion (la), [116](#)  
Vrilles de la vigne (les), [308](#)  
Yeux d'Elsa (les), [290](#)  
Ysaye le Triste, [49](#)  
Ysengrimus, [40](#)  
Zadig, [159](#), [161](#), [175](#)  
Zaïde, [142](#)  
Zaire, [175](#)