

PQ
63
F8
H8
1975

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001028399320

SMAN
OLLES

L'ART DE LA DISSERTATION LITTÉRAIRE

4^e Édition

L'ART DE LA
DISSERTATION
LITTÉRAIRE

OUVRAGES DE DENIS HUISMAN

- Les philosophes français d'aujourd'hui* (SEDES).
avec le professeur Roland MOUSNIER : *L'art de la dissertation* : Historique (SEDES).
L'art de la dissertation : Philosophique (SEDES).
Encyclopédie du droit, 3 volumes. Préface d'Edgar FAURE.
Encyclopédie de la psychologie, 2 volumes. Préface de Jean DELAY, de l'Académie française (Nathan, 1962).
avec André VERGEZ : *Traité de philosophie*, 8 volumes. Préface de Jean ROSTAND de l'Académie française ; Et. SOURIAU, de l'Institut ; Maurice HERZOG, secrétaire d'État à la Jeunesse et aux Sports, etc. (Nathan, 1957-1961).
Guide de l'étudiant en philosophie. Préface de G. DAVY, de l'Institut ; René POIRIER, de l'Institut ; Henri GOUHIER, de l'Institut ; Et. SOURIAU, de l'Institut ; F. ALQUIE, professeur à la Sorbonne (P.U.F., 1955).
L'esthétique. Édition française, collection « Que sais-je ? » (ouvrage traduit en allemand, anglais, arabe, espagnol, hollandais, japonais, portugais).
L'esthétique industrielle. Collection « Que sais-je ? », 1961.
Les relations publiques. Coll. « Que sais-je ? », 1962.
L'esthétique française. Édition italienne Marzorati, Milan, 1958.
Revue, Congrès et Colloques. Encyclopédie française, tome XIX, Larousse, 1957.
Le français en 700 questions.
avec André VERGEZ : *La philosophie en 1 500 citations*.
avec André VERGEZ : *La composition philosophique* (Nathan).

OUVRAGES DE L.-R. PLAZOLLES

- L'étude de texte littéraire au baccalauréat* (Nathan).
avec D. HUISMAN : *Mémento littéraire* (Bordas).
avec P. BRUNET et P. SELLIER : *Le commentaire composé* (Collection Nathan-Université).
avec J.-B. PLAZOLLES : *Thèmes d'hier et d'aujourd'hui* (2 volumes de textes choisis : 18^e-19^e s. ; 20^e s., Nathan).
avec P. JEOFFROY : *Techniques de l'expression et de la communication* (Collection Nathan-Université).

Denis HUISMAN

Docteur ès Lettres
chargé d'enseignement
à l'Université
de Paris-IX

L.R. PLAZOLLES

et
Agrégé des Lettres
Maître-Assistant
à la Sorbonne

PQ
63
F8
H8
1975

AVANT-PROPOS

L'ART DE LA DISSERTATION

LITTÉRAIRE

Du Baccalauréat au C.A.P.E.S

(3^e Édition revue et corrigée)

Société d'Édition d'Enseignement Supérieur
88, boulevard Saint-Germain — PARIS-V^e

A R. et O. CONSTANS

AVANT - PROPOS

Pour répondre aux critiques et aux sollicitations de nos étudiants, nous avons essayé d'indiquer dans ce petit livre, de la façon la plus simple et la plus directe possible, les moyens à mettre en œuvre pour composer et rédiger une dissertation littéraire. Les conseils qui leur sont distribués sans cesse par nos collègues et par nous, mais que leur oreille distraite retient mal, ils les trouveront rassemblés ici et commentés, en noir sur blanc : puissent-ils ne plus jamais venir nous dire ce qu'un étudiant irrespectueux nous confia naguère, à l'issue d'une séance de « corrigé » : « Admirer des choux à la crème réussis, c'est facile ; mais en réussir soi-même, c'est autre chose... ! ».

Du Baccalauréat au C.A.P.E.S. il y a une différence de degré, mais non pas de nature : un examen suppose, dans tous les cas, une certaine *culture* et un certain *savoir-faire*. Pour la culture, il appartient à chaque étudiant de prendre ses responsabilités ; pour le savoir-faire, chacun pourra trouver ici, en passant, voire en courant, une ou deux suggestions, quelques conseils pratiques, un fil directeur utilisable. Nous avons cherché sans arrêt à rester proches du lecteur. Tel un *vade-mecum*, cet opuscule ne saurait espérer avoir qu'une seule mission : servir ; une seule vertu : l'utilité.

Les plans de dissertations qui le complètent ne se présentent pas comme des « corrigés », mais seulement comme des exemples. Ébauchés, esquissés ou développés, ils correspondent dans leurs moindres détails aux indications que renferme la première partie. L'étudiant qui les lira devra y chercher l'application des règles que nous lui avons indiquées : c'est à cette seule condition qu'il tirera profit de notre manuel.

Un dernier mot : cet *Art de la Dissertation* interdit-il la sacro-sainte « originalité » à laquelle semblent tellement tenir certains étudiants ? Que non pas. Mais trop souvent, il faut le dire, certains couvrent de ce nom leur absolue incapacité. Nous leur répéterons donc, encore... : lorsque vous vous serez rendus maîtres de la technique, vous pourrez déployer librement votre « originalité » ; alors seulement, elle constituera le charme suprême de votre dissertation. Ronds, carrés ou ovoïdes, les choux à la crème ne sont bons que si l'on a su pétrir la pâte.

Denis HUISMAN.

Louis-Robert PLAZOLLES.

CONSEILS PRATIQUES

C'est le jour fatidique de l'examen : vous voici devant votre copie, vous avez votre sujet.

QUE DEVEZ-VOUS FAIRE ?

Il vous faut avant tout interpréter les données, comprendre le sujet. Ne vous précipitez pas sur votre feuille pour écrire tout de suite mille et une sottises. Commencez par vous assurer que vous avez bien compris le texte de la question. Puis, cherchez vos idées en couvrant une feuille blanche de tout ce qui vous passe par la tête à propos du problème posé, sans vous occuper de savoir si cela entre dans les limites de votre dissertation ou non. Ensuite, vous allez rechercher des *affinités* entre les idées diverses qui vous sont venues, et vous allez découper soigneusement votre feuille, noircie par ces graffiti écrits en long, en large, en travers ou en rond, en trois parties sensiblement égales ; vous élaborez ainsi votre plan, le plus clairement possible. Enfin, vous rédigerez séparément sur une copie d'examen l'introduction et la conclusion. Il ne vous restera plus, dès lors, qu'à répondre à la question, en suivant scrupuleusement l'ordre du plan que vous aurez adopté. Mais ne faites pas de brouillon pour le corps du sujet : vous perdriez trop de temps.

QUELLES RÈGLES RESPECTEREZ-VOUS ?

C'est à cette question que notre petit livre se propose de répondre. Des affiches publicitaires promettent généralement aux jeunes gens qui débudent dans la vie d'en faire de bons danseurs en cinq leçons ; nous voudrions vous permettre de réussir à être de « bons rédacteurs », en cinq chapitres :

1° Nous examinerons comment vous devez vous comporter à l'égard de l'énoncé lui-même.

2° Nous considérerons le *travail préalable* que suppose toute dissertation, les connaissances que vous aurez à mettre en œuvre à propos de cet énoncé.

3° Nous réfléchirons sur la *méthode* à suivre et sur les dangers qui vous guettent.

4° Nous nous arrêterons longuement sur les règles de l'exposé, c'est-à-dire sur la façon de présenter l'introduction, la conclusion, les transitions, et surtout le raisonnement lui-même.

5° Nous vous indiquerons les graves maladresses d'expression qu'il vous faudra éviter à tout prix.

Enfin, nous mettrons ces indications en pratique dans une *seconde partie*, réservée à des dissertations-témoins, exemples mais non pas exemplaires, et pour terminer nous chercherons à expliciter et à élucider les mots les plus répandus du vocabulaire technique de la dissertation littéraire.

Ce sera la fin de notre travail ; ce sera le début du vôtre...

PREMIÈRE PARTIE

A B C DE LA DISSERTATION

I. - L'ÉNONCÉ

1. *Bien comprendre chacun des mots qui constituent le sujet.* Pour le faire, s'aider le plus possible de dictionnaires comme celui de Littré. D'ailleurs une liste de termes techniques peut être aisément retenue. On se reportera à la fin du volume pour élucider le sens d'un certain nombre de mots-clés.

Prenons un exemple : soit le sujet « Le rôle de Phèdre ». Beaucoup d'élèves vont parler du caractère du personnage ou de l'aventure vécue par lui. Or, il s'agit ici, d'un problème précis, pour lequel on devra considérer les interprétations différentes du rôle à travers les siècles et les critiques que l'on en a faites. Tout ce qui est étranger à cette question demeure hors du sujet.

Parmi les termes couramment employés en littérature, il en est un très grand nombre dont le sens doit être strictement défini : le tragique n'est pas exactement le dramatique, ni le pathétique (cf. Index terminologique). Le terme de drame prend souvent tout son sens si l'on remonte à son étymologie (drama = action) et bien des fois s'applique à la technique théâtrale. Le sujet « La pensée dramatique de Molière » ne concerne pas l'aspect sérieux des comédies (« que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer ») mais la conception que l'auteur se fait de son art. De même, le lyrisme, le classicisme, la poésie, constituent des termes qu'il faut avoir précisés.

2. *Règle générale : expliquer le texte par le contexte.* Il faut s'aider du texte tout entier et principalement des

autres mots qui forment le sujet. Dans le sujet : « Jamais de la nature il ne faut s'écarter » (Boileau), il ne s'agit point de la nature telle que la chanteront les romantiques. Le nom même de Boileau vous invite à trouver et à indiquer les limites de cette notion, en vous référant à l'esthétique classique et en montrant l'application de ce précepte dans la comédie, la tragédie, ou la fable. Au contraire dans un sujet tel que « La notion de couleur locale », aucune limitation n'est indiquée. On pensera donc à la fois à la couleur locale pittoresque (lieux, costumes) et à la couleur locale psychologique (langage, mentalité) ; on étudiera l'usage qui en a été fait aussi bien par notre littérature classique que par notre littérature romantique. L'on manque ici du contexte indispensable à la compréhension du texte. Il faut donc peser chacun des mots par rapport au terme-clé, mais sans jamais s'écarter du problème essentiel.

3. Ne jamais croire à une question de cours. Autant en mathématiques ou en physique les questions de cours constituent des sujets fréquemment posés à l'examen, autant, en littérature, en philosophie, de tels sujets sont impensables. Cependant, on peut trouver à l'examen des questions comme le classicisme, le symbolisme, le comique chez Molière, etc...

En fait, on ne doit jamais prendre de pareils sujets sans les repenser profondément, sans ajouter aux éléments que l'on pourrait trouver dans un manuel un cachet personnel : une manière de voir ou de poser un problème là où, apparemment, il ne semblait pas y en avoir. On ne se contentera pas, par exemple, d'énumérer les procédés comiques de Molière : on montrera aussi comment le comique et le tragique se côtoient dans ses pièces, et l'on s'interrogera sur ses intentions profondes.

4. *Le sujet posé sous forme de rapports.* Beaucoup d'élèves, quand ils ont un sujet posé sous la forme *Racine et Corneille*, s'imaginent qu'ils doivent faire deux devoirs différents et qu'ils doivent coudre ensemble deux développements faits l'un sur le premier terme et l'autre sur le second. Une telle erreur est extrêmement dangereuse ; on doit au contraire envisager ensemble les deux parties et songer qu'il n'y a pas seulement une parallèle élémentaire à esquisser en troisième partie (la première partie étant réservée au premier terme, la seconde au deuxième) mais qu'il faut les étudier en même temps. Une autre erreur consiste à croire qu'il ne peut y avoir à étudier que des ressemblances et des différences. En fait, il faut considérer qu'il existe des rapports de :

Causalité (cause et effet) : le sentiment de la nature chez *Rousseau* (*Rousseau* n'est pas seulement un spectateur ; la nature agit sur lui, exerce une influence déterminante sur sa sensibilité et sur ses idées).

Finalité (moyen à fin) : le sentiment de la mort chez *Bossuet* (la réaction de *Bossuet* n'est pas purement individuelle ; son attitude vise à enseigner, et à éclairer le mystère de la mort à la lumière de la Foi).

Participation (du premier terme au second ou du second à un troisième terme) : le sens de *Phèdre* (on passe insensiblement de l'interprétation psychologique à l'interprétation morale, et de celle-ci à l'interprétation métaphysique).

Opposition (antagonisme plus ou moins radical) : *Voltaire* et *Rousseau*, etc...

5. *Le cas d'une formule à commenter.* Doit-on se référer à l'auteur ? On ne doit pas, dans un devoir concernant un jugement de *Sainte-Beuve* sur *Ronsard*, faire por-

ter le devoir sur Sainte-Beuve. De même, il serait absurde de faire une dissertation sur l'histoire de la critique si l'on doit commenter la pensée de Sainte-Beuve : « Renouveler les choses connues, vulgariser les choses neuves : un bon programme pour un critique. »

Il faut se contenter d'en parler dans l'introduction pour placer le problème dans son cadre. A la limite, on pourra dans certains cas étudier le problème par rapport à l'auteur de la citation dans la *première partie*, mais seulement si l'on doit dégager de cette étude des éléments précis qui serviront de tremplin pour la *deuxième* et la *troisième partie*. C'est le cas, par exemple, de la définition du tragique proposée par Anouilh, que nous étudions dans l'une des dissertations de ce manuel. On commence par dégager les traits essentiels de cette conception en s'appuyant sur l'œuvre même d'Anouilh, puis l'on montre, en premier lieu, l'existence de ces divers aspects dans le théâtre tragique des Grecs et de Racine, et, en deuxième lieu, l'insuffisance de cette définition pour rendre compte intégralement des conceptions grecque, cornélienne et racinienne.

Que l'on se dise bien qu'une dissertation ne peut jamais obtenir la moyenne si le sujet n'a pas été traité. La plus grosse difficulté de l'art de la dissertation, c'est avant tout l'interprétation des données.

II. - LA MATIÈRE

Le principal défaut d'une dissertation étant l'incompréhension du sujet (défaut rédhibitoire et dont la fréquence est extraordinaire, depuis le certificat d'études jusqu'au concours de l'École Nationale d'Administration), le second travers est le manque de connaissances précises, l'inconsistance : il est indispensable qu'une dissertation soit nourrie, bien fournie, dense, pour éviter ce caractère vide, creux, et verbal, que l'on peut souvent reprocher aux devoirs de français.

1. Les *Histoires de la Littérature* pourront vous fournir un grand nombre de matériaux. Vous n'êtes pas un Pascal ; on sait bien que vous n'allez pas retrouver à vous seul les 36 propositions d'Euclide : voilà pourquoi ces manuels se proposent de vous mâcher le travail. Mais attention ! : ils font le point de toutes les questions qui se posent à propos de chaque auteur ou de chaque école et des solutions qu'on peut apporter, ils sont donc à la fois historiques et didactiques. Il vous appartient d'assimiler les jugements qu'ils contiennent, de les faire vôtres, et, si vous les utilisez, de les plier aux nécessités de votre démonstration. Évitez à tout prix les exposés chronologiques, qui paraissent toujours autonomes ; procédez par étapes logiques, en fonction du sujet qui vous est proposé. Il ne faudra jamais reproduire tel chapitre ou tel fragment de chapitre ; il vous est interdit de déverser des connaissances non digérées. Ces livres n'ont pas été faits pour vous éviter de réfléchir ; ils sont là, au contraire, pour susciter vos réflexions personnelles. Méfiez-vous, par ail-

leurs, des manuels trop anciens ; ils ont de fortes chances d'être dépassés. Notre connaissance des siècles révolus s'est considérablement enrichie ces trente dernières années, en particulier celle du XVII^e siècle, grâce aux travaux d'éminents chercheurs. On ne parle plus aujourd'hui de Corneille ou de Boileau comme on en parlait il y a quelques dizaines d'années, et l'on n'a plus de l'époque classique la conception figée que Voltaire nous avait léguée.

2. Les études critiques vous permettront de pénétrer plus avant dans la connaissance d'un auteur ou d'une doctrine. Ce sont des études savantes dont vous devez retenir les conclusions, et surtout l'esprit : elles vous enseigneront la rigueur et la probité. Apprenez, en les lisant, à ne jamais rien affirmer qui ne soit démontré, et à ne jamais déformer un auteur ou une théorie au gré de vos propres conceptions. Certes, les enseignements de ces écrits sont passés dans les histoires récentes de la littérature, mais n'hésitez pas à remonter à la source, car vous devez connaître dans leur complexité et dans leurs nuances ces jugements irremplaçables.

3. Les œuvres elles-mêmes doivent être sans cesse à votre chevet. Pour connaître un film vous ne vous contentez pas du film-annonce de la semaine précédente, ni des comptes rendus que vous lisez dans les journaux spécialisés : par quelle aberration pourriez-vous agir autrement à l'égard des œuvres littéraires ? Ni les morceaux choisis, ni les études critiques ne sauraient suffire : rien ne peut remplacer une connaissance directe et intime des poètes, des pièces, des romans, sur lesquels porteront vos dissertations.

Commencez par les auteurs avec lesquels vous vous sentez le plus d'affinités ; continuez par les autres. Peut-être d'ailleurs, découvrirez-vous chez ces derniers des aspects inattendus qui vous enchanteront. Les jugements

des spécialistes vous aideront à découvrir ces auteurs ; mais ce sont, en fin de compte, vos réactions personnelles qui compteront le plus. On ne se fait pas de vrais amis par personne interposée : pénétrez donc à fond dans les œuvres, lisez-les et relisez-les sans cesse. Vous pourrez ainsi soutenir vos démonstrations par des allusions précises, voire par des citations.

4. *La littérature moderne* devra compléter votre culture. Vous ne pouvez ignorer ce qui s'écrit de votre temps, ce serait monstrueux. Mais ne cédez pas à la tentation de tout ramener aux auteurs contemporains, et, sous prétexte qu'ils sont vos préférés, ne vous montrez pas incapables de juger objectivement et historiquement leurs prédécesseurs : ils ont été eux aussi des « modernes » pour des milliers de jeunes gens d'une autre époque ; que vos enthousiasmes d'aujourd'hui vous aident à comprendre les enthousiasmes d'hier.

Lisez en particulier les réflexions esthétiques d'Alain, de Valéry, de Gide, et de bien d'autres. Elles sont très suggestives et vous permettront de poser des regards neufs sur les œuvres anciennes ; elles vous prouveront d'ailleurs qu'il n'y a pas à proprement parler d'œuvres « anciennes », et que les livres d'époques passées sont toujours nouveaux si on sait les lire.

5. *La matière concrète* : Rompez délibérément les barrières qui isolent les grandes activités humaines et toutes les disciplines scolaires ; soyez des hommes et pas seulement des érudits. Intéressez-vous aux arts, à tous les arts : la connaissance et l'amour de la peinture ou de la musique enrichiront votre culture, perfectionneront votre aptitude à goûter et à juger ; il y a des affinités certaines entre les œuvres d'un Rabelais ou d'un Ronsard et les châteaux de la Renaissance, de même qu'entre une tragédie de Racine et la colonnade du Louvre. Ce n'est pas un hasard si le premier qui célébra à l'Académie Fran-

gaise le siècle classique fut un fils d'architecte, premier commis des bâtiments : Charles Perrault. Suivez des conférences, fréquentez les salles de spectacle. Les interprétations contemporaines de certaines pièces classiques sont excitantes pour l'esprit ; notre théâtre ne revient pas sans raison aux grands mythes antiques. La télévision interviewe chaque semaine des auteurs d'aujourd'hui ; leurs réflexions sur la création littéraire guideront les vôtres.

Votre personnalité forme un tout : c'est ce tout qui engendra votre dissertation, et non pas certaines facultés arbitrairement distinguées. Comptez sur votre culture bien plus que sur votre mémoire. Mais évitez la subjectivité des références personnelles : n'assaisonnez pas votre devoir de « je » et de « moi » puérilement répétés. L'expérience doit être sans arrêt sous-jacente à l'exposé, mais plus latente que patente : il faut se garder de l'explicitier.

III. - LA MÉTHODE

1. *Toute dissertation est une démonstration.* La marche à suivre dans une dissertation est la suivante : il faut qu'à la fin du devoir on ait l'impression d'avoir trouvé une solution. Il s'agit donc de prouver quelque chose. A cet égard, le meilleur critère de la dissertation réussie consiste à se demander à la manière de Roberval sortant d'Iphigénie : « Qu'est-ce que cela prouve ? ». Une dissertation française, autant qu'un devoir de physique ou d'histoire, mais peut-être avec plus de souplesse, doit absolument prouver une thèse. Ici la pièce à thèse est indispensable.

Si l'on a pour sujet « Le sentiment de la nature chez Rousseau », il ne faut pas se contenter d'une vague description. Il faut une analyse, une définition, un examen précis des aspects principaux de ce sentiment (où et quoi ?, comment ?, dans quelle mesure ?).

Il ne faut pas se contenter de parler, voire de bavarder, autour de la question.

2. *La qualité essentielle consiste à voir le sujet, tout le sujet, rien que le sujet.* La démonstration ne doit pas dévier. Or, on se bute en réalité à deux écueils : a) la digression, c'est-à-dire la parenthèse, l'excursus, comme on le voit si souvent chez Proust où une première idée en entraîne une autre et où, d'image en souvenir et d'idée en idée, on aboutit à une toute autre question que celle qui était en cause, b) l'éclatement ou l'élargissement excessif du sujet. Ainsi dans l'étude du jugement de Rémy de Gourmont « Entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, il

y a Chateaubriand ; pour passer de l'un à l'autre, il faut traverser son jardin », on ne cèdera pas à la tentation de dire tout ce que l'on sait sur chacun des deux siècles mis en cause. Certes, le devoir porte sur les caractères particuliers de chacune des deux époques, mais à travers Chateaubriand seulement, et non au point de vue plus large de l'histoire de la littérature. Il s'agit moins d'une confrontation des deux siècles, que de la recherche d'éléments précis, et d'apparences contradictoires parfois, qui se marient en Chateaubriand.

De même, dans une dissertation sur « L'humanisme de Montaigne » le candidat tout en apportant une définition précise du terme employé, devra s'interdire tout débordement qui le conduirait de l'humanisme de Platon jusqu'à celui de Sartre. Ne pas confondre ici texte et prétexte.

3. Règle d'or : cohérence d'abord. Une bonne dissertation doit s'appuyer sur une bonne démonstration : or, le propre d'une bonne démonstration est d'être cohérente. S'il y a contradiction, le raisonnement ne vaut plus rien. Si un argument important est absent, il ne vaut pas plus. Il faut donc toujours se garder de rétrécir ou de mutiler l'analyse, et éviter aussi de se contredire. Pour cela il n'y a qu'une méthode possible : chercher un dépassement dans un approfondissement du problème, qui empêchera le devoir de tomber dans l'incohérence. Il s'agit de poser une différence de niveau, une distinction de points de vue.

Ainsi dans un sujet sur le tragique racinien on pourra rechercher d'abord dans quelle mesure le poète utilise la conception antique, selon laquelle les ressorts du tragique sont la pitié et la crainte. Puis on montrera comment il a complété et enrichi cette notion par l'introduction d'un tragique purement personnel : incompréhension fondamentale entre les êtres, qui pousse le tragique vers la psychologie ; « tristesse majestueuse », qui le pousse vers l'esthétique. On examinera enfin les aspects tragiques qui,

aujourd'hui, au XX^e siècle, nous frappent le plus dans les pièces de Racine, aspects qui peut-être pour lui n'étaient pas essentiels, mais qui répondent à nos préoccupations contemporaines : aspects métaphysiques et non plus psychologiques.

En se plaçant ainsi à plusieurs niveaux on évitera à la fois la confusion et le ridicule : ramener Racine aux dimensions d'un pâle disciple de Sophocle et d'Aristote, ou en faire le Camus ou le Sartre du XVII^e siècle. C'est un procédé analogue que nous avons employé dans la troisième partie de la dissertation sur *l'originalité* (citation de Brunetière). Dans l'étude d'une pensée comme « le moi est haïssable » de Pascal, appliquée à la présence ou à l'absence du moi dans les œuvres littéraires, on évitera d'aboutir, sous prétexte de cohésion, à un compromis comme la conclusion normande en fournit l'exemple : « p't'être ben qu'oui, p't'être ben qu'non » : on se trouve alors pris entre deux chaises et la solution devient d'une totale inconsistance. C'est une erreur de croire que toute dissertation doive aboutir à l'idée qu'*in medio stat virtus*. Dans le cas ci-dessus, par exemple, il faut aboutir à la conclusion très nette que les manifestations du moi dans une œuvre littéraire sont fécondes jusqu'à un certain point, dans une certaine mesure, et montrer pourquoi.

4. Règle absolue : pas d'allusion sans explication. De deux choses l'une, en effet. Ou bien l'allusion est inutile, voire déplacée, et il ne fallait pas la faire : c'est là une marque de pédantisme inutile, d'ostentation ridicule, puérile de la part de l'élève qui veut absolument caser les connaissances qu'il possède sur l'auteur qu'il veut mentionner. Ou bien l'allusion est utilisable, et dans ce cas il ne faut pas rester dans le vague ou se contenter d'une brève et imprécise suggestion : il faut appuyer, expliciter. Une formule qui se retrouve souvent sous la plume des élèves est par exemple : « on sait que... ». Or, le profes-

seur est censé ne rien savoir du tout. Il feint d'être ignorant. On doit toujours écrire comme si le lecteur de la dissertation ne savait absolument rien de la question que l'on va traiter. Le candidat qui sous prétexte que c'est évident, que le professeur le sait bien, que le lecteur est suffisamment averti, etc..., se contente d'une simple allusion à « l'amour-admiration », par exemple, en faisant abstraction de l'auteur (Corneille), en laissant de côté la psychologie et le rang social des personnages, ainsi que les événements exceptionnels qu'ils vivent et qui sont autant d'épreuves — et de preuves — pour leur amour, commet une grave erreur de technique.

Grave erreur aussi, si, sur ce même thème, on se contente de jeter sans commentaires au visage du lecteur la brillante phrase de Péguy : « L'amour y est honoré d'honneur et l'honneur y est aimé d'amour. » Là encore, il est absolument nécessaire d'entourer d'un contexte la citation : on doit d'une part rendre sa présence nécessaire en en faisant l'aboutissement d'un cheminement logique, et l'on doit d'autre part en éclairer le sens, rapidement certes, mais avec une extrême précision. Une citation dans un paragraphe c'est comme un bijou sur une robe : beau en soi, mais destiné aussi à donner à la robe son « chic ». Bien amenée et bien éclairée, la citation met en valeur la pertinence de votre propre raisonnement.

5. *Toute démonstration implique une distinction.* Il faut absolument, dans une dissertation, séparer nettement les points de vue. Vous ne pouvez parler de tout à la fois.

Si le sujet vous propose une citation relativement longue, lisez-la plusieurs fois lentement, crayon en main ; soulignez les mots qui vous paraissent les plus importants. Cela fait, distinguez le plus nettement possible les idées ou les thèmes impliqués par ces mots. Si vous n'y voyez pas encore très clair, restez calme, et surtout disponible : ne forcez pas le texte, recommencez votre lecture, revenez

sur vos premiers jugements ; ils étaient certainement erronés. Quand vous aurez trouvé ces thèmes, ou bien vous constaterez qu'ils précisent les aspects d'une seule et même conception et vous pourrez, dans ce cas, les étudier successivement tout en considérant globalement cette conception : c'est le cas, dans les dissertations que nous vous proposons, du sujet sur le *tragique* (citation d'*Antigone* d'Anouilh). Ou bien ces différents thèmes pourront se placer sur des plans logiques différents : vous devrez alors distinguer nettement ces plans et les étudier séparément (voir le sujet sur le roman : texte de E. M. Cioran).

Si la citation est courte, s'il s'agit d'un jugement rapide ou d'une pensée lapidaire, le texte lui-même ne vous offrira pas ces plans ou ces thèmes différents. Il vous appartiendra alors d'établir vous-mêmes les distinctions nécessaires. Ainsi dans un sujet sur la signification de *Phèdre* vous pourrez examiner, comme nous l'avons déjà dit, l'aspect psychologique, l'aspect moral, l'aspect métaphysique. Dans le sujet sur le *rire et les larmes au théâtre* (citation de La Bruyère), vous demanderez des secours à la psychologie, à l'esthétique, à la psychanalyse. Vous pouvez aussi, éventuellement, compléter la définition qui vous est proposée : la définition célèbre de Condorcet de l'esprit philosophique au XVIII^e siècle se borne à définir une attitude sentimentale : cette définition est incomplète, et vous y ajouterez une étude de la position intellectuelle et de l'option esthétique qui caractérisent cet esprit philosophique.

Dans tous les cas, enfin, il est toujours possible de s'en tenir à des distinctions très simples et un peu « passe-partout », soit qu'on examine le sens, puis la portée, et enfin les limites d'un jugement (c'est le cas du devoir sur le *tragique*), soit qu'on procède dialectiquement : thèse, antithèse, dépassement. Cette troisième étape consiste d'ailleurs non pas à mêler ce qui a été étudié au cours

des deux moments précédents (il n'y aurait plus distinction, alors !), mais à dépasser la contradiction en se plaçant sur un autre plan : c'est ce que nous avons fait dans la dissertation sur *l'originalité* (phrase de Brunetière). Mais de toutes façons, il faudra, à l'intérieur de chaque étape, organiser le développement autour d'un certain nombre de distinctions secondaires. Conservez toujours présent à l'esprit le conseil fondamental de Descartes : « Diviser les difficultés en autant de parcelles qu'il serait requis pour les mieux résoudre. » Vous n'obéirez pas, ce faisant, à un vain formalisme : non seulement vous y verrez plus clair dans le problème qu'on vous soumet, mais vous y verrez plus clair aussi en vous-même, et finalement le correcteur y verra bien plus clair, à son tour, dans votre devoir. Jouer une carte ou orienter la raquette réclame du joueur, au bridge ou au tennis, des prises de conscience, incessantes et nettes, des diverses nécessités de l'instant ; il en est de même pour une dissertation. C'est un jeu aussi, grave certes le jour de l'examen, mais pas plus grave en somme qu'une finale de tournoi.

6. *Toute démonstration doit s'appuyer sur des faits.* On fait un devoir avec des idées, et les arguments sont en effet les preuves de la dissertation : il faut noter ses idées, les numéroter, les cataloguer, les classer dans l'ordre où l'on souhaite les voir entrer dans le corps même de la dissertation. Mais les idées ne suffisent pas. Un devoir ne saurait se dérouler *in abstracto* : des précisions historiques doivent sans cesse intervenir. Le fait concret doit être la pierre de touche de la dissertation, qu'elle soit historique, philosophique ou littéraire. Dans un devoir très condensé, comme doit l'être une dissertation d'examen, on peut être sûr que, si les faits ont été bien ordonnés, bien organisés autour d'un thème central, le devoir sera nécessairement bien noté en dépit des

variations, illusoires d'ailleurs, du coefficient personnel propre à chaque correcteur.

7. *La discussion d'une théorie.* Il reste également à envisager le cas d'un paragraphe où l'on a l'intention d'expliciter et de discuter une grande doctrine littéraire ou philosophique. Sachons d'abord la présenter : il faut en retracer rapidement l'historique, et ne jamais la détacher de son ou de ses auteurs. Mais il y a des conditions nécessaires et suffisantes pour discuter correctement une grande théorie. Il faut en effet :

- a) bien la connaître ;
- b) l'exposer loyalement ;

c) faire deux parties dans la critique : l'examen des arguments accidentels, extérieurs à la thèse, et l'examen direct de la thèse essentielle, en elle-même ;

d) enfin, estimer séparément la consistance théorique de la doctrine et son efficacité pratique.

L'exemple peut en être fourni par les théories littéraires de Malherbe. Il est hors de doute que de telles conceptions peuvent être discutées comme doctrine et que l'œuvre poétique de leur auteur n'est pas convaincante ; mais il n'en reste pas moins que cette conception stricte de l'art littéraire a créé les conditions mêmes de l'art classique. Dans un autre domaine, on peut discuter les théories de Madame de Staël sur les rapports entre l'art et les divers climats, sourire de sa façon d'opposer catégoriquement la littérature du Nord à celle du Midi, mais on doit retenir cependant que ses conceptions marquent une date importante dans l'histoire de la critique, et même dans l'évolution de l'art littéraire. On peut déplorer avec Chateaubriand que trop de Renés aient à sa suite porté « leur cœur en écharpe ». Mais on doit retenir aussi l'influence déterminante exercée par René et Atala sur l'état d'esprit de plusieurs générations d'écrivains.

8. *Démontrer, c'est prendre position.* Beaucoup de candidats aux examens croient que la pire chose à faire dans une dissertation consiste à donner son avis ; il serait dangereux, suivant cette opinion commune, trop répandue dans le public, d'oser dire ce que l'on pense. Ainsi, le « genre » sera d'être aussi impersonnel et objectif que le code civil lui-même. En effet, c'est une très bonne méthode de ne pas dire « je » ; le « moi » est haïssable dans une dissertation. Mais il importe de prouver par soi-même que le sujet a été compris intérieurement, et les preuves ne sont jamais si bonnes que lorsqu'elles ont été vécues. Il importe que les arguments soient plus effectifs, c'est-à-dire directs, sentis, vivants, que notionnels, c'est-à-dire abstraits, théoriques, pensés du bout des lèvres, et non pas repensés par soi-même. Il faut donc trouver de nouveaux arguments — et, de fait, la charge de la preuve incombe à celui qui veut démontrer — et ne pas se borner à rester à la charge des autres critiques qui ont pu prouver avant vous ce qui était en cause.

Conclusion. — L'essentiel de la dissertation va donc être le paragraphe, véritable centre nerveux d'un devoir. Ce doit être une véritable dissertation en miniature. Le paragraphe doit nécessairement contenir une idée et des exemples à l'appui. Il doit être à la fois vivant, nuancé, et surtout ordonné.

IV. - L'EXPOSITION

I. - L'INTRODUCTION.

Comme dans le charmant petit livre de Jean Giraudoux, *Les Cinq tentations de La Fontaine*, il semble qu'il y ait cinq tentations de l'introduction.

A. - Les cinq tentations :

a) Les *Propylées*, les Grands Portiques, les grandes tirades assez creuses, les clichés trop faciles : « Depuis la plus haute antiquité... », « Aucun problème ne nous paraît aussi controversé... », « De tous les problèmes littéraires, il n'en est pas de plus grave, de plus intéressant... », etc.... Laissez donc ces départs aux La Bruyère et employez un ton simple, un tour concret, sans recourir à ces écœurantes banalités. Il est plus qu'évident que le problème que vous avez à débattre est intéressant, important, voire discuté, qu'il soit littéraire, historique, ou philosophique. S'il ne l'était pas, on ne vous l'aurait pas donné comme sujet de devoir.

b) Partir d'une *définition initiale* est une grave erreur. Outre certains termes impossibles, ou presque, à définir, comme l'originalité, le génie, la poésie, etc..., il est d'une mauvaise méthode de commencer par la définition dont toute la dissertation devra amener une rédaction aussi valable que possible. De toutes les façons, en admettant même qu'il faille partir d'une définition préjudicielle, il est recommandé de ne pas commencer brutalement par

une définition immédiate, qui serait donnée sans que le lecteur sache au juste de quoi il s'agit exactement. Il faut amener le sujet, entrer en matières : aucune définition donnée dès l'abord ne peut véritablement introduire une dissertation.

c) *La solution anticipée* : De même qu'un auteur de romans policiers qui commencerait à donner la solution de l'énigme dès la page 1 de son roman in-16, au lieu d'attendre la 256^e page pour donner le fin mot de l'énigme, commettrait une grave erreur de technique littéraire en ce sens que le lecteur, sachant quelle est la fin, jetterait le roman sans attendre la suite, de même l'étudiant qui, pour commencer, dirait ce qu'il va découvrir, se tromperait lourdement sur la stratégie de la dissertation : la solution ne doit être suggérée qu'à l'extrême fin de la première partie, et donnée exactement qu'à la limite de la conclusion.

d) *La situation préalable* : Beaucoup d'élèves se trompent en voulant absolument rattacher à la question qu'ils ont à présenter un problème beaucoup plus général qui la déborde infiniment. C'est là une erreur d'autant plus grave qu'ils sont amenés ainsi à remonter au déluge. Situer la pensée de Molière ou de La Fontaine par rapport à leurs sources les plus lointaines, vouloir parler de la poésie en général lorsqu'on a un travail à faire sur l'inspiration satirique de Victor Hugo, c'est commettre le péché de généralité.

e) *L'exemple liminaire* constitue à notre sens une tentation particulièrement grave, surtout dans le cas où une pensée est proposée à la réflexion des candidats. Certains, en effet, heureux d'avoir dès leurs premières recherches aperçu une affinité entre cette pensée et celle d'un deuxième écrivain, s'empressent d'entamer leur devoir en citant cet autre, et développent souvent dans leur

dissertation entière cette deuxième citation, et non celle qui leur était proposée.

C'est ainsi qu'invités à se pencher sur la phrase de Mallarmé : « Un poème est un mystère dont le lecteur doit chercher la clef », des candidats croient habile de citer dès la première ligne de leur introduction la boutade de Valéry à propos du commentaire de *Charmes* par Alain : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête. Celui que je leur donne ne s'ajuste qu'à moi et n'est opposable à personne », et d'en poursuivre l'étude en ramenant à elle la réflexion de Mallarmé (ou mieux, en l'oubliant parfois définitivement).

Nous pensons qu'une telle méthode offre de graves dangers. La place de l'exemple n'est pas dans l'introduction, mais bien à la suite de l'idée, à la fin d'un paragraphe, à titre d'illustration concrète et non pas comme entrée en matières. Le moins que l'on puisse dire de cette méthode, c'est donc que l'exemple initial est déplacé. La maladresse serait aussi grave d'ailleurs, si le candidat entreprenait son étude en rappelant le dédain de Montesquieu pour la poésie ou l'affirmation de Voltaire : « Pour être bons, les vers doivent avoir l'exactitude de la prose. » Là encore, s'il est normal d'envisager une discussion, il est par contre infiniment maladroit de l'imposer *ex abrupto*. Sans compter que cette opération de prestidigitateur, qui consiste à remplacer le texte proposé par un autre, laisse planer un doute sur l'honnêteté intellectuelle du candidat, que l'on peut soupçonner d'avoir préparé à l'avance un certain nombre de sujets avec le ferme espoir de substituer l'un d'eux à celui, plus ou moins proche, qu'on lui proposerait. On doit toujours procéder par voie déductive, et aller d'une remarque générale à ses applications particulières, mais non pas d'exemples singuliers à une application universelle. La voie de l'induction est celle de la

recherche, et non de l'exposé ; elle ne peut qu'accessoirement être la méthode de la dissertation.

B. - Les cinq voies de l'introduction :

L'introduction doit arriver :

a) A situer une notion par rapport à une autre. Ainsi dans un devoir sur la place du réalisme et du romanesque dans *Manon Lescaut* on pourra partir du réalisme pour présenter le romanesque, ou faire l'inverse, chacun des deux termes permettant, par opposition, de mettre en relief le contenu de l'autre (on notera d'ailleurs, au passage, que cette confrontation suggèrera nécessairement au candidat de s'interroger sur le soutien que, dans le roman, chacune apporte à l'autre).

b) A poser un problème sous une forme interrogative (même lorsque le sujet se pose sous une forme affirmative : en effet, l'important, dans une introduction, c'est que le sujet fasse problème ; il faut voir, sous un énoncé libellé d'une manière anodine, une question angoissante dont la résolution va nécessiter toute une problématique), ou à soulever une difficulté, à présenter les obstacles qui s'opposent à la résolution du problème.

c) A trouver une bonne citation qui puisse introduire correctement le devoir, mais seulement dans le cas où le sujet lui-même n'en propose aucune et à la condition expresse qu'elle coïncide particulièrement bien avec lui. Ainsi dans un devoir sur : « La suggestion poétique », l'une des deux citations que nous indiquions plus haut, de Mallarmé ou de Valéry, pourrait précéder avec bonheur l'argumentation elle-même, mais, là encore, à condition que les arguments soient développés par rapport au sujet lui-même et non en fonction des termes de la citation.

d) A trouver une raison d'actualité pour donner un sens plus urgent, plus pressant, au message que l'on voudrait livrer à ses lecteurs. Ainsi dans un devoir sur le sens de telle ou telle pièce classique, on pourra partir d'une interprétation récente, dont le caractère particulier permettra de poser le problème *in concreto*. Pour le *Tartuffe*, par exemple on pensera à Louis Jouvet qui, voici quelques années, incarna un Tartuffe sombre et décharné, exactement contraire à la conception traditionnelle. A propos du *Malade Imaginaire* on s'interrogera sur l'interprétation de Daniel Sorano au TNP : un Argan solide sur ses jambes, brandissant sa canne comme une arme, plus qu'il ne s'appuie sur elle, et ne jouant au malade que par instants, alors que d'ordinaire on le représente épuisé et presque mourant. Pour *Le Cid*, on pourra partir de l'interprétation dynamique, très *Fanfan la Tulipe*, qu'a donnée Gérard Philippe du rôle de Rodrigue (TNP).

On pourra faire de même quand il sera question de problèmes moraux ou métaphysiques que des auteurs contemporains ont approfondis à leur tour (Sartre, Camus, etc...) ou, par exemple, de mythes antiques remis récemment à la scène (Cocteau, Giraudoux, Anouilh, Sartre, etc.). Evidemment, on ne doit pas rechercher à tout prix une actualisation du problème par le biais de sophismes acrobatiques, mais, chaque fois que l'occasion d'une telle démarche s'offrira, il sera bon d'en tirer parti.

e) A dégager le sens de la formule ou à insérer le texte dans son contexte, surtout lorsque l'on a une formule à commenter. A propos du jugement de Brunetière : « La grande originalité ce n'est pas de tirer quelque chose de sa propre substance, mais bien de mettre aux choses communes sa marque individuelle », quelques mots sur les conceptions de Brunetière en matière de critique et sur ses parti-pris littéraires seront les bienvenus. Ils vous

permettront, d'ailleurs, de donner à votre étude une première orientation, qui aura l'avantage de n'être pas gratuite par la suite, et, une fois posées les limites du jugement de Brunetière, de les dépasser et d'élargir les horizons de votre enquête.

C. - Remarque importante :

Doit-on *indiquer* le plan en tête de l'introduction ? Ou bien le *joindre* à côté ? Certains élèves, en effet, donnent avec leur copie elle-même un petit plan résumé indiquant les principales articulations de leur dissertation. Une telle méthode est indéfendable. Le seul endroit où l'on puisse annoncer son plan serait à l'extrême fin de l'introduction, voire au début de la première partie, mais ici se pose un dilemme : de deux choses l'une, dira-t-on, ou bien votre plan est très clair et ce n'est pas du tout la peine de l'annoncer : cela fera double emploi avec l'articulation de votre copie ; bien plus : ce serait prendre le correcteur, pour un imbécile, ou bien ce serait considérer qu'il ne lira pas la copie jusqu'au bout. Ou bien le plan est confus, obscur, peu net, et ce sera se jeter dans la gueule du loup que d'aller annoncer un plan que vous ne suivrez pas, que vous indiquerez *pro forma* et sans aucune intention de vous fixer, à la lettre, aux indications que vous donnez dans votre introduction.

Nous croyons cependant qu'un tel dilemme doit être réfuté : si le devoir est bien construit, l'annonce du plan soulignera encore la clarté de son exposition ; si votre plan n'est pas toujours parfait ce sera une excellente occasion d'aider le correcteur, ou le lecteur défaillant, en lui montrant ce que vous avez voulu faire et ce que vous n'avez peut-être pas pu réaliser, faute de temps ou de moyens. Une autre possibilité consiste d'ailleurs à indiquer, à la fin de l'introduction, le *thème directeur* de la

dissertation. Mais il faut déconseiller l'usage du mot « développement » que l'on rencontre souvent en tête de nombreuses copies d'élèves.

II. - LA CONCLUSION.

La conclusion est la partie de la dissertation généralement la plus faible et la plus médiocre. La plupart des élèves la font en quelque sorte par politesse, car ils n'en éprouvent pas la nécessité ; ils ne voient pas son utilité ; au fond d'eux-mêmes ils s'en moquent. Mais ce n'est pas la seule raison : au moment de la conclusion, le candidat est fatigué par l'effort de réflexion que lui a demandé le reste du devoir. Nous sommes à la fin de son travail : c'est le moment où, abattu par l'effort soutenu au préalable, il s'affaisse, il s'affale, et n'est plus capable de mettre deux idées l'une devant l'autre. D'autre part, beaucoup d'élèves sont trop pressés : ils n'ont plus le temps de rédiger quelque chose de suivi ; ils s'affolent, et ils vont mettre n'importe quoi dans leur copie, pour être sûrs qu'il y ait tout de même un embryon de conclusion. En réalité, il est bon de rédiger l'introduction et la conclusion avant de commencer à faire la dissertation. Beaucoup de bons esprits (Pascal était du nombre) recommandaient d'écrire la conclusion avant l'introduction. De toutes façons, il faut garder prêtes, entièrement rédigées, l'introduction et la conclusion toutes faites comme « en cas » en réserve, quitte à refaire la conclusion si elle ne nous satisfait plus, à la fin du temps qui nous est donné à l'examen.

A. - Les six sottises à éviter :

a) *La conclusion-lapalissade.* Nous entendons par là le lieu commun, le cliché. Comme on l'a vu pour l'introduction, beaucoup de candidats répètent en conclusion les mêmes idées traditionnelles : « Aucune question n'est

aussi difficile... ». « Aucun problème n'est aussi grave... », etc. Le plus remarquable de ces lieux communs consiste à dire que le problème est insoluble : de cette façon, on s'excuse d'avance de ne pas l'avoir résolu.

b) *La conclusion apocalyptique*. C'est en effet le cas d'un grand nombre de copies qui se terminent par un vaste hymne à Dieu, un appel à la fraternité universelle, une invocation au bonheur éternel, une élévation de notre âmes vers le progrès indéfini de l'espèce, et autres sornettes de ce genre. Il s'agit dans une dissertation de français (ou de philosophie d'ailleurs) de réaliser une démonstration cohérente et non pas de remplacer la problématique par la mystique.

c) *La conclusions-moralité, ou conclusion-digest*. Certaines conclusions se terminent par l'extrême platitude d'une formule toute sèche : « On voit donc que le jugement présente de nombreux aspects... On voit que la culture intellectuelle est utile à la culture morale... » De telles phrases demeurent si désespérément vides, si totalement plates, qu'il vaut mieux ne pas mettre de conclusion que de terminer ainsi une dissertation qui, dans ce cas, ne laisse pas de faire penser aux fables d'Ésope : « Cette fable montre que... »

d) *La conclusion- « poubelle », « dépotoir » ou rajoutis*. Il existe encore une forme de conclusion *addendum* ou *erratum* : lorsque le candidat s'aperçoit qu'il a oublié dans le corps du devoir de citer une idée importante ou de faire une remarque essentielle, il se dit souvent que cela n'a aucune importance et qu'il s'en servira comme conclusion. On pourrait donc dire que c'est là une sorte de conclusion dépotoir, fourre-tout, où les erreurs ou omissions à réparer, les formules à compléter, les développements à préciser, se trouvent transplantés. Il s'agit là d'une véritable déportation de ces idées : il faut corri-

ger dans le corps de la copie, ajouter les remarques à faire au cours du devoir, et non pas grouper ces remarques à la fin.

e) *La conclusion-gigogne*, ou conclusion abusive : elle consiste à ouvrir une perspective qui elle-même en ouvre une autre, qui elle encore en ouvrira une troisième jusqu'à concurrence de cinq ou six, ou plus et ita ad infinitum. Il est bien évident que c'est là une caricature ; mais beaucoup d'élèves se contentent trop facilement de renvoyer à un autre problème en guise de conclusion : cela n'en est pas une.

f) *La conclusion-résumé*. C'est encore une fort mauvaise manière de terminer un devoir que de donner simplement le résumé de tout ce qui a été dit auparavant.

B. - Les six conclusions possibles :

Il faut en conclusion :

a) *Apporter une opinion personnelle*, et prendre fermement position pour ou contre, après avoir prouvé, motivé, justifié son avis tout au long de la dissertation.

b) *Répondre à la question posée liminairement* en termes non évasifs mais bien définis. C'est fini. Il fallait résoudre un problème : il faut qu'il soit résolu et que vous donniez le fin mot de l'énigme. La conclusion, comme son nom l'indique, donne un tour de clé définitif.

c) *Ouvrir, le cas échéant, une perspective limitée* sur un autre problème connexe, parfois plus général, posé par la question particulière traitée. Mais gardez-vous, dans ce cas, de procéder avec maladresse et, sous prétexte d'ouvrir une perspective plus large, de faire croire que finalement votre solution ne résoud rien. Il ne faut pas répondre à la question par une autre question, mais montrer que votre réponse, positive, déclenche un problème nouveau et plus vaste.

d) *Enumérer les différentes façons que l'on avait de traiter le problème autrement qu'on ne l'a fait, et laisser entrevoir toutes les autres solutions possibles mais à l'état latent, diffus, implicite.*

e) *Poser le point d'orgue, avec le mot de la fin : une formule bien frappée, une jolie citation, parfois un jeu de mots littéralement ou philosophiquement réussi. Pensons, par exemple, au point d'orgue suggestif par lequel Sainte-Beuve termine une étude sur Corneille (Portraits Littéraires) : « Le grand vieillard expira dans la nuit du 30 septembre au 1^{er} octobre 1684, rue d'Argenteuil où il logeait. Charlotte Corday était arrière-petite-fille d'une des filles de Pierre Corneille. » D'excellents exemples de formules à la fois brillantes et pertinentes nous sont offerts par Albert Thibaudet. Ainsi, à propos de Victor Hugo : « Ce grand poète lyrique est entré au théâtre moins pour donner des rôles que pour jouer un rôle », ou : « Lamartine offre à la France du XX^e siècle un génie du lieu, Hugo un lieu du génie » (Histoire de la Littérature française de 1789 à nos jours).*

f) *Éventuellement, envisager en conclusion les applications pratiques, les conséquences concrètes. Cela pourra se faire en particulier dans le cas d'un problème de doctrine ou à propos d'une attitude littéraire ou philosophique. Ainsi, pour conclure une étude sur les domaines ouverts à la poésie par Baudelaire on pourra évoquer l'évolution ultérieure de la poésie. Mais il faudra toujours se garder de substituer à la conclusion, qui ne doit pas excéder 10 à 12 lignes, un exposé de taille.*

III. - LES TRANSITIONS.

On éprouve souvent de grosses difficultés à passer d'une idée à une autre, et même des difficultés insurmontables à passer d'une partie à une autre. Il faut veiller à éviter trois erreurs de transition :

A. - La transition-mutation brusque :

a) Le saut du coq à l'âne.

b) Les écarts sans le moindre rapport logique, les incohérences.

c) Les oppositions formelles, systématiques et invraisemblables. Ainsi dans un devoir sur l'originalité, il serait absurde d'écrire : « Donc l'originalité absolue n'existe pas ; mais on peut dire aussi qu'elle existe... ». C'est précisément parce que, dans la mutation brusque, la transition fait totalement défaut ; il manque un lien précis ; la transition doit s'imposer par elle-même d'une façon nécessaire et suffisante.

B. - La transition-fleuve :

Il y a en effet des transitions qui n'en finissent plus, au point que l'on ne sait plus dans quelle partie du devoir l'on se trouve.

C. - Les dégradés, la transition-camaïeu :

Une transition sans ligne, sans heurt, mais aussi sans netteté aucune, plaît assez souvent au correcteur du sexe féminin. Mais en réalité, il est indispensable d'articuler la transition de telle façon que le professeur puisse voir d'emblée, au premier coup d'œil et sans la moindre difficulté, comment les parties s'enchaînent les unes aux autres.

Que faut-il faire ? Il convient :

A. - Dans un devoir de controverse : pousser l'idée jusqu'à l'absurde, de telle façon que la partie appelle une contrepartie, que l'antithèse soit exigible et exigée, qu'elle soit indispensable, que le besoin s'en fasse sentir impérieusement par la présence même de la thèse.

B. - Dans un devoir de type exposé, inventaire (devoir rationnel ou explicatif), il s'agira de montrer plusieurs définitions et par exemple de remplacer une première définition défectueuse par une autre jugée meilleure : mais l'art de la transition réside toujours dans un même procédé qui consiste à remplacer la première idée par une seconde, en forçant un peu le caractère légèrement incohérent de cette première thèse.

C. - Dans un plan par ordre progressif, il faut que les transitions majeures, de partie à partie, ou que les transitions mineures, à l'intérieur des subdivisions mêmes du plan, s'effacent le plus possible, puisque le plan élimine, de lui-même, les transitions possibles. On se place en effet à un premier point de vue, et on ne cherche pas à opposer ces points de vue entre eux. Ainsi on se placera successivement à un triple point de vue : psychologique, moral, métaphysique ; ou encore : individuel, historique, esthétique ; ou bien l'on répondra aux trois questions : où ? comment ? dans quelle mesure ? Ici la transition se réduit à sa plus simple expression. Mais dans tous les cas il s'agit d'éviter la maladresse du : « Nous venons de parler de..., on va envisager maintenant... », etc.

IV. - LE PLAN :

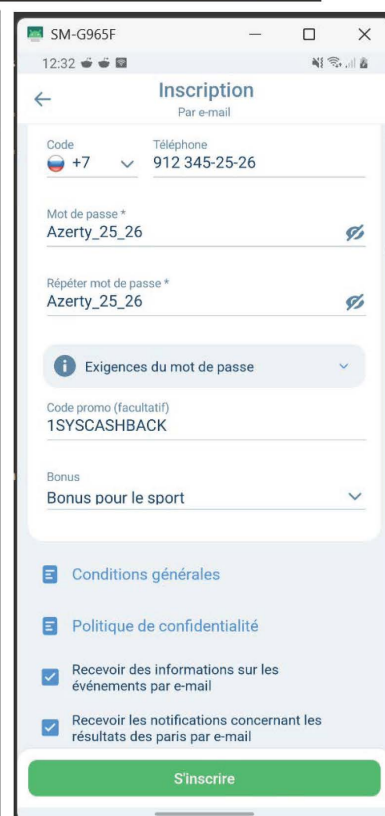
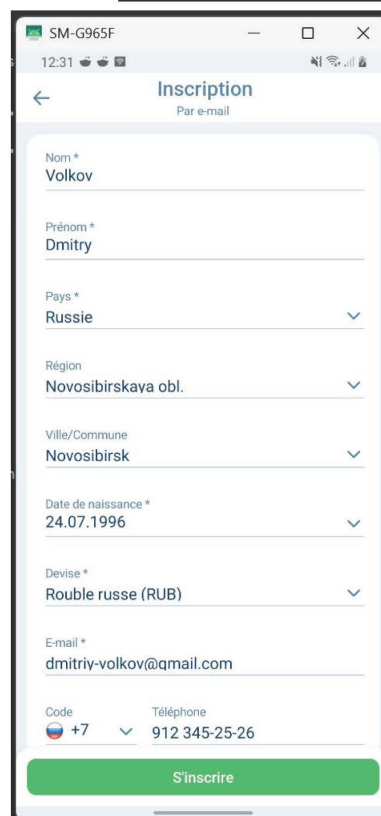
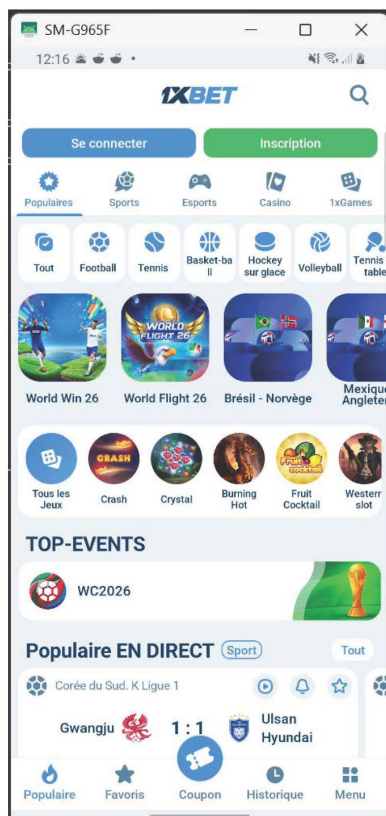
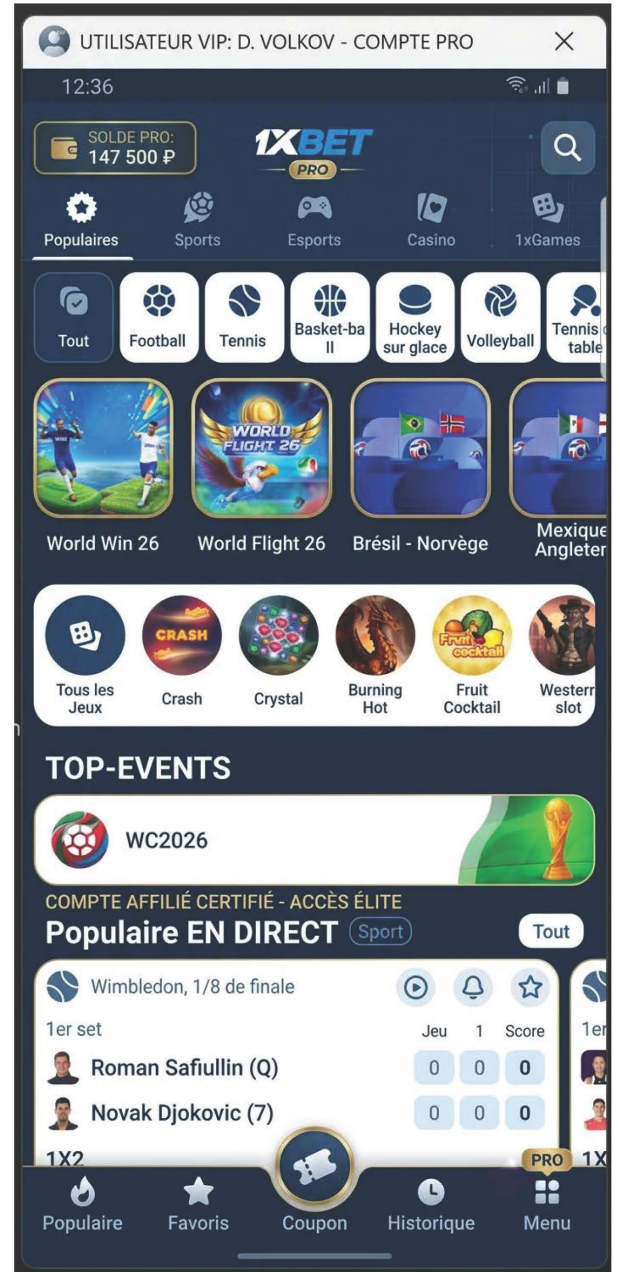
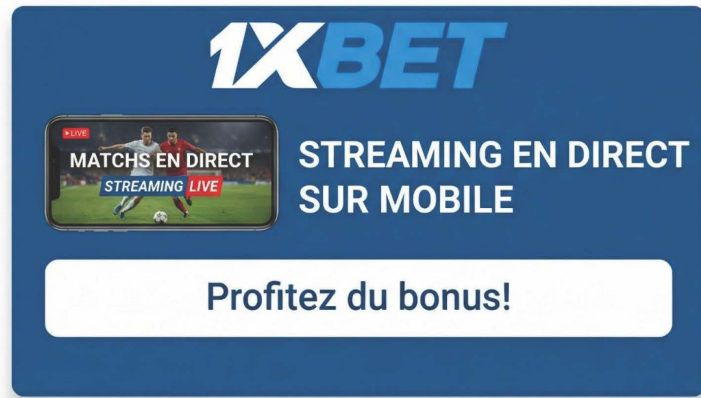
En systématisant un peu (nous le pouvons, au point où nous en sommes de ces conseils), il semble qu'on puisse distinguer cinq sortes de plans possibles :

A) Un premier type de plan dont le pourcentage est peut-être de 70 % des questions données aux examens est le plan dit de controverse, ou plan dialectique, ou plan-question. Un tel plan se présentera en trois parties :

I. - THÈSE.

II. - ANTITHÈSE.

III. - DÉPASSEMENT DE LA CONTRADICTION.



B) Un second type de plan nous est fourni par le sujet d'inventaire, tel : le sentiment de la nature chez Jean-Jacques Rousseau. Il consistera à répondre successivement aux questions suivantes :

- I. - OU ET QUAND ?
- II. - COMMENT ?
- III. - DANS QUELLE MESURE ?

C) Le sujet de définition demande un plan par ordre suggestif : il se partagera en trois divisions qui seront une première définition extrêmement primaire ; puis une deuxième qui élèvera et agrandira le point de vue ; enfin, une troisième définition que l'on pourrait dire transcendante. Ainsi l'on pourra passer du plan psychologique au plan moral, puis métaphysique ; ou bien l'on considérera d'abord le point de vue doctrinal, puis celui du créateur lui-même, et enfin celui des lecteurs d'aujourd'hui.

D) Le sujet comparatif ou sujet de parallèle veut un plan ainsi organisé :

- I. - CONJONCTION.
- II. - DISJONCTION.
- III. - INTERPRÉTATION.

E) Enfin, le sujet de commentaire réclame un plan d'ordre explicatif : une première partie donnera une description analytique qui précisera le sens ; une deuxième partie étudiera la portée du texte, c'est-à-dire sa valeur positive ; une troisième partie étudiera l'aspect négatif, c'est-à-dire les limites, et montrera par un jugement motivé que la compréhension du texte a été satisfaisante.

Remarque importante :

Trois qualités sont éminemment requises pour faire un bon plan. Ce sont :

I. - *La mémoire* : il faut arriver à faire un exposé fidèle des aspects historiques.

II - *L'esprit critique* : pour pouvoir donner une discussion serrée du texte à commenter ou des doctrines que l'on a exposées.

III. - *L'imagination créatrice ou invention* : pour apporter une solution personnelle ou un jugement assez neuf sur la question que l'on aura étudiée au cours de la dissertation.

Est-il besoin de dire qu'une bonne exposition ne saurait se faire sans une qualité générale, globale, qui incorpore ces trois caractères : *l'intelligence* ?

SUJETS	QUESTION	INVENTAIRE	DEFINITION	PARALLELE	COMMENTAIRE
TYPE	DIALECTIQUE (interrogatif)	NOTIONNEL (recensement)	PROGRESSIF (axiomatique)	COMPARATIF (rapports)	EXPLICATIF (interprétatif)
I I ^{re} PARTIE	THÈSE	Où et Quoi ?	I ^{re} DÉFINITION Plan psychologique Point de vue doctrinal	CONJONCTION	SENS
II II ^e PARTIE	ANTITHÈSE	COMMENT ?	II ^e DÉFINITION Plan moral Point de vue du créateur	DISJONCTION	PORTÉE
III III ^e PARTIE	DÉPASSEMENT	DANS QUELLE MESURE ?	III ^e DÉFINITION Plan métaphysique Point de vue d'aujourd'hui	INTERPRÉTATION	LIMITES
POURCENTAGE	70 % Question ?	5 % La notion de ?	5 % Qu'est-ce que ?	12 % X et Y	8 % Expl. d'un texte

V. - L'EXPRESSION

1. Le style. « Tous les genres sont bons, disait Voltaire, hors le genre ennuyeux. » Nous dirons après l'auteur de *Candide* : « Tous les styles sont acceptables, hors le jargon. » Il est en effet indispensable d'écrire d'une façon à la fois simple, claire, et brillante. Mais ici surgit une difficulté : si l'on cherche à être simple ne sera-t-on pas *ipso facto* banal, excessivement plat ? Ne le croyez pas : on ne gagne rien à employer un style précieux, recherché, surchargé : il faut toujours chercher à écrire en toute simplicité, proscrire l'emphase, l'onction ou la grandiloquence : la vraie éloquence se moque de l'éloquence. Le vrai style de dissertation se moque pareillement de la dissertation.

2. De deux mots, il faut choisir le moindre. On a souvent la tentation d'employer un jargon technique qui pourrait préciser la pensée sur des sujets bien délimités. Mais attention : l'égotisme n'est pas l'égoïsme, le bovarysme n'est ni le spleen, ni le mal du siècle, et moins encore le beylisme. Il faut donc bien employer, quand c'est indispensable, un vocabulaire spécialisé. Mais il y a lieu de justifier le plus souvent possible l'emploi des mots barbares et surtout de proscrire tous les néologismes ou autres barbarismes nés d'hier. Il vaut bien mieux employer une périphrase, pour éviter la lourdeur d'une expression technique (cf. Index Terminologique).

3. *Il faut être bref.* Si la correction est de rigueur, la brièveté ne l'est pas moins ; une copie construite à la façon d'un roman fleuve n'a jamais pu obtenir une excellente note à l'examen. Il faut donc savoir faire court, d'abord parce que l'exposé bavard tombe dans le verbiage, voire dans le verbalisme ; ensuite pour aider l'intelligence, car une expression très dense exige du rédacteur comme du lecteur un effort de concentration d'esprit, et le résultat de cet effort intellectuel est toujours favorable à l'appréciation du candidat.

4. *Peut-on écrire à la première personne ?* C'est là une question souvent posée aux examinateurs. Or, il semble que le « moi » soit haïssable dans une dissertation littéraire, philosophique, ou historique. Non seulement il est assez ridicule de vouloir imposer sa personnalité au correcteur alors même qu'elle n'est pas encore absolument formée, mais c'est là un défaut qui énerve les professeurs à juste titre : l'immodestie est impardonnable à l'examen, fût-on certain d'avoir la meilleure note et d'avoir compris le sujet d'une façon impeccable. Une manière plus élégante de donner son opinion consiste à dire « nous » et à parler à la première personne du pluriel. Il est en tout cas fâcheux d'employer la deuxième personne du pluriel (« Prenez l'exemple... », « Vous n'avez qu'à... », « Comprenez... », etc.), qui est une expression du style parlé, et non pas du tout de la langue écrite. Lorsque l'on a un exemple à donner en se référant à sa propre expérience, il convient donc de situer le cas de façon impersonnelle, en disant par exemple : « Prenons le cas d'un lecteur qui... ». De même, il est important d'éviter les négligences suivantes : l'emploi du pronom indéfini « on », beaucoup trop imprécis, ou les expressions faciles sinon familières, comme « je crois », « à mon avis », voire « à mon humble avis », alors qu'il est beaucoup plus simple de dire : « Il semble que » ou « semble-t-il ». Prenons

garde à la différence entre le style verbal, convenable dans une conversation familière, et le style écrit, où le verbalisme, les phrases parlées, deviennent incorrectes. A cet égard, il faut éviter le ton polémique, le tour agressif, très choquant pour le correcteur : la dissertation doit être écrite par un étudiant, non par un partisan, par un savant, non par un orateur public, moins encore par un politicien.

De même, il faut se garder des négligences de style, comme par exemple « fonder une branche de l'histoire », « entrer dans une branche de la poésie », etc... Combien d'élèves parlent d'écrire des tragédies « sur une grande échelle ». Signalons d'ailleurs certaines négligences de Buffon : « C'est dans les contrées septentrionales que s'est élevée la tige des connaissances de l'homme, et c'est sur ce tronc de l'arbre de la science que s'est élevé le trône de sa puissance. » Il ajoutait (on a peine à le croire) : « La vérité se révolte contre ces mensonges colorés auxquels on fait porter son masque : portant d'une main l'éponge de l'oubli et de l'autre le burin de la gloire, elle efface sous nos yeux les caractères du prestige, etc... ». A la même époque, Guilbert louait Thomas auquel il succédait à l'Académie en disant : « Il est impossible que M. Thomas ne laissât dans la théorie de cette belle branche de littérature quelques traces de son passage. » « Quand vous apercevrez, disait un commentateur, un auteur en train de laisser des traces de son passage dans la théorie d'une branche, ayez l'obligeance de me convoquer à ce spectacle : ce doit être tout à fait curieux. » Conclusion : toutes les métaphores excessives sont à rejeter.

5. *La langue.* Il existe une correction de la dissertation : son langage doit être aussi châtié, aussi strict, aussi correct que possible. On ose à peine signaler aux candidats que l'on n'examine pas un point de vue, que l'on

ne combat ni ne soutient des points de vue, mais que l'on considère une idée à un point de vue, ou encore d'un certain point de vue.

Parmi les expressions d'une mauvaise langue, nous signalerons tout particulièrement des locutions comme la « parution » d'un livre au lieu de la *publication*, « baser sur » au lieu de *fonder sur* ou *reposer sur*, « dans le but » au lieu de *dans le dessein de*, « pécuniers » au lieu de *pecuniaires*, « de suite » au lieu de *tout de suite*, « vicissitudes » (au sens de malheurs) au lieu de *changements alternés*, « réaliser » au lieu de *comprendre*, « je m'en rappelle » au lieu de *je me le rappelle*, « émouvoir », « visionner » « programmer » au lieu de *émouvoir*, *voir* ou *publier le programme* : car ces néologismes sont encore incorrects et ne sont pas entrés dans la langue.

6. *Le rôle de la syntaxe.* La moitié des copies d'élèves révèle une ignorance totale de la syntaxe française. L'usage incorrect de la langue crée sans arrêt des amphibologies et des confusions. Ainsi certains élèves, empruntant au parler journalistique ou à de médiocres écrivains un style facile de conversation, emploient n'importe quelle expression sans faire attention à son emploi correct, grammaticalement parlant. Rien n'est plus remarquable, à cet égard, que l'emploi abusif des points de suspension, du point d'exclamation, ou de l'etc... Les élèves accusent ainsi l'inachèvement de leur pensée et donnent au lecteur l'impression d'une extrême faiblesse de style, trahissant ainsi l'incapacité dans laquelle ils sont de rédiger complètement, de parfaire leur œuvre.

7. *L'élégance.* La plupart des rapports pédagogiques insistent sur le caractère de *platitudo incorrecte* qui domine dans les examens ou les concours d'enseignement public. C'est à une certaine *élégance* que les candidats doivent parvenir, sans pour autant réaliser des chefs-d'œuvre de profondeur ou d'originalité. La banalité, la

pauvreté, la platitude du style, tiennent bien souvent à l'extrême froideur de la pensée, au vide total de l'imagination du candidat. Diderot apostrophait jadis le critique en ces termes : « Jette au moule tes phrases l'une après l'autre, comme le fondeur y a jeté, comme le compositeur a arrangé les lettres de ton discours. » Et de même, Voltaire donnait ces conseils dans le *Dictionnaire Philosophique* à l'article *Langues* : « Ce qui nuit le plus à la noblesse de la Langue, ce ne sont pas les solécismes de la bonne compagnie, dans lesquels les bons auteurs ne tombent point, c'est l'affectation des auteurs médiocres de parler de choses sérieuses dans le style de la conversation. » Mais Voltaire disait aussi à Thiérot : « Vous me faites tourner la tête, de me dire qu'il ne faut point de tours familiers. Ah ! mon ami, ce sont les ressorts de ce style. Quelque ton sublime qu'on prenne, si on ne mêle pas quelque repos à ces égards, on est perdu. L'uniformité du sublime dégoûte. Mon cher ami, sans variété, jamais de beauté. Etre toujours admirable, c'est ennuyer. » Ces conseils sont à méditer ; l'élégance ne s'obtient pas par la platitude, c'est évident, mais elle ne s'obtient pas non plus par la préciosité, par une recherche excessive de termes rares et compliqués. Joubert disait d'ailleurs : « Quand on a fait un ouvrage, il reste une chose bien difficile à faire encore, c'est de mettre à la surface un vernis de facilité, un air de plaisir qui cache et épargne au lecteur toute la peine que l'auteur a prise : quand un ouvrage sent la lime, c'est qu'il n'est pas assez poli ; s'il sent l'huile, c'est qu'on a trop veillé. »

Tout cela peut paraître compliqué ; il y a cependant des conseils que l'on peut facilement appliquer. Il est facile d'être clair. Il est facile d'être convaincu : il faut être enthousiaste dans une dissertation et essayer de se passionner pour le devoir que l'on a choisi, même si, fina-

lement, le sujet nous inspire peu. Sur ce point, il faut se forcer. Il est facile d'éviter les négligences, les incorrections, les lourdeurs : « Prenez garde aux que et aux qui, ces maudits qui énervent tout », disait Voltaire dans ses *Remarques sur Helvétius*. Il est encore facile d'essayer d'être sincère, et d'aller au vrai « avec toute son âme », suivant le mot platonicien. C'est encore Voltaire qui disait de l'élégance : « Ce mot, selon quelques-uns, vient d'*electus*, choisi. On ne voit pas qu'aucun autre mot latin puisse être son étymologie : en effet, il y a du choix dans tout ce qui est élégant. L'élégance est un résultat de la justesse et de l'agrément. » Mais prenons garde à ne pas confondre élégance et éloquence. Là encore, Voltaire précise sa pensée : « Trois choses sont absolument nécessaires : régularité, clarté, élégance. Avec les deux premières, on parvient à ne pas écrire mal ; avec la troisième, on écrit bien. » Que si l'on nous demandait la recette pour parvenir à cette élégance si rare dans les dissertations, nous conseillerions la lecture des bons auteurs, des classiques, ou de ceux qui, parmi les modernes, ont écrit dans une très bonne langue : Gide, par exemple, pourrait être un auteur moderne à lire, à méditer, ou à apprendre par cœur.

8. La Présentation doit être aussi nette que possible. Sans doute la calligraphie n'est-elle pas nécessaire, mais il est indispensable de former complètement tous les caractères, d'écrire assez gros, d'espacer suffisamment les lettres, les mots et les lignes, d'éviter les encres pâles et aussi les encres de couleur : qui écrit noir sur blanc sera lu au moindre frais sous un mauvais éclairage et par des yeux fatigués. Tous les professeurs s'accordent sur ce point : le meilleur devoir mal présenté peut souvent obtenir une très mauvaise note ; et là encore ce n'est que justice.

DEUXIÈME PARTIE

EXEMPLES DE DISSERTATIONS

I

Sujets particuliers

Quelle est, selon vous, l'importance historique des réflexions doctrinales de la Pléiade ?

L'activité des poètes de la Pléiade est caractérisée par la publication, parallèlement à celle des œuvres, d'un certain nombre de textes théoriques, soit sous forme de livre comme la *Deffense et illustration de la langue française* en 1549, soit sous forme d'études ou de préfaces comme l'*Abrégé de l'art poétique* (1563), les deux préfaces de la *Franciade* (1572 et posthume) et celle de l'*Olive* (1649). Ces poètes ne furent d'ailleurs pas les seuls à publier ainsi des réflexions sur leur art : Sibilet en 1549 publie un *Art Poétique*, Pelletier, en 1555, réfléchit sur les genres et l'essence du génie, et Laudun, en 1598, sur les Anciens et leurs règles. Vauquelin de la Fresnaye, enfin, publiera en 1605 un *Art Poétique*, écrit beaucoup plus tôt, sous l'influence directe de la Pléiade.

Parmi tous ces commentaires, ceux des poètes de la Pléiade paraissent essentiels pour deux raisons : en premier lieu parce qu'ils furent accompagnés d'œuvres valables, qui confirmèrent, ou infirmèrent parfois, les théories qu'ils contenaient ; d'autre part, parce que ces réflexions doctrinales furent d'une importance historique capitale, tant au point de vue de l'esthétique et de la poésie, qu'à celui de l'histoire littéraire elle-même. C'est en nous plaçant à ce triple point de vue que nous allons les examiner, puisque nous nous proposons d'étudier non pas

le passage de la théorie à la pratique qui donna naissance aux œuvres poétiques des uns et des autres, mais la signification et la portée de ces réflexions doctrinales.

I. - IMPORTANCE AU POINT DE VUE DE L'ESTHÉTIQUE

Ce qui, en premier lieu, apparaît d'une importance capitale dans la publication de ces réflexions, c'est qu'elles sont le signe d'une prise de conscience esthétique. Elles donnent en effet le départ à cette recherche des chemins de la Beauté qui va se poursuivre dans les siècles suivants, à travers les *Discours* de Corneille, l'*Art Poétique* de Boileau, la *Critique de l'École des Femmes*, de Molière, jusqu'aux articles de Baudelaire sur la poésie, la peinture ou la musique, aux manifestes des Surréalistes, et au cours de *Poétique*, de Paul Valéry. Les créateurs, désormais, s'arrêteront par instants de créer, pour réfléchir sur la création ; ils livreront au public, parallèlement à leur production poétique, dramatique, ou romanesque, les fruits de leurs méditations esthétiques.

On peut se demander ce qui conduisit jusque-là ces « poètes gaillards » : c'est sans aucun doute leur découverte enthousiaste des œuvres antiques. Non pas certes que la France ait ignoré l'antiquité jusqu'à la Renaissance ; le Moyen Age connaissait déjà parfaitement Sénèque, Lucain, Virgile et Ovide, et se nourrissait d'Aristote. La Renaissance, à ce point de vue, a seulement apporté un certain nombre de textes nouveaux, ceux, entre autres, de Cicéron et de Platon. Mais, par contre, elle a créé une nouvelle façon de lire les Anciens ; c'est cela qui fut essentiel, et qui marqua, en particulier, l'activité studieuse du Collège de Coqueret dont l'helléniste Jean Dorat avait été nommé Principal. Ce que les jeunes poètes réunis

autour de lui vont demander à ces textes, ce ne sont ni des révélations sur la morale chrétienne, ni des révélations sur le dogme, mais l'occasion de retrouver toute une civilisation oubliée, et en particulier un humanisme dont la sagesse était indépendante de la théologie. Cette connaissance directe, cette lecture enthousiaste, qui occupe les jours et les nuits au collège, apportera finalement à ces jeunes esprits plus peut-être qu'ils lui demandaient : elle leur révélera la notion de *beauté littéraire*. Leur enthousiasme juvénile s'étonne, en effet, que ces œuvres aient pu survivre aux bouleversements les plus radicaux de la civilisation et des mœurs, et n'entrevoit qu'une seule explication possible : leur perfection esthétique les a garanties contre les destructions de la durée. Nos jeunes poètes sont donc ainsi conduits, tout naturellement, à s'interroger sur les conditions de cette beauté.

Nul encore n'avait pensé que l'art pût être le fruit d'autre chose que du don, de la facilité d'expression, de l'aptitude individuelle à jouer avec des mots. L'art passait plus ou moins, au Moyen Âge, pour un jeu, une jonglerie. Les poètes de la Pléiade, prenant contact avec les chefs-d'œuvre de la poésie grecque et latine, avec Pétrarque et les poètes italiens de la Renaissance (qui écrivaient en latin), réalisent soudain qu'on peut tenter d'expliquer la Beauté : si elle se transmet ainsi à travers le temps, c'est qu'elle dépend de principes immuables, dont l'on doit pouvoir constituer un code. Leurs écrits théoriques, en marge de leur contenu, incarnent les premiers pas de cette tentative pour élaborer une doctrine esthétique. Avec la Pléiade, naît cette idée essentielle que le Beau a ses lois.

Autour de cette révélation, d'autres idées vont aussitôt prendre corps, et enrichir cette réflexion esthétique naissante. La première sera que pour écrire une œuvre valable les qualités natives ne sauraient suffire, mais qu'au con-

traire, si l'on veut accéder à une gloire aussi durable que celle des Anciens, il faut absolument concilier les qualités individuelles avec ce système cohérent qui définit les canons de la Beauté éternelle. En second lieu, on affirmera qu'il existe des modèles, antiques naturellement, que l'on doit longuement pratiquer, et l'on pensera qu'avant de créer il faut d'abord lire et apprendre. Grâce à ce travail préalable, à cette lente imprégnation, on se rendra plus capable d'« imiter » l'esprit et non la lettre des œuvres de l'Antiquité.

L'intérêt des œuvres grecques et latines est donc double : elles initient en même temps aux préceptes de l'art et à la mise en œuvre de ces préceptes, elles fournissent une double leçon, théorique et pratique. L'antiquité conduit à l'esthétique et l'esthétique, à son tour, renvoie à l'antiquité. La Pléiade, en somme, fait accomplir à l'art littéraire un pas capital : se détachant des fantaisies de l'inspiration individuelle, des exercices acrobatiques, mais vains, des Grands Rhétoriciens, il cherche à prendre conscience de ses principes, à se contempler lui-même *sub specie aeterni*.

II. - IMPORTANCE AU POINT DE VUE DE LA POÉSIE

L'importance de ces réflexions doctrinales est manifeste aussi par rapport à la poésie. En effet, elles vont fixer une conception complète, ou qui se voudra telle, de cet art.

Du Bellay va comprendre le premier l'importance de la notion de genre. L'essoufflement de la poésie contemporaine et antérieure lui paraît venir avant tout des genres auxquels elle se consacrait, et l'on sait comme la *Défense et Illustration* prend à parti les « rondeaux, bal-

lades, virelais, chants royaux, chansons et autres épiques » qu'elle conseille de réserver désormais « aux Jeux Floraux de Toulouse ». Du Bellay comprend qu'il n'existe pas d'inspiration valable dans l'absolu, qu'elle ne vaut toujours que par le moule dans lequel on la coule. Il y a là un paradoxe qui n'est pas sans grandeur esthétique. Pour lui, la médiocrité de ses prédécesseurs tient à la mièvrerie des cadres moyenâgeux qu'ils utilisaient ; par contre, les cadres imposés par l'épique, l'ode ou le sonnet, ont soutenu et alimenté l'inspiration des Ovide, Horace ou Pétrarque. C'est, en ce sens, l'habit qui fait le moine, et il n'est pas faux de dire, effectivement, que ce sont surtout, en art, la silhouette et la parure qui font la beauté.

Les cadres anciens apportent avec leurs contraintes techniques particulières l'exemple de réussites nombreuses, et appellent ainsi le poète à retrouver la noblesse de ton et la perfection artistique qui les caractérisent. Il s'agit, par le recours à ces genres, de donner à la poésie une ampleur, une dimension, qu'elle n'avait jamais eue. On voit par là que pour ces poètes théoriciens la notion de genre n'est pas seulement formelle : le genre, c'est non seulement une architecture particulière, mais aussi les pensées et les sentiments propres à cette architecture. Par là s'introduit un appel à chanter « tout ce qui est humain » (amour, nature, mort, mélancolie), qui conduira même Ronsard à tenter l'ode pindarique.

Les écrits théoriques de la Pléiade introduisent d'autre part une seconde notion nouvelle, relative à la Poésie : celle de *style poétique*. Jusque-là, le style de la poésie n'a pas été autre que celui de la prose ; et nos jeunes poètes voient là une des raisons qui expliquent l'impuissance poétique de leurs prédécesseurs. La lecture des Anciens et la réflexion sur leurs œuvres leur montrent que les plus grands poètes de l'antiquité ont donné à la poésie

un style à elle. Ce style poétique français, Ronsard et du Bellay ne parviendront pas seuls à le créer, et la leçon ne sera véritablement comprise que plus tard, vers 1880, mais l'idée en tout cas était lancée. C'est ainsi que Ronsard écrit dans l'*Abrégé de l'Art Poétique* :

« Tout ainsi qu'on ne peut véritablement dire un corps humain, beau, plaisant et accompli, s'il n'est composé de sang, veines, artères et tendons, et surtout d'une plaisante couleur, ainsi la poésie ne peut être plaisante sans belles inventions, comparaisons, descriptions, qui sont les nerfs et la vie du livre. »

Il entend d'ailleurs par style poétique non pas la recherche de faux brillants, mais une puissance particulière de signification, obtenue par des images, des comparaisons, des descriptions et une syntaxe spéciale, qui arrache le lecteur à ses habitudes et le transporte dans un domaine étranger à celui de la prose, en un mot un « charme ».

Troisième notion nouvelle : celle de langue poétique, qui n'est pas sans rapport avec la précédente. La *Deffense et Illustration* ne conseille pas seulement aux futurs poètes d'user d'une langue plus riche, mais de créer une langue propre et particulière à la poésie. On conçoit désormais que la poésie ne consiste pas seulement à versifier de la prose, mais doit posséder une langue bien à elle, à qui l'on s'efforcera de donner la richesse de celle d'Homère ou de Virgile.

La Pléiade enfin prend conscience de la nécessité d'une technique poétique et comprend qu'en ce domaine aussi un vaste enrichissement s'impose. A ce moment-là, les rythmes en usage étaient peu nombreux ; Ronsard n'a pas créé moins d'une centaine de rythmes. Il a cherché toutes les combinaisons possibles, depuis la strophe de vingt vers jusqu'à la stance de deux. Il a des vers de toutes les mesures, même de 11 et de 9 syllabes. Il a

tous les systèmes d'alternance et de croisement de rimes. C'est à lui, enfin, et à ses amis, que l'alexandrin doit d'avoir été remis en honneur, et parmi toutes les réformes des ronsardisants il n'en est peut-être aucune dont notre poésie doive leur savoir plus de gré.

III. - IMPORTANCE AU POINT DE VUE DE L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Avec la Pléiade, avons-nous dit, naît une double réflexion théorique, sur le Beau et sur la Poésie. Cette réflexion doctrinale, dont les premiers fruits furent les œuvres elles-mêmes des poètes de ce temps, était lourde d'avenir aussi, car elle a rencontré, sinon résolu, tous les problèmes que devaient se poser plus tard les multiples écoles littéraires qu'allait connaître l'histoire de notre littérature.

Les fils, ingrats mais légitimes, de ces novateurs furent d'abord les poètes du siècle suivant. Le principe de l'imitation des Anciens est resté l'un des fondements essentiels de la doctrine classique, et, quoi qu'en pense Boileau, c'est bien au crédit de la Pléiade que cette dette doit être inscrite. Mais les théoriciens du XVII^e siècle ne voudront pas se contenter d'une adhésion sentimentale et spontanée à ce principe : ils voudront le fonder en raison, expliquant que si le but de l'art est d'imiter la nature, celle-ci ne saurait être imitée directement, et qu'en imitant les Anciens c'était la nature que l'on retrouvait et que l'on imitait, à travers le travail de choix et de composition effectué par eux.

Le souci de l'art affirmé par la Pléiade alimentera aussi les tentatives classiques, et c'est bien à Ronsard et à ses amis que les poètes du XVII^e siècle devront la mise au point de vue, la préparation de cet « instrument, comme le

dit Sainte-Beuve dont Corneille devait tirer des accords sublimes, et Racine des accords harmonieux ».

Les poètes de la Pléiade sont aussi les premiers à avoir conçu et affirmé la grandeur et la dignité morale du poète. Pour eux, il n'est pas l'amuseur d'une cour frivole, mais un élu et un inspiré. C'est ce qu'enseignaient les Muses à Ronsard, en lui expliquant leurs fonctions antiques :

« Notre mestier estoit d'honorer les grands rois,
De rendre vénérable et le peuple et les lois,
Faire que la vertu du monde fust aimée,
Et forcer le trespas par longue renommée,
D'une flamme divine allumer les esprits,
Avoir d'un cœur hautain le vulgaire à mespris,
Ne priser que l'honneur et la gloire cherchée
Et toujours dans le ciel avoir l'âme attachée. »

Nous sommes mis ainsi sur le chemin d'une conception presque religieuse du poète, que retrouvera le Romantisme, Victor Hugo en particulier. Le poète-mage dont Hugo posera l'idéal en 1839 dans *Fonction du poète*, tend la main par-dessus les siècles au poète inspiré « qui veut voler par les mains et les bouches des hommes », selon les mots de Du Bellay dans la *Deffense*.

Parallèlement, en mettant l'accent sur la nécessité du travail, sur les considérations techniques relatives à la langue, à la syntaxe, à la versification, les poètes théoriciens de la Pléiade ouvrent la voie aux considérations formelles de poètes postérieurs comme Gautier et Banville. Trois siècles plus tard, les poètes restaureront plus qu'ils n'innoveront, en faisant rentrer dans la circulation une partie des richesses perdues depuis la Pléiade, en faisant revivre une multitude de mots tombés en désuétude :

« Ah, mon cher enfant, disait Gautier à l'un de ses gendres, si nous avions seulement autant de piastres que j'ai reconquis de mots sur leur Malherbe...! Je me suis lancé

à la conquête des adjectifs, je n'ai déterré de charmants et d'admirables dont on ne pourra plus se passer. J'ai fourragé à pleines mains dans le XVI^e siècle. »

Des innombrables rythmes employés par la Pléiade, Malherbe n'avait conservé que quelques-uns. Les deux siècles classiques s'en contentèrent. Sur ce point encore les Romantiques ont plus restauré qu'innové. Sainte-Beuve appelle Hugo le plus grand inventeur de rythmes qu'ait eu la poésie française depuis Ronsard ; en réalité Hugo n'a inventé qu'un rythme, celui de 12 vers où les 8 derniers forment deux groupes de trois rimes féminines, suivis chacun d'une rime masculine. Tous les autres sont repris aux poètes du XVI^e siècle. N'est-ce pas le meilleur signe de la portée considérable de leurs réflexions sur les moyens de la poésie ?

La Pléiade, enfin, a aperçu toute l'ambiguïté de la notion de travail poétique. Elle a insisté à la fois sur le rôle essentiel de l'inspiration, tendant ainsi à supprimer l'usage et le contrôle de la raison dans l'exercice de la poésie, et sur la valeur fondamentale du métier, redonnant ainsi à la raison la place majeure qu'elle venait à l'instant de lui enlever. A cette ambiguïté, elle n'a pas apporté de solution nette. Les théoriciens postérieurs se sont heurtés, à leur tour, à ce problème, et tout comme Ronsard ont balancé suivant le moment d'une interprétation à l'autre. Ils tentent aujourd'hui d'apporter à ce problème une solution définitive, en refusant de choisir et en cherchant à résoudre l'antinomie, comme Paul Valéry par exemple ; par là encore nous pouvons mesurer l'importance et l'acuité des réflexions doctrinales de la Pléiade.

Enfin, en isolant la *faculté poétique* des autres facultés esthétiques et en la plaçant au plus haut rang, la Pléiade ouvrait le chemin à Baudelaire et aux surréalistes, qui verront en elle une méthode unique d'investigation

intellectuelle. Il ne s'agit pas de dire ici que, comme le firent les Romantiques, les poètes surréalistes peuvent considérer comme leurs ancêtres les poètes de la Pléiade : il n'est pas question des œuvres, mais seulement des réflexions doctrinales. Dans ce domaine précis, on doit reconnaître que la Pléiade a pressenti les pouvoirs de la faculté poétique, a posé, en tout cas, le problème de ses pouvoirs mystérieux.

Vis-à-vis de l'histoire littéraire donc, l'importance et la grandeur de Ronsard et de ses amis est d'avoir posé les fondements de la réflexion théorique et d'avoir aperçu, en même temps, la plupart des problèmes essentiels que posait et que devait poser jusqu'à nos jours la création littéraire.

CONCLUSION

Ainsi donc, l'on est en droit de reconnaître aux poètes de la Pléiade une double importance. On leur reconnaît communément celle d'avoir enrichi la poésie française d'œuvres de valeur : c'est vrai, en effet, et pour les lecteurs dilettantes c'est là le point capital. Quant à nous, nous ajouterons que grâce à leurs réflexions doctrinales ils ont donné à la poésie une conscience lucide de ses moyens et de ses devoirs. Certes, ils n'ont pas résolu tous les problèmes posés par la mystérieuse alchimie qu'est la poésie, mais ils les ont déterminés et indiqués, se taillant ainsi une place non négligeable dans l'histoire des doctrines littéraires.

LR. P.

Vous commenterez ce jugement de Sainte-Beuve sur Montaigne : « Ce n'est pas un système de philosophie, ni même avant tout un septique, mais la nature... la nature au complet sans la grâce » (Port-Royal).

Première grande œuvre de Sainte-Beuve, le *Port-Royal* se présente comme une évocation vivante du couvent janséniste et, à travers lui, du siècle entier : « Le cloître d'abord rétréci va jusqu'au bout du grand règne qu'il a devancé et l'éclaire de son désert par des jours profonds et imprévus. » Il est normal que Sainte-Beuve, à la recherche de « familles d'esprit », ait opposé à cette forme d'esprit qu'est le jansénisme, quintessence de l'esprit religieux, une forme tout opposée : celle de Montaigne, quintessence de l'esprit « humaniste », dans la mesure où seul l'intéresse l'homme, « rien que l'homme », sans besoin d'intervention divine, sans grâce.

I. - « CE N'EST PAS UN SYSTÈME DE PHILOSOPHIE »

1. Dans la forme, en effet, rien de systématique : aucun pédantisme, aucun dogmatisme. Tout est présenté « à la cavalière », comme en une conversation à bâtons-rompus ou comme en soliloque à mi-voix. On passe sans cesse, et surtout sans raison apparente, d'une idée à l'autre ; les chapitres s'adaptent plutôt mal que bien à leur titre ; c'est le charme du premier jet, des redites, des repentirs. Dans ce labyrinthe, un mince fil d'Ariane : la personnalité de l'auteur à la recherche d'elle-même,

sans cesse se faisant mais jamais faite, comme les paragraphes et les chapitres.

2. Pour les idées, même absence de système. Les *Essais* ne constituent pas un bloc solide où tout serait organisé et placé, en un ensemble cohérent. Toutes les doctrines philosophiques s'y rencontrent et s'y entrecroisent. Montaigne butine : suivant les temps et l'humeur, il est stoïcien sans l'être et il n'est pas épicurien tout en l'étant.

Enthousiaste de Sénèque et de Caton, ami de la Boétie, il goûte les charmes austères du stoïcisme. Il rêve de pouvoir donner à l'homme la force morale et physique, de braver la fortune, la douleur et la mort : cela témoigne de la confiance qu'il met en la volonté humaine. Donc il grandit l'homme, mais aussi il le raidit dans une attitude de dédain et de mépris à l'égard du corps. Quelle plus haute ambition que celle-ci : « Philosophe, c'est apprendre à mourir » ?

Mais en même temps, par une contradiction sublime, il découvre les richesses de notre état physique, il rêve de les laisser s'épanouir librement, il dit sa confiance dans la vocation naturelle de l'homme. C'est le dernier mot de sa sagesse : « Suivre nature », adhérer librement et spontanément aux lois naturelles comme l'enseignèrent si bien Socrate, par l'acte même, devant le poison et la mort, et plus simplement encore les paysans bordelais, qui « ne se couchent que pour mourir ».

Pas de « système », en effet, Sainte-Beuve le dit très justement, sinon celui de n'en pas avoir.

II. - « NI MÊME AVANT TOUT UN SCEPTIQUE »

Mais peut-on même se fier aveuglément au célèbre « Que sais-je ? » et à l'allégorie de la balance en équilibre ? Sainte-Beuve en doute.

1. Le scepticisme radical est pourtant flagrant en bien des pages, et l'on peut trouver dans les *Essais* une triple critique de la société, de l'homme et de la connaissance. Il dénonce la vanité des grands de ce monde, persuadé qu'ils sont d'être pour beaucoup dans le déroulement des événements historiques, alors que la société humaine va, en réalité, à hue et à dia, et avance (ou recule) comme elle peut et non comme elle veut. Il dénonce en même temps la vanité de nos lois « témoignages de l'humaine imbécillité » : la seule base stable des rapports sociaux c'est la coutume « reine et emperière du monde » ; dans ce pragmatisme universel et à courte-vue tout se juge par elle, et non par rapport au Juste ou au Bien, illusions faussement entretenues. Quant à l'homme, il nous le montre commandé par ses sens, dont l'importance sans mesure fait trembler le philosophe sur sa planche, et rongé par un parasite vénéneux : la présomption. Dans le monde, « branloire perenne », l'homme n'est que le « badin de la farce ».

Rien d'ailleurs ne saurait être su définitivement : la vérité, comme le Bien, est inaccessible. Tout est charrié dans un devenir perpétuel, nous-mêmes comme les choses, et notre raison par surcroît se trompe sans cesse, « pipée » par les sens.

2. Sainte-Beuve cependant doute que ce scepticisme exprime la nature intime de Montaigne, et soit sa vérité. C'est par jeu d'esprit, en effet, qu'il révoque tout en doute, soucieux de rester toujours lucide et disponible, tant il a en horreur la présomption et la précipitation, que Descartes plus tard fuira aussi, comme Montaigne la peste. Il reconnaît que c'est là un coup désespéré et n'en reste pas là. Ce contemplateur de l'homme aime la société et la « conférence » : il reçoit souvent en son château. En matière d'honneur il ne doute pas, et proclame qu'une parole doit être tenue, même donnée à

des voleurs. Ses administrés, d'ailleurs, qu'il avait dès l'abord priés de ne pas se nourrir d'illusions sur son dévouement et ses capacités, se plaindront si peu de sa gestion, qu'ils l'installeront une deuxième fois à la tête de la mairie de Bordeaux. Il donne ici des conseils profitables, il esquisse ailleurs sa conception de l'amour ou de l'amitié. Sans cesse il recherche des vérités, sinon la Vérité, mais toujours des vérités d'expérience, perpétuellement aux aguets des témoignages. Il le confesse d'ailleurs : « Je festoie et caresse la vérité en quelque main que je la trouve. » Scepticisme ? non. Eclectisme ? oui ; car dans l'éclectisme se déploient et s'incarnent les infinies virtualités de notre nature.

III. - « NATURE AU COMPLET, SANS LA GRACE »

Dans les deux aspects opposés : stoïcisme et épicurisme, il y a autre chose qu'une opposition ; il y a une unité à découvrir, que Sainte-Beuve suggère très justement.

1. Montaigne dépasse le stoïcisme, en opposant à la mort de la « nonchalance » plutôt que du mépris, et en conseillant de l'éliminer de nos préoccupations, car elle est « le bout, non pourtant le but de la vie ». Avant tout il s'agit de vivre, de savoir vivre « constamment et tranquillement », et il se rit de Posidonius comme de la douleur.

Montaigne dépasse aussi l'épicurisme, qui, partant de la volonté de laisser s'épanouir la nature humaine, aboutit en fait à la décision d'en limiter les désirs. Chez lui l'appétit est plus grand que, le risque : « j'aime la vie et la cultive ». Il recommande l'action et le mouvement : si la « prise » est impossible à l'homme, il lui reste tou-

jours la « quête » qui est sa destinée spécifique et par laquelle il doit aboutir au plein épanouissement de sa nature.

2. C'est bien là, en effet, un « naturalisme au complet » : il s'agit de « suivre nature », mais avec « nonchalance », c'est-à-dire dans un abandon serein au bel instinct : « Le plus simplement se commettre à nature, c'est s'y commettre le plus sagement. » L'homme renonce ainsi à découvrir l'inconnaissable et accepte avec résignation d'ignorer l'inconnu. Mais il s'agit en même temps d'être « en réjouissance constante », c'est-à-dire à la fois d'agir et d'être allègre, car le plaisir est toujours une indication positive : « Rien ne me nuit, que je fasse avec faim et allégresse. » L'erreur des hommes est de vouloir se dépasser et se raidir, de se laisser emporter par l'enthousiasme ou la lassitude, d'où naissent tous les dogmatismes, toutes les querelles, tous les racismes.

Le dernier mot de cette sagesse, c'est qu'il ne faut pas contraindre l'homme en l'amputant, l'abaissant ou le gonflant ; il faut « vivre à propos », « faire bien l'homme et duement » : la mesure mène à la joie comme la joie à la mesure. Naturalisme complet, donc, mais qui mécontera Pascal, car il lui manque « la grâce ».

3. « Il inspire, dit Pascal, une nonchalance du salut, sans crainte et sans repentir... Il ne pense qu'à mourir lâchement et mollement par tout son livre. » (Pensées II. 63). Autrement dit : les *Essais* ne conduisent pas à une mort chrétienne. Pour Montaigne en effet la grande affaire est de vivre, et non d'apprendre à mourir : et pour la vie courante, il adhère au dogme courant, sans longue réflexion et sans inquiétude : « Le meilleur et le plus sain parti est sans doute celui qui maintient et la religion et la police ancienne du pays. » Parce qu'il a une valeur certaine ? non point. Seulement parce que « le plus vieil et plus connu mal est toujours plus supportable que le mal

récent et inexpérimenté. » Le Dieu dont il parle (car il en parle, certes) est bien loin de celui de l'orthodoxie chrétienne, vague puissance surnaturelle qui n'est que l'autre nom de la nature : « La vie, telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer. »

Montaigne ne cherche pas au-delà de l'homme, et refuse à l'homme toute capacité dans une telle « quête ». Car, malgré les lignes de politesse qui terminent l'Apologie de Raimond Sebond, comment oublier le ridicule qu'il jette avec malice sur le stoïcien grandiloquent : « De faire la poignée plus grande que le poing, la brassée plus grande que le bras, et d'espérer enjamber plus que de l'étendue de nos jambes, cela est impossible et monstrueux ; ni que l'homme se monte au-dessus de soi et de l'humanité : car il ne peut voir que de ses yeux et saisir que de ses prises. » Quelle outrecuidance à ses yeux, quelle éclatante impuissance, que de s'effrayer du « silence des espaces infinis » !

CONCLUSION

Précision et portée de la définition. Intelligence de Sainte-Beuve, apte à saisir le vrai sous les aspects les plus contradictoires. Richesse humaine de l'attitude montaignienne.

LR. P.

III

Réalisme et fantaisie dans les comédies de Corneille

« Les premières comédies de Corneille sont sèches, languissantes, et ne laissaient pas espérer qu'il dût ensuite aller si loin » : ce jugement de La Bruyère (l. 54.) a donné le ton aux siècles qui suivirent, au cours desquels on ignora plus ou moins volontairement ces premières pièces de Corneille. Revenu à une juste appréciation, notre XX^e siècle s'est appliqué, au contraire, à discerner tout le charme de ces jeux romanesques, dont l'essentiel est la double présence de la fantaisie et du réalisme, ainsi que le dosage habile de ces deux éléments.

I. - LA FANTAISIE

Il n'est pas étonnant que Hardy vieilli ait applaudi à l'heureux début du jeune Corneille et jugé *Mélite* « une assez bonne farce ». Son influence y est partout visible. Plus visible encore est l'influence de Rotrou, plus jeune que Corneille de quelques années, mais entré plus tôt au théâtre. Rotrou avait commencé, lui aussi, par imiter Hardy, et voici qu'à son tour, Corneille imitait Rotrou. Le cinquième acte de *l'Hypocondriaque* ou *le mort amoureux* inspire à Corneille le 4^e et le 5^e de *Mélite*. Comme Cloridan, Eraste devient fou par amour et apostrophe

les divinités infernales. Mais c'est surtout la deuxième pièce de Corneille, *Clitandre*, qui cède, comme le *Cléagénor* de Rotrou, au goût contemporain pour les imbroglios romanesques. On trouve chez Corneille de même que chez Rotrou des embuscades de brigands, de noirs complots déjoués par la soudaine intervention d'un libérateur chevaleresque, des enlèvements, des travestissements, des trahisons. Même choix, aussi, d'incidents miraculeux, mêmes brillants coups d'épée, mêmes jeux de scène tellement multipliés qu'ils composent souvent à eux seuls toute l'action et rendent le dialogue à peu près inutile, même facilité de locomotion dévolue à des personnages qui ont le don d'ubiquité. Les lieux aussi sont mouvants : ici une prison, mais ouverte aux visiteurs bénévoles ; là, les profondeurs d'une forêt d'opéra-comique, où tous les personnages se rencontrent par hasard et où se trament les plus noirs complots. Le hasard tient son rôle dans cette fantaisie débridée : grâce à lui le vaillant Rosidor trouve sous sa main une épée cachée là pour un autre dessein, grâce à lui Dorise échappe à Pymante et transforme en arme meurtrière une « aiguille laissée par mégarde dans ses cheveux ».

Et ce n'est pas là une bizarre exception dans le théâtre comique de Corneille : des méprises, des trahisons, des enlèvements constituent le ressort principal de la *Place Royale* et de la *Veuve*. Ailleurs, dans la *Galerie du Palais*, ce sont deux voleurs véritables, l'épée au poing, qui empêchent Lysandre de remplir la mission dont son maître l'a chargé. Et n'oublions pas, enfin, toutes les fantasmagories de l'*Illusion Comique*...

Corneille d'ailleurs reconnaissait avec un sourire que l'on pouvait se perdre un peu dans les surprises incessantes de *Clitandre* : « Il faut que j'avoue, dit-il, que ceux qui n'ayant vu représenter *Clitandre* qu'une fois ne le comprendront pas nettement seront fort excusables. Le

moindre défaut, ou d'attention du spectateur, ou de mémoire de l'auteur, laisse une obscurité perpétuelle en la suite, et ôte presque l'entière intelligence de ces grands mouvements... »

Les intrigues ne sont pas seules d'ailleurs à créer ce climat d'irréalité, les personnages y participent aussi.

Ceux d'abord qui arrivent tout droit de la comédie ancienne, surgis du théâtre et non de la vie : les valets effrontés comme Géron, l'agent de Florange, chassé par Philiste à coups de plat d'épée (*La Veuve*), ou le pervers Aronde, valet de Lysandre, dans la *Galerie*, qui sait se venger quand on le dédaigne et mène son maître en le trahissant.

Un autre personnage bien antique et dont Corneille n'a pas voulu se passer dans ses premières comédies, c'est celui de la nourrice. Comme pour les valets, il en a adouci les traits, et la nourrice de Mélite n'est plus l'entremetteuse impudente de la *Comedia dell'arte* ; mais, avec celle de *la Veuve*, on retrouve bien l'un de ces rôles à demi bouffons qu'on faisait interpréter par des hommes cachés sous le masque et dont l'origine est typiquement théâtrale.

Matamore enfin, dans *l'Illusion*, élargit encore par sa présence les frontières de l'irréalité et de la fantaisie. Ces personnages de capitans que le théâtre latin n'avait pas ignorés, ces tueurs de Mores que les Espagnols s'étaient plu à décrire de pied en cap, conduisent la fantaisie jusqu'à l'hyperbole et à la démesure, dans les récits de leurs exploits guerriers ou de leurs aventures amoureuses. Avec eux, nous entrons, comme Prodamant à la suite d'Alcandre, dans le pays du rêve et nous voyons défiler devant nous les figures, hors de proportions humaines, d'une gigantesque lanterne magique.

Les autres personnages, les jeunes gens et les jeunes filles, sortent tout droit du monde galant des romans

précieux, de cet énorme amas de littérature amoureuse qui apportait aux lecteurs un monde faux destiné à les reposer du monde dur dans lequel ils se trouvaient contraints de vivre. Tous ces personnages luttent pour l'amour, mentent et trompent pour l'amour, vivent et meurent pour l'amour. Ils apportaient aux lecteurs, ils apportent encore aux spectateurs de Corneille, le réconfort de l'évasion : quand on est las de s'être battu tout le jour pour l'ambition, pour le pays, ou pour une définition de Dieu, quel repos de s'identifier le soir à des jeunes gens qui ne trouvent pas d'idéal plus beau que de mourir pour l'amour ! Monde artificiel certes, mais la féerie était partout en ce début du XVII^e siècle et le public en redemandait sans cesse.

La grande originalité de Corneille sera cependant de laisser la fiction en marge du réel, et sa supériorité sur ses concurrents ne peut mieux se mesurer que dans la part qu'il accorda au réalisme, au milieu de ces imbrolios romanesques.

II. - LE RÉALISME

Pourquoi du réalisme ? Il s'en explique ainsi à propos de *La Galerie du Palais* :

« J'ai pris ce titre parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire et agréable pour sa naïveté devait exciter vraisemblablement la curiosité... »

C'est là que se reconnaît le génie, dans cette volonté d'offrir aux spectateurs ce qu'ils attendent et de leur imposer en même temps, en le leur faisant aimer, ce qu'ils n'attendaient pas.

C'est d'abord le réalisme des lieux. Après *la Galerie du Palais*, il offrait *la Suivante*, dont la scène, sans être

aussi précise, est encore à Paris, et où les rivaux se donnent rendez-vous, pour vider leur querelle, près du château de Bicêtre, devenu sous Louis XIII un asile de vieux soldats, en attendant la construction d'un Hôtel des Invalides. Après la Suivante, c'est la Place Royale, qui transporte les spectateurs dans ce quartier du beau monde, faubourg Saint-Germain du temps, qui avait été récemment achevé. « Il a fait voir, disait-on, (*Lettre à **** sous le nom d'Ariste), une *Mélite*, la *Galerie du Palais*, et la *Place Royale*, ce qui nous faisait espérer que Mondory annoncerait bientôt le Cimetière de Saint-Jean, la Samaritaine et la Place aux Veaux. »

L'*Illusion comique* elle-même, dont la scène est en principe dans une province toute fantaisiste, fourmille de détails parisiens. Le fils de Pridamant a quitté la Bretagne pour Paris, où il a vécu d'une vie aventureuse, d'abord écrivain public au cloître de Saint-Innocent, puis montreur de singes à la foire de Saint-Germain, poète attiré des chanteurs de la Samaritaine, et enfin comédien ravissant le peuple entier de Paris.

Les mœurs contemporaines à leur tour pénètrent sur la scène en même temps que les lieux. Il n'y a pas une seule comédie antérieure à 1636 qui n'aborde les questions relatives au point d'honneur. Les provocations en duel semblent le dénouement inévitable de toute rivalité. Souvent même il y a « double appel » : dans *Clitandre*, par exemple, deux combattants entrent dans le duel sans motif sérieux, par seul amour de l'art : l'écuyer Lysarque défie l'écuyer de Clitandre parce que Rosidor a reçu de Clitandre un cartel.

D'autre part, un autre trait de mœurs fait encore l'originalité de ces comédies, comme l'indique Corneille dans son examen de *Mélite* : « La peinture de la conver-

sation des honnêtes gens. » Ces Eraste et ces Doraste, ces Lysandre, ces Cléandre, ces Alidor et ces Alcidon, ne vivent pas à vrai dire d'une vie fort distincte, ce sont des ombres gracieuses, de charmantes abstractions ; à proprement parler il n'y a pas là de caractères. Mais que la conversation s'engage et nous voilà sous le charme : nous nous laissons aller au courant facile de ce langage des honnêtes gens. L'honnête homme défini par La Rochefoucauld est « celui qui ne se pique de rien » : si alambiqués que paraissent ces personnages, il en est plus d'un parmi eux qui justifieraient cette définition, car ils ne se piquent ni d'un esprit trop sceptique et cruel, qui témoignerait contre leur cœur, ni d'une chaleur de cœur trop ingénue, qui nuirait à la réputation de leur esprit. En rien ils ne sont extrêmes et s'ils s'emportent parfois jusqu'à une émotion plus vive, ils se hâtent de la corriger par un sourire.

Un dernier aspect réaliste, enfin, n'est pas le moindre charme de ces comédies, aspect qui échappait certainement aux contemporains mais que Corneille, dans le secret de son cœur, connaissait bien, et que nous rencontrons avec un plaisir mêlé d'émotion : les confidences personnelles de l'auteur. *Mélite* est offerte secrètement à Catherine Hue, et les déclarations d'amour, la crainte des obstacles, des rivaux, des parents, sortent tout droit de l'adolescence fiévreuse de Corneille. Comme un cadeau plus précieux encore, la pièce renferme le sonnet qu'il composa pour elle, sa *Mélite* à lui. De même, dans la *Veuve*, les allusions constantes aux amants séparés, à la fois pour des questions d'argent et par des parents sévères, l'amertume triste qui flotte souvent sur cette œuvre légère, sont sans doute beaucoup plus qu'un simple thème littéraire et nous rappellent qu'à l'époque même où il écrivit sa pièce la mère de Catherine lui préféra, pour sa fille, un époux plus assis.

III. - RAPPORT DU RÉALISME ET DE LA FANTAISIE

Le charme et la nouveauté des comédies de Corneille est justement dans ce mélange de la réalité et de la fiction, et si nous les comparons aux comédies antérieures ou contemporaines, souvent grossières, et artificielles toujours, nous comprenons pourquoi elles furent de délicieuses réussites.

Le réalisme apporte d'abord un fond solide à la comédie. Certes, à première vue, les personnages paraissent se mouvoir dans un milieu tout idéal, dans les terres vagues de la fantaisie, mais si l'on y regarde de plus près, si l'on songe aux personnages insaisissables du théâtre comique de l'époque, on sait gré à Corneille d'avoir essayé de préciser le temps et le lieu de la scène. Ce réalisme soutient la fantaisie et lui permet de prendre son essor : une fantaisie purement gratuite risque de paraître incroyable, de laisser le spectateur indifférent, car rien ne l'invite de façon pressante à rentrer dans le cercle magique de l'illusion théâtrale. Le réalisme parisien introduit par Corneille est au contraire un appel. Le roman romanesque est lu par un lecteur installé dans le cadre authentique de sa vie de tous les jours ; mettre au théâtre ces romans romanesques exigeait, ce qu'a bien compris Corneille, que l'on reconstituât autour de l'histoire ce cadre, et la comédie, par là, se fait comédie de mœurs, puisqu'elle inscrit les rêves de toute une société dans un cadre authentique. Les spectateurs participent à l'illusion théâtrale parce qu'ils se retrouvent dans des lieux, dans une société, dans un langage, qui sont bien les leurs, et que cela leur sert de tremplin pour s'évader dans les fictions qu'appellent leurs goûts.

D'autre part, le réalisme limite aussi la fantaisie en lui interdisant certains excès. Il la contraint à abandonner

les personnages purement ridicules et les bouffonneries grossières, qui ne sauraient convenir au décor parisien dressé par l'auteur. C'est pour cela que les nourrices de la tradition cèdent tôt le pas, dans ce théâtre cornélien, dès la *Galerie du Palais*, aux suivantes, plus authentiques, héritières anoblies de la nourrice, ménageant ainsi la transition de l'entremetteuse italienne à la soubrette de Molière. L'Amarante de *La Suivante* est une soubrette déjà, pas seulement confidente, mais rivale jalouse de sa maîtresse, dont la rivalité apporte un aliment à l'intrigue : ses emportements, ses déclamations, ne sont plus d'une nourrice bouffonne.

Mais la présence de la fantaisie, à son tour, exerce une bienfaisante action sur les traits du réalisme : la vie, ainsi, se trouve transfigurée d'une façon féérique, et accède à la dignité de l'art. Le Paris de Louis XIII dans sa réalité physique, les beaux cavaliers, les jeunes femmes hardies, le petit peuple parisien, viennent grâce à cette alchimie de l'art que seule la fiction pouvait permettre, assurer la relève des bergers et des bergères traditionnels. On reste dans les domaines de l'art, mais les figures de cire sont souvent remplacées par des visages authentiques.

En vérité, cette combinaison géniale de la fantaisie et de la réalité nous conduit tout près, quoique insensiblement, des tragédies que Corneille s'apprêtait à écrire, tant il est vrai que l'« invraisemblable vrai » du théoricien tragique n'est que cette même combinaison, mais haussée sur un autre plan. La réalité c'est le vrai, c'est-à-dire ce dont l'histoire se porte garante ; la fiction c'est l'invraisemblable, l'extraordinaire.

En ce sens, les comédies de Corneille apparaissent comme des exercices, qu'il suffit de transposer pour obtenir les tragédies. Il suffisait à Corneille de prendre au sérieux ses pièces à la fois réelles et féériques pour

qu'il pénétrât dans l'univers tragique ; il lui suffisait de céder à la séduction de la réalité romanesque.

Dans la *Place Royale* nous rencontrons le premier aspect du héros cornélien qui pour sauvegarder sa liberté pousse sa maîtresse qu'il aime dans les bras d'un autre soigneusement choisi : nous le retrouverons, plus pompeux peut-être, plus sûr de ses moyens en tout cas, dans les plus célèbres chefs-d'œuvre, et dans *Polyeucte* même. Dans *La Suivante*, il s'agit de deux amants qui sont, ou qui se croient, séparés par la volonté despotique d'un père, et Florame annonce Rodrigue. Mais Clin-dor surtout, entre Isabelle et Lyse, dans *l'Illusion Comique*, ressemble à Rodrigue entre Chimène et l'Infante, et l'on entend déjà sur ses lèvres les plaintes mêmes du *Cid* :

« Isabelle, je meurs pour vous avoir servie,
Et de quelque tranchant que je souffre les coups,
Je meurs trop glorieux puisque je meurs pour vous. »

Et *Matamore* n'est-il pas, dans une certaine mesure, la préfiguration quoique sous forme de pastiche, de Don Diègue et du vieil Horace ?

Certes le ton de mélodrame, c'est-à-dire le ton de la fantaisie pure, domine souvent dans les comédies : la tendre Caliste de *Clitandre* apostrophe le soleil, et Rosidor, vainqueur des brigands, s'écrie :

« Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux,
Par où mon sang emporte et ma vie et mes maux. »

Mais, grâce à ce souci de mêler le réel à la fiction, le poète s'achemine vers plus de vérité dans le ton, vers sa coïncidence exacte avec la psychologie du personnage, comme dans les stances prononcées par Célidée :

« Quel étrange combat ! Je meurs de le quitter,
Et mon reste d'amour ne le peut maltraiter.

Quand je veux m'en défaire, il est parfait amant ;
Quand je veux le garder, il n'en fait plus de compte ;
Et n'ayant pu le perdre avec contentement,
Je le perds avec honte. »

CONCLUSION

De *Mélite* à *l'Illusion*, nous voyons donc se mêler intimement le réalisme et la fantaisie, chacun des deux soutenant l'autre, et par là même mûrir ce génie, qui, en écrivant des comédies, ne s'est pas trompé sur la route à suivre, mais a su au contraire, à travers les comédies que le goût du temps et son propre goût lui proposaient, s'imposer les exercices esthétiques, où il apprenait déjà à fondre l'extraordinaire dans le vrai, et le vrai dans l'extraordinaire.

LR. P.

IV

Dans quelle mesure peut-on parler de « tragi-comédie » à propos de *RODOGUNE* ou de *NICOMÈDE* ?

Les détracteurs de Corneille se sont plu à souligner dans son œuvre tous les vers, tous les mots, toutes les situations qui leur paraissaient s'écarter du ton de la tragédie proprement dite et se rapprocher du ton de la comédie. Ils l'accusaient d'avoir cédé au goût espagnol ainsi exprimé par Lope de Vega (*Le nouvel Art de faire des Comédies*) : « Ces alternatives plaisent ; on ne veut voir d'autres pièces que celles qui sont demi-sérieuses, demi-plaisantes. » Influence espagnole ou non, ces alternatives étaient effectivement à la mode du temps de Corneille et l'on comprend que les succès obtenus par Rotrou et par Scudéry l'aient poussé sur le chemin de la tragi-comédie, d'autant plus que son propre goût l'y poussait déjà.

Cependant, de *Médée* à *Polyeucte*, l'histoire du théâtre cornélien nous montre le poète s'élevant vers la tragédie et se dégageant peu à peu de la tragi-comédie. On peut se demander alors dans quelle mesure il est vrai que *Rodogune* ou *Nicomède* témoignent d'un retour du poète à son goût de jeunesse pour la tragi-comédie.

I. - TRAGI-COMÉDIE AU POINT DE VUE DE L'ACTION

En ce qui concerne le sujet, la tragi-comédie se caractérise par la place prépondérante des éléments inventés, par rapport aux données historiques. Corneille se félicite presque des possibilités que lui offraient en ce domaine, les sujets de *Rodogune* et de *Nicomède*.

« Il m'était beaucoup moins permis dans *Horace* ou dans *Pompée* dont les histoires ne sont ignorées de personne, que dans *Rodogune* et dans *Nicomède*, dont peu de gens savaient les noms avant que je les eusse mis sur le théâtre » (*Discours sur la Tragédie*).

C'est une triple complication qu'il ajoute dans *Rodogune* : il suppose d'abord que Cléopâtre est animée non seulement par la jalousie mais par l'ambition. Il imagine que Cléopâtre impose la mort de Rodogune comme condition nécessaire, pour arriver au trône, aux deux princes qui en sont précisément amoureux. Il suppose enfin que la jeune fille, aspirant elle aussi à la vengeance, offre sa main à celui des deux princes qui tuera sa mère.

Pour *Nicomède* il en est de même, et Corneille pourrait en dire, comme de *Cinna* (*Examen*) : « Rien n'y contredit l'histoire, bien que beaucoup de choses y soient ajoutées. » Il avoue d'ailleurs dans son *Discours sur la Tragédie* :

« Tout ce qui se passe dans *Nicomède* est impossible, puisque l'histoire porte qu'il fit mourir son père sans le voir, et que ses frères du second lit étaient en stage à Rome lorsqu'il s'empara du royaume. »

En ce qui concerne l'intrigue, la tragi-comédie se caractérise par le rôle essentiel que jouent dans le déroulement de la pièce, les événements inattendus et extérieurs. L'action n'est pas conduite par les passions ou la

volonté des personnages, elle est romanesque, donc compliquée.

Outre le machiavélisme des plans de Cléopâtre et surtout d'Arsinoë, que l'on songe à l'incognito de Nicomède en face d'Attale (I, 2), à l'épisode de la bague (V. 9), ébauche des « croix de ma mère » dont s'orneront tous les mélodrames du XIX^e siècle. C'est la poésie sinistre du roman noir que l'on rencontre ici : les révélations mystérieuses (I, 4, 340 sqq.), le poison (I, 24), les soupçons (Nicomède, I, 35), sans oublier la révolte populaire, l'enlèvement de Nicomède et l'assassinat d'Araspe. Victor Hugo, d'ailleurs, citait *Nicomède* à côté du *Cid* et de *Don Sanche* parmi les ancêtres du drame romantique. On parlerait aujourd'hui d'effet de « suspense » quand Arsinoë répond à Nicomède : « Je vous y servirai comme vous l'espérez » (257) ou invite Attale à conduire Flaminius dans son cabinet :

« Dedans mon cabinet, amène-le sans suite,
Et de ton heureux sort laisse-moi la conduite. »
(283-4.)

Certaines situations se rapprochent même nettement de celles de la comédie, quand Prusias, par exemple, évoque la hâte des fils à voir mourir leur père (pensons à Harpagon), à la scène I de l'acte II (389 sqq.), quand Arsinoë affronte Nicomède (III, 7), ou lorsque Prusias se lasse des soupirs de sa femme :

« Retenez des soupirs dont vous me percez l'âme » (1124).

Une action ainsi conçue se borne à provoquer chez les spectateurs un simple intérêt de curiosité, et néglige de susciter la crainte et la pitié, qui sont les deux ressorts de la tragédie authentique. *Rodogune*, à ce point de vue, n'est guère à critiquer car la pièce satisfait à la fois à ces deux formes d'intérêt. Mais, il est vrai que dans *Nicomède* l'auteur écarte, à propos de Prusias, toute horreur tragi-

que. Livré à ses propres inspirations, Prusias serait un monstre, mais dominé par Arsinoë, s'il est un père ingrat, c'est qu'il est, seulement, un mari trop complaisant. Quant aux amants, si dans le système habituel de Corneille ils sont séparés pour être réunis après des épreuves diverses, ici par contre ils ne le sont pas et ne peuvent pas l'être. Le péril, de ce côté, est absent.

La complication peut atteindre même un tel degré que l'intérêt de curiosité risque de s'estomper à son tour, si le spectateur s'embrouille dans les multiples fils de l'intrigue. C'est ce qui arriva à l'Ingénu de Voltaire, en lisant *Rodogune* :

« Je n'ai guère entendu le commencement, j'ai été révolté du milieu ; la dernière scène m'a beaucoup ému, quoique cela me paraisse peu vraisemblable : je ne me suis intéressé pour personne, et je n'ai pas retenu vingt vers, moi qui les retiens tous quand ils me plaisent. » (*L'Ingénu*, ch. XII).

II. - TRAGI-COMÉDIE AU POINT DE VUE DU TON ET DES CARACTÈRES

La façon particulière de concevoir l'action ne saurait cependant suffire à définir la tragi-comédie ; elle est aussi caractérisée par une conception particulière des personnages qu'elle met en scène, dont le ton comme le caractère sont marqués aussi par l'ambiguïté qui constitue le sceau de ce genre hybride.

Le ton est marqué, en premier lieu, par une certaine familiarité, qui ramène les personnages à des dimensions très ordinaires. Ici, encore c'est plus dans *Nicomède* que dans *Rodogune* que l'on trouvera des exemples, tels ces vers de Laodice, conseillant la prudence à Nicomède (I, 1, 91-92) :

« Quelque haute valeur que puisse être la vôtre,
Vous n'avez en ces lieux que deux bras comme un autre »
ou cette bourrade de Prusias :

« Vous pouviez vous passer de mes embrassements,
Me faire par écrit de tels remerciements » (II, 2, 473-4).

Mais ce qui caractérise encore la tragi-comédie c'est l'emploi de l'ironie, dont on sait comme elle joue un rôle essentiel dans *Nicomède*. C'est Nicomède par exemple rappelant à Attale son « titre glorieux de citoyen romain », ou évoquant les amours élevées que Rome lui réserve :

« Songez qu'il faut du moins, pour toucher votre cœur,
La fille d'un tribun ou celle d'un prêteur » (I, 2, v. 173-174).

Enfin, le ton de la tragi-comédie fait sa place à la galanterie et Corneille n'a pas manqué de prêter parfois à cette ingénue tragique qu'est Rodogune le langage de la galanterie contemporaine, ses fades madrigaux, ses formules alambiquées, ses périphrases convenues ; cette princesse des Parthes semble avoir fréquenté l'Hôtel de Rambouillet. Aucun des deux frères ne s'interdit non plus les madrigaux galants ni les dissertations romanesques et froides.

En ce qui concerne les caractères, on reconnaît la marque de la tragi-comédie au fait qu'à côté de personnages purement héroïques, il s'en trouve d'autres qui manifestent une certaine faiblesse bourgeoise, et l'on sait que Voltaire rapprochait Arsinoë et Prusias du couple Béline-Argan du *Malade Imaginaire*.

Il y a quelque rapport en effet entre Argan et ce Prusias qui s'extasie, avec une sorte de dévotion conjugale, sur tout ce que dit et ce que fait sa femme ; il y en a beaucoup entre Béline et Arsinoë, lorsque, par exemple, dans la scène II de l'acte IV, elle se tire d'embarras

en s'attendrissant à propos et remplace les arguments par des larmes, comme Béline dans la scène 9 de l'acte I.

La bassesse de ce roi bourgeois qu'est Prusias s'exprime dans le ton piteux de ses craintes :

« Juge, Araspe, où j'en suis, s'il veut tout ce qu'il peut. »

« Ah ! Ne me brouillez point avec la République »

(430 et 564),

ainsi que dans ses tentatives maladroites pour apaiser Flaminius :

« Seigneur, vous pardonnez aux chaleurs de son âge ;

Le temps et la raison pourront le rendre sage » (635-636)

Flaminius lui-même n'est pas exempt de ce genre de bassesse, dans la mesure où il n'est pas seulement l'interprète impersonnel de la politique du Sénat, mais est homme et a ses rancunes : c'est son père qu'il venge en poursuivant tour à tour Annibal qui l'a tué et Nicomède qui réveille le souvenir néfaste du lac Trasimène...

A côté des traits de bassesse de certains caractères, on relève aussi des traits romanesques, qui appartiennent à la tragi-comédie, même dans le caractère principal : ainsi la jactance de Nicomède, sa hardiesse à se vanter, qui se déploient en particulier dans la scène 2 de l'acte II. Impatient, assez hautain, Nicomède ne résiste pas toujours au plaisir de braver ou de railler ceux qu'il méprise ou qu'il hait ; ça et là, il y met une insistance qui confine au mauvais goût. Il s'offre ce plaisir délicat en face d'Arsinoë (I, 4) et le prolonge avec une sorte de volupté ; il en vient même, emporté par cette fièvre de bravade, à ne pas s'apercevoir, lui qui se joue des autres, qu'il est joué par eux. Ailleurs, (II, 3), tandis qu'il ne ménage guère Flaminius, il simule le respect à l'égard de Prusias, et joue la comédie de l'amour filial comme Prusias celle de l'amour paternel.

III. - PLACE DE LA TRAGÉDIE PROPREMENT DITE

Il est facile, évidemment, de détacher, comme nous venons de le faire, des éléments de tragi-comédie, et ils sont frappants dans la mesure où ils ont été enlevés à leur contexte. Mais en réalité, ils sont fondus dans tout un ensemble, dont l'atmosphère générale est bien celle de la pure tragédie. Point d'antithèses heurtées entre les éléments de tragi-comédie et les éléments de tragédie, mais des contrastes, dramatiques au plus haut degré. Les éléments de tragi-comédie sont si bien et si étroitement mêlés au contexte tragique qu'ils contribuent à lui donner toute sa puissance et toute sa portée.

Nous retrouvons d'abord le rôle de contrepoint joué par l'amour dans les plus grandes tragédies de Corneille, *Le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, prennent toute leur signification parce que l'exaltation héroïque se déploie sur un fond sentimental. Sans l'amour, par exemple, Pauline n'aurait plus rien à sacrifier, ni Polyeucte plus rien à craindre. Que serait *Rodogune* sans l'amour des deux princes ? Le nœud du drame est précisément dans cette passion. L'amour ici est bien l'un des ressorts essentiels. D'autre part, si l'un des caractères de la tragédie est d'unir l'intrigue d'amour au destin des Empires, c'est justement ce que nous trouvons dans *Rodogune* et dans *Nicomède*. Au fond, c'est la perspective de la réunion des deux couronnes qui, dans *Nicomède*, donne le plus d'ombre aux Romains.

La politique et l'histoire tiennent par ailleurs, un rôle essentiel dans la tragédie. C'est encore le cas dans *Nicomède* et dans *Rodogune*. Dans *Nicomède*, en particulier, Corneille brosse le tableau de la politique romaine en Orient. Compromise dans des intrigues obscures, la dignité de Flaminius n'en sort pas toujours intacte, mais il la

ressaisit tout entière dès que la République Romaine parle par sa bouche. A travers ces hommes, héroïques ou bas, c'est l'instant historique où la force de Rome entre en lutte avec la force du jeune nationalisme, que la tragédie nous fait vivre.

De même, dans le ton et les caractères, les éléments propres à la tragédie occupent la place essentielle.

Nicomède, certes, est ironique, mais c'est un railleur couronné ; ses moqueries et ses insolences rehaussent encore sa dignité. Dans la bouche de Laodice et de Flaminius, c'est aussi une ironie éminemment tragique que l'on trouve (cf. vers 266, 94, 1204/51, 52, 619, 620/925).

L'ombre d'Annibal absent, comme naguère l'ombre de Pompée, concourt aussi à l'effet tragique. Autant sa présence eût été gênante, autant, parce qu'il se profile sans cesse derrière Nicomède, son absence auréole de gloire son élève, qui en est comme l'incarnation dramatique.

Nicomède et Flaminius, quoique ennemis irréductibles, se portent cependant une estime réciproque, propre au climat tragique. Nicomède sent ce qu'il y a de grand dans cette résolution arrêtée de conquérir le monde, Flaminius sait honorer dans Nicomède un noble adversaire, et lui promet, sinon l'amitié, du moins l'estime du Sénat (V, 9).

Tout, finalement, concourt à provoquer cette atmosphère de crainte et de pitié, qui caractérise la tragédie. On a reproché à Corneille d'avoir violé le précepte d'Aristote qui prescrit d'inspirer la terreur et la pitié au moyen d'un seul et même héros. Mais comment Cléopâtre pourrait-elle inspirer de la pitié ? L'art du poète a été précisément de corriger la terreur qu'elle inspire par la pitié qui s'attache à Rodogune au début, à Séleucus et à Antiochus à la fin. Mère de mélodrame, a-t-on dit de Cléopâtre ; mais, si elle n'était pas mère, elle perdrait à l'instant même une partie de l'horreur tragique

qu'elle inspire : ce ne serait plus qu'une ambitieuse, une femme irritée et vindicative, plus comique que tragique.

Le pathétique d'admiration remplace, on le sait, dans *Nicomède*, le pathétique tragique traditionnel. Nicomède cependant n'est pas un héros parfait. Notre admiration n'est pas paisible et monotone ; cette pièce est un long combat, un combat émouvant entre ce railleur tragique et des adversaires qui lui prennent son arme propre, l'ironie. Il a d'ordinaire la maîtrise de soi qui caractérise l'homme, mais jeune homme impétueux quand il se laisse entraîner par les « chaleurs de son âge », il est maladroit, presque brutal. S'il est vrai qu'aucune angoisse poignante ne nous étreint le cœur, cependant notre sécurité n'est pas entière car le danger de Nicomède va sans cesse grandissant. Enfin, l'émulation d'héroïsme entre Nicomède et Laodice fait un contraste dramatique avec les hésitations d'Attale, les ruses de Flaminius, les perfidies d'Arsinoë, les lâchetés de Prusias, et c'est ce contraste même qui hausse sur le plan tragique des éléments qui relevaient de la tragi-comédie.

CONCLUSION

Dans *Rodogune*, et dans *Nicomède*, les éléments de tragi-comédie sont habilement fondus aux éléments tragiques ; cette conciliation n'a jamais été plus achevée que dans ces deux pièces. C'était pour Corneille un moyen de renouveler la tragédie, de lui donner un nouvel essor, et c'est bien l'auteur de *Cinna* qui domine et qui sait discipliner l'auteur de *Don Sanche*.

Mais cette tentative de fusion offrait des risques et après 1659, Corneille mêlera avec moins de force, moins d'habileté, et moins de bonheur, les éléments de tragi-comédie aux éléments de tragédie.

V

PASCAL, lecteur de Montaigne

« La France éternellement, sera en état de dialogue », disait naguère encore un essayiste contemporain. Le Français est discuteur, c'est là son moindre défaut. C'est un lecteur acharné, c'est sa plus grande qualité. Ronsard a lu Pindare, Boileau a lu Horace, Pascal a lu Montaigne ; mais lorsque Pascal entreprend un « exercice sur terre », il ne le fait point à demi. Aussi a-t-il mieux lu Montaigne que Montaigne lui-même n'avait lu Plutarque ou Sénèque. La « librairie » de Pascal se borne à peu d'auteurs, mais il les sait par cœur. Les deux sources de sa morale et de sa religion révélée à Monsieur de Saci ont donc été Epicète et Montaigne : le reste n'est que broutilles ou nourritures célestes. Le plat de résistance de ce repas quotidien se limitait à quelques pages des *Essais* ; aussi allons-nous essayer de montrer comment les *Pensées* prolongent, réfutent et parachèvent les entretiens de Pascal avec Monsieur de Montaigne.

I. - PASCAL, COMMENTATEUR DE MONTAIGNE

1. *Le disciple* : Montaigne a montré le premier cette misère de l'homme sans dieu. Pascal va donc reprendre l'idée maîtresse des *Essais* et singulièrement de l'*Apologie de Raymond Sebond* : l'impuissance de la raison, l'impos-

sibilité de se fier aux sens ou à l'imagination, les « puissances trompeuses », les « maîtresses d'erreur », les passions, les coutumes, que sais-je encore ? L'homme est une « nature corrompue », si bien que « s'il ne fallait rien faire que pour le certain il ne faudrait rien faire, etc., » (fr. 234, 442, 448, 536).

2. Le *plagiaire* : Montaigne écrit (III, 13) : « Les lois se maintiennent en crédit, non parce qu'elles sont justes, mais parce qu'elles sont lois, c'est le fondement mystique de leur autorité. » Pascal rétorque (fr. 284, 467) : « Rien n'est juste de soi, tout branle avec le temps, la coutume fait toute l'équité : c'est le fondement mystique de son autorité. »

Montaigne avance : « Quelle vérité que ces montagnes bornent, qui est mensonge au monde qui se tient au-delà — quelle bonté que le trait d'une rivière fait crime » (Apol.) ; et Pascal reprend : « Plaisante justice qu'une rivière borne : vérité en deça des Pyrénées, erreur au-delà. » Mêmes formules, mêmes exemples, mêmes métaphores. « Ce que Montaigne avait écrit, Pascal le récria », dit Brunschvicg (*Descartes et Pascal lecteurs de Montaigne*, page 144).

3. Le *continuateur* : Pascal annote son Montaigne. Il le médite, il le repense. « Penser fait la grandeur de l'homme », dit Pascal en commentant les *Essais*, et de même : « Travaillons donc à bien penser, voilà le principe de la morale. » On croirait presque entendre Voltaire, super-lecteur de Montaigne ou lecteur du Pascal-lecteur-de-Montaigne, à la fin de *Candide*. Politiquement, les trois *Discours sur la condition des grands* de Pascal reprendront les thèses chères au maire de Bordeaux. Le dernier mot de Pascal et de Montaigne serait ainsi celui du premier livre des *Essais* (XXVI), « C'est l'entendement qui domine et qui règne ; toutes autres choses sont aveugles, sourdes, et sans âme. »

II. - PASCAL, RÉPUTATEUR DE MONTAIGNE

1. Montaigne aboutissait à la simple Pensée. Pascal dépasse l'intelligence. Nos deux philosophes font route ensemble, pour critiquer de concert l'ordre de la chair ou des sens. Et le premier s'arrête à l'entendement. Pour le second, il y a un ordre qui se situe au-dessus de l'ordre de l'esprit : c'est l'ordre du cœur. Au-dessus de la justice, il y a la charité.

2. « Le moi de Montaigne est haïssable »... « Le sot projet que Montaigne a eu de se peindre. » — « La nature de l'amour-propre et de ce moi humain est de n'aimer que soi et de ne considérer que soi », dit Pascal, qui rejette le scepticisme et le relativisme de Montaigne. — Misère de l'homme sans Dieu : mais grandeur de l'homme qui possède la certitude divine. « Tout notre raisonnement se réduit à céder au sentiment », mais le sentiment est plus raisonnable que la raison, puisque le cœur a ses raisons... Montaigne est resté l'homme qui a peur de la peste, le maire sans mairie, le déserteur de Bordeaux. On peut dire de lui ce que Pascal dit d'Épictète : « Grand esprit... mais qui après avoir si bien compris ce qu'on doit, se perd dans la présomption de ce qu'on peut. »

3. L'humanisme sceptique de Montaigne est aux antipodes du jansénisme exclusif de Pascal. « On ne peut excuser ses sentiments tout païens sur la mort ; car il faut renoncer à toute piété si on ne veut au moins mourir chrétiennement. Or il ne pense qu'à mourir lâchement et mollement par tout son livre » (fr. 63, 344). Montaigne dit *expressis verbis* : « Ma principale profession en cette vie était de la vivre mollement et plutôt lâchement qu'affairement » ; l'un est le philosophe de la joie ; l'autre n'est que le défenseur du plaisir. Un monde les sépare.

III. - PASCAL « TRADUCTEUR » DE MONTAIGNE

1. Chacun façonne à sa manière l'image de son Dieu tutélaire, l'idéal de son livre de chevet. Pascal nous donne une version de Montaigne, une interprétation personnelle des *Essais* où il tire à lui le patriarche de Guyenne, il le traduit comme Montaigne avait lui-même traduit la *Théologie naturelle* de Raymond Sebond, comme Brunschvicg traduira Pascal. Mais cette image est d'autant plus infidèle qu'en réalité Pascal déteste Montaigne. Leurs types de caractère les prédisposaient à une incompréhension totale. Ils étaient faits pour se mésestimer, voués à une impossibilité radicale de se connaître.

2. Pascal insistera donc surtout sur la sagesse stoïcienne, sur la tempérance toute antique, sur la démarche critique de l'itinéraire de Montaigne ; mais ce n'est qu'une étape d'une longue route sinueuse. Tous deux abhorrent le dogmatisme : « La peste de l'homme, c'est l'opinion du savoir. » Mais Montaigne, partant du doute, y reviendra, et son tour sur lui-même est un tête-à-queue. Pascal, « malgré la vue de nos misères », croit qu'un instinct nous « élève » tout de même. Il ne veut pas rentrer en soi-même. Montaigne déclare : « Moi, je regarde dedans moi. Je n'ai affaire qu'à moi, je me considère sans cesse, je me contrôle, je me goûte ; moi, je me roule en moi-même. »

3. Ainsi Pascal faisant de Montaigne son prédécesseur immédiat, méconnaît la profonde antinomie de leurs deux natures. L'homme « ondoyant et divers », le sceptique, qui ne saurait « faillir à suivre nature » (« le souverain précepte c'est de se conformer à elle »), la « tête bien faite » et si satisfaite d'elle-même, au doux oreiller et au mol duvet, ce curieux qui prêcha « l'incuriosité — voilà le modèle prôné par Blaise Pascal, défenseur

de Port-Royal ? La ligne droite et cette élévation vertigineuse du mystique de la Porte Etroite, nous placent infiniment au-delà du château des Eyquem.

Reste donc l'idée commune de lutter contre la sottise et les préjugés du monde : « Rien n'est si insupportable à l'homme que d'être dans un plein repos... Il sent alors son néant, son abandon, son impuissance, son vide. »

CONCLUSION

Mais finalement « ce n'est pas dans Montaigne, dit Pascal, mais dans moi que je trouve tout ce que j'y vois ». L'honnête homme, le libertin ou le pyrrhonien, n'ont servi à Pascal que de cible, ou de thème à de brillantes variations. Il joue avec Montaigne comme un chat avec une souris, et, plus encore, comme le boucher baudelairien sans colère et sans haine : il ne hait peut-être pas même ce moi, car le mysticisme pascalien est amour, *caritas generis humani*, et l'humanisme de Montaigne ne saurait lui être odieux. Si Montaigne s'est voulu limite, Pascal le dépasse et le déborde de partout, comme l'infini le fini.

D. H.

VI

Racine, déclare, dans la préface de *Bérénice*, à propos du théâtre tragique :

« Il suffit que l'action en soi grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie. »

Vous montrerez comment l'ensemble de son œuvre illustre cette définition.

N.B. : A propos de ce sujet, nous allons vous fournir ci-dessous un exemple de schéma auquel vous devez parvenir après les premiers instants de réflexion. Un tel schéma ne peut pas être complet, puisqu'il représente seulement la mise au clair de vos premières recherches, mais il doit vous guider dans la rédaction de votre devoir et empêcher tout glissement hors du sujet. C'est à partir de lui que vous développerez chaque thème : il vous appartiendra, à ce moment-là, de l'enrichir avec les idées adventices et les exemples que la mise en forme de la démonstration vous suggèrera.

INTRODUCTION

Phrase intéressante : auteur qui se fait thérocien.

Première Partie : ACTION GRANDE

Grandeur due au...

I. - Dépaysement des spectateurs :

- a) antiquité gréco-latine ;
- b) Orient contemporain ;
- c) légendes et Histoire ;
- d) présence des Dieux.

II. - Rang des personnages :

- a) rois ;
- b) reines ;
- c) princes ;
- d) demi-dieux ;
- e) arrière-fond politique.

III. - Tempo de l'action :

- a) derniers instants avant une crise ;
- b) menaces terribles qui pèsent ;
- c) explosion de la crise ;
- d) dénouement tragique inévitable.

IV. - Portée symbolique de l'action :

- a) solitude de l'être humain ;
- b) impossibilité du bonheur ;
- c) toute-puissance du mal ;
- d) poids de la fatalité.

Deuxième Partie : HÉROS ET PASSIONS

I. - Héroïsme :

- a) gravité de l'épreuve ;
- b) tension des âmes ;
- c) violences et crimes assumés ;
- d) tête-à-tête avec le Destin.

II. - Contenu des passions :

- a) amour ;
- b) ambition ;
- c) jalousie ;
- d) haine.

III. - Conséquences des passions :

- a) faiblesse ;
- b) égoïsme ;
- c) cruauté ;
- d) assassinats ;
- e) suicides.

Troisième Partie : TRISTESSE MAJESTUEUSE

I. - Tristesse des spectateurs, devant des personnages...

- a) assoiffés de bonheur ;
- b) marqués par le sort ;
- c) séparés par des malentendus ;
- d) prisonniers d'un monde prédestiné.

II. - Majesté du spectacle :

- a) politesse et pudeur des héros ;
- b) pureté et noblesse de la langue ;

- c) harmonie et musique des vers ;
- d) portée morale et métaphysique des symboles.

CONCLUSION

Alchimie racinienne, qui transforme un univers et des personnages terrifiants en spectacle d'art.

LR. P.

VII

La pensée dramatique de Molière

Pour savoir ce que pense Molière de son art, comment il conçoit le « drame », c'est-à-dire le genre *théâtral* (par opposition aux autres genres littéraires), il faut s'adresser en premier lieu à certaines de ses préfaces, mais surtout à deux pièces : *La critique de l'Ecole des Femmes* (1663) et *L'Impromptu de Versailles* (1663 aussi, mais imprimé seulement en 1682).

I. - DU PUBLIC AU COMIQUE

Dès la préface des *Précieuses Ridicules* (1659), il indique : « Le public est le juge absolu de ces sortes d'ouvrages. » Il revient sur ce thème du « public » en 1661 dans la préface des *Fâcheux* et précise encore sa pensée dans la scène 5 de la *Critique* : « Je me ferais assez à l'approbation du parterre par la raison qu'entre ceux qui le compose il y en a plusieurs qui sont capables de juger une pièce selon les règles, et que les autres en jugent par la bonne façon d'en juger qui est de se laisser prendre aux choses et de n'avoir ni prévention aveugle, ni délicatesse ridicule. » Ces considérations nous amènent tout droit au problème du comique : en face d'un double public, « le parterre » et la cour, les gens simples et les « honnêtes gens », comment Molière procède-t-il pour plaire à la fois aux uns et aux autres ?

C'est d'abord par le recours à la forme la plus traditionnelle du comique : le contraste. Cela remonte à la farce, qui oppose entre eux des personnages tout faits et qui fait jaillir le rire de cette opposition, de ce choc : Gorgibus ne se reconnaît pas dans Cathos et Magdelon ; celles-ci, de leur côté, doutent de leur parenté avec lui. Le contraste peut s'étendre au vocabulaire, et l'on pensera ici aux exclamations célèbres : « Le pauvre homme » ou « le poumon ». Le comique, à ce niveau, est simple, simpliste même aux yeux des difficiles. Il peut cependant s'affiner : ainsi lorsque Tartuffe use (et abuse) du vocabulaire religieux pour tourner sa déclaration d'amour : il peut passer du simple contraste entre les personnes ou les mots au contraste des caractères ou des pensées : Philinte et Alceste affirment deux philosophies contraires de la vie. Le contraste peut aussi se manifester à l'intérieur d'un même personnage : Alceste, en désaccord avec ses principes, est amoureux d'une coquette. Arnolphe est à la fois père adoptif et amoureux. Techniquement, des scènes entières peuvent être des scènes à contraste : ainsi les scènes de dépit amoureux (cf. *Le Dépit ou le Bourgeois Gentilhomme*) dans lesquelles la première partie s'oppose à la deuxième, l'opposition d'ailleurs n'étant pas seulement formelle, mais trouvant un fondement psychologique dans les caprices des amoureux.

Ce comique de contraste peut s'approfondir davantage et devenir un comique de *disconvenance*, quand il oppose le personnage du *bourru* à la société : c'est le cas de l'*École des Maris* et de l'*École des Femmes*. Ce même type de *bourru*, ce sera aussi Alceste, « l'atrabilaire amoureux » (sous-titre de la pièce), mais cette fois le *fantoche* de la tradition est devenu un personnage sensible et pitoyable : contrairement à l'opinion de Jean-Jacques Rousseau, Molière, avec Alceste, ne ridiculise pas un homme vertueux, mais donne au contraire de la vertu

à un personnage traditionnellement bouffon. Ce bourru, c'est le personnage qu'il interprétait ordinairement : sans doute correspondait-il à un jaillissement personnel, à une tendance intime : aussi comprend-on qu'il lui ait assuré, à travers *Alceste*, cette promotion.

A ce comique par contraste, fourni par la tradition mais enrichi, Molière joint une forme plus personnelle, plus raffinée, qui répond mieux que la première aux désirs des spectateurs cultivés : la parodie. Le rire ne jaillit pas seulement d'un choc, mais d'allusions contemporaines. C'est un comique tiré de l'actualité, surgissant directement de la satire des mœurs : Molière, sur ce point, est tout proche de nos revuistes modernes. Dans les *Précieuses*, la parodie commence dès que Jodelet et Mascarille se sont introduits chez les deux jeunes filles et leur jouent la comédie de la préciosité et de la galanterie. La scène est d'ailleurs d'une complexité comique remarquable, qui témoigne de la maîtrise de l'auteur : double comique de contraste dans la mesure où ces deux grands seigneurs ne sont en réalité que des valets et où ces jeunes filles simples se font passer pour des mondaines ; double parodie aussi : par les valets, parodie des manières et des propos précieux (pastiche dont ils sont très conscients d'ailleurs) ; par les jeunes filles, parodie de la foi en la préciosité puisqu'elles accueillent avec sérieux ce qui n'est que singerie de la part des deux hommes. Dans le *Misanthrope* les exemples de comique par parodie sont nombreux : on songera à la scène du sonnet, à celle des portraits, à celle d'Arsinoë. Mais ce qui est le plus remarquable, c'est que souvent Molière introduit la parodie elle-même dans l'action : si quand il nous présente le salon de Célimène, il y a parodie pour les spectateurs mais non pour les protagonistes, dans le *Tartuffe* par contre il parodie les faux-dévots qui eux-mêmes parodient les vrais, et c'est cette dernière parodie, jouée par l'in-

quiétant Tartuffe dans la demeure d'Orgon, qui fournit à la pièce son action. A ce stade, le *moyen comique* est devenu *matière comique*.

II. - DE LA MATIÈRE A LA MANIÈRE

Le problème du genre des comédies de Molière se trouve posé par deux phrases de la *Critique* : « Ces sortes de satire tombent directement sur les mœurs... ce sont miroirs publics », « Lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature ; on veut que ces portraits ressemblent, et vous n'avez rien fait si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. » Que peint-il donc ? Les mœurs ou les caractères ?

La solution se dégage nettement et facilement de l'étude que nous venons de faire des moyens comiques. La recherche du *contraste* conduit Molière à la comédie de caractères, celle de la *parodie* à la comédie de mœurs. Le problème du genre est donc résolu : le théâtre de Molière est à la fois un théâtre de caractères et un théâtre de mœurs. Toutes les pièces sont *universelles*, dans la mesure où les traits de caractère analysés et peints par l'auteur sont éternels, mais *d'époque* dans la mesure où l'on y trouve un tableau de la vie sociale et familiale au XVII^e siècle. Le caractère d'ailleurs ne saurait exister sans les mœurs, aux yeux de Molière : c'est parce que les classes sociales sont extrêmement tranchées qu'on trouve des benêts ambitieux comme Monsieur Jourdain, parce que les mariages sont avant tout des affaires qu'on voit des jeunes gens et des jeunes filles porter atteinte à leurs devoirs familiaux. La religion, faisant l'essentiel de la vie, donne à l'hypocrisie les moyens de s'épanouir, et l'obsession des convenances morales ouvre le champ à la pruderie.

Le vrai sujet des comédies de Molière, c'est donc, comme il le dit lui-même, le « siècle ». Cette vérité de la matière est d'ailleurs lourde de conséquences, car en constatant que dans l'univers molièresque se joue une authentique comédie humaine, nous sommes contraints de constater aussi, avec lucidité et non sans un certain malaise que, dans notre univers humain, se joue éternellement une comédie molièresque. Les frontières du théâtre et de la vie, comme celles de la comédie de mœurs et de la comédie de caractère, sont abolies par Molière.

Une telle conception de la « satire », qui s'appuie à la fois sur la réalité et sur la vérité, soulève un nouveau problème, et le résoud en même temps : celui de l'action. Comment Molière procède-t-il pour découvrir le spectateur à lui-même, dégonfler la baudruche de sa dignité, et dénoncer sa manie de « jouer un rôle » ? Est-ce en l'intéressant aux péripéties de l'action, ou non ?

Puisqu'il veut avant tout offrir aux spectateurs un tableau d'époque, il est clair que l'action sera reléguée au deuxième plan. C'est même un lieu commun de dire que Molière a toujours dédaigné l'intrigue et qu'un dénouement intervient soudain dans ses pièces parce qu'on en est au dernier acte et qu'il faut bien en finir. Sauf peut-être dans le *Dépit Amoureux* où l'intrigue est psychologique, il n'y a pas d'intrigue au point de vue dramatique. Le drame psychologique, les problèmes de caractère psychologique, ne sont pas l'essentiel pour lui ; la psychologie n'est même pas le ressort de l'action. Le seul rôle de l'intrigue est de servir à une démonstration, en apportant un dénouement édifiant. Le seul élément de drame est donc moral, comme chez La Fontaine. Il s'agit, par le dénouement, d'éclairer le spectateur sur un problème, et non seulement le spectateur, mais bien souvent aussi l'un des personnages de la pièce. L'action pourrait se ramener souvent à une simple question : dans le

Tartuffe, Orgon comprendra-t-il enfin ?, dans les *Femmes Savantes*, Philaminte comprendra-t-elle enfin ? Il y a d'ailleurs des incorrigibles, dans cet univers, comme Dom Juan, Monsieur Jourdain, ou Harpagon. Mais dans ce cas, le spectateur, lui, a compris ; Dom Juan offre l'exemple immoral de l'obstination, Jourdain l'exemple ridicule de cette même obstination.

L'action, dans le *Misanthrope*, n'est pas dans l'affaire du sonnet, ni dans celle du procès, ni même dans le choix imposé par ses prétendants à Célimène. Elle est bien plutôt dans les efforts d'Alceste pour arracher Célimène à la mondanité. Au dénouement, Alceste comprend enfin que Célimène est une mondaine, qu'elle n'est pas faite pour lui, ni lui pour elle : « Et mon cœur maintenant vous déteste. » A l'acte V c'est moins entre Alceste et les autres que Célimène doit choisir, qu'entre le Monde et la Solitude. Elle accepte bien d'épouser Alceste, car c'est tout de même lui qu'elle préfère, mais non pas de le suivre. Ce n'est pas un problème de sentiment qui est posé, mais un problème de morale : la Vertu et le Siècle sont-ils ou non des inconciliables ? Et le seul dénouement possible est dans la fuite d'Alceste au désert.

La comédie ainsi conçue rejoint la tradition des moralités, mais avec une ampleur et une portée qui touchent à la philosophie, et qui finissent même par placer la comédie en marge de la morale. Cette conception de l'action nous conduit donc à un dernier problème : celui du but de la comédie.

III. - DE LA MORALE A LA SAGESSE

« Rectifier et adoucir les passions des hommes », tel est le but précisé par Molière dans la préface du *Tartuffe* ; mais est-il pour cela un moraliste ?

Marmontel parle fort justement du « coup d'œil philosophe », de Molière. Ce théâtre, en effet, n'a pas de but moral à proprement parler, et malgré les dénouements qui, moralement parlant, finissent bien, comme dans le *Tartuffe*, ce n'est pas à une démonstration morale que les spectateurs sont conviés, mais à une méditation pure. Molière fait ici figure de contemplateur : il paraît se plaisir, installé en marge de la société, à la contempler, à juger et à jauger les hommes. Aristocrate de l'esprit, il nous livre ses méditations sur la nature et sur l'homme, mais sous la forme d'un tableau et non d'un choix. Il oppose, dans le *Misanthrope*, les personnages d'Alceste et de Philinte, les appelle tous deux des « philosophes », mais ne conclut pas. Leurs principes sont sans doute les mêmes, mais ils sont en désaccord sur la façon de les appliquer : Molière se garde de choisir et de conseiller. Même absence de choix d'ailleurs, quand on songe à la double présence des personnages qui finissent par comprendre (les précieuses, Philaminte, Arnoiphe) et de ceux qui ne comprennent pas (Harpagon, Don Juan, et, en moins grave, Jourdain et le malade imaginaire).

La satire cependant s'accommode de cette perspective : de même que le spectateur est implicitement invité à mettre en cause les vrais méchants, qui, dans le *Misanthrope* par exemple, ne sont pas en scène (car nous ne voyons que les mondains, « qui sont aux méchants complaisants »), de même le spectacle de la vie du temps nous amène à formuler un jugement de valeur. Mais Molière ne fournit que le tableau : il nous montre le monde tel qu'il est, il ne nous endoctrine pas. Du spectacle qu'il nous offre se dégage seulement une sorte de scepticisme moral, qui le ferait exclure par Platon de sa République. Contemplant avec une lucidité sans illusions, avec un coup d'œil sûr et sévère, il invite tous les spectateurs à en faire autant, à y voir clair en eux et autour

d'eux. C'est ce qu'il appelle modestement « rectifier et adoucir les passions » : programme sans ambition, sans exigences, dégagé de toute prédication et de toute théorie morale, théâtre qui prêche non le Bien mais la Lucidité, premier pas vers une Sagesse plutôt que vers une Morale.

Nous avons tout à l'heure parlé de morale à propos des dénouements et de l'action, mais c'est d'une morale qui n'enseigne rien, moralement parlant. La vertu et le siècle sont inconciliables, Alceste se réfugie au désert... mais finalement que nous faut-il faire ? Agir comme Philinte, comme Alceste, ou comme Célimène ? Molière ne nous l'indique pas. Le seul but, qu'il se propose, c'est d'éclairer d'un jour cru l'universelle comédie humaine. L'invitation à cette contemplation philosophique est, si l'on veut, sa « morale » : voir lucidement le monde comme il est, nous voir chacun de nous comme nous sommes, essayer d'être chacun ce que l'on est. En ce sens, sa contemplation est un combat, car, au nom de la lucidité, il arrache à ses victimes les voiles de l'hypocrisie. Il naît au succès en peignant à Paris cette trahison de l'intelligence et du goût qu'est le romanesque précieux. Il poursuit en dénonçant tantôt celle de la pitié (*Tartuffe*), tantôt celle du libertinage (*Don Juan*), celle de la vertu (*Arsinoë*), celle de la culture (*Vadius et Trissotin*), et combien d'autres... Trahison aussi, que le désir exacerbé de vérité (*Alceste*), car ses fureurs violentent la vocation sociale de l'être humain. Il mourra devant son public parisien en croyant dénoncer seulement, dans le *Malade Imaginaire*, la trahison de la nature physique, mais ce spectacle tragique et inattendu (ultime spectacle, ultime leçon) apprendra bien plus aux spectateurs : que la vie elle-même est truquée, qu'elle n'est que le mensonge de la mort. Ainsi, le Destin apportait une brutale confirmation à son combat.

CONCLUSION

Cette étude rapide de la pensée dramatique de Molière nous a conduits, si l'on y réfléchit bien, aux principes mêmes du Classicisme. Certes, on va répétant qu'il faut « instruire et plaire », mais les auteurs classiques ont trop le sens de l'autonomie de l'art pour soumettre celui-ci à la morale : il s'agit surtout de « bien définir et bien peindre ». L'auteur n'a pas la folle prétention de donner des conseils pour bien vivre ; il est essentiellement un technicien qui monte un beau spectacle, qui brosse un impeccable tableau, qui règle une éblouissante parade. Cette fête de l'art à laquelle il nous convie, le spectateur pourra toujours la rapporter, s'il le veut, à l'échelle des valeurs morales du temps, pour en tirer quelque conclusion ou quelque enseignement.

Pour Molière, les chemins du *Rire* sont aussi ceux de la Sagesse, mais s'il nous contraint à rire, il nous invite seulement à penser. A nous, et à nous seuls, de prendre rang parmi ceux qui comprennent, ou de demeurer au contraire parmi ceux qui ne comprendront jamais.

LR. P.

VIII

Bossuet caractérise ainsi l'éloquence du R. P. Bourgoing :

« Lumière ardente et luisante, qui ne brillait que pour échauffer, qui cherchait le cœur par l'esprit, et ensuite captivait l'esprit par le cœur... L'éloquence suivait comme la servante, non recherchée avec soin, mais attirée par les choses mêmes. »

N'est-ce pas là l'idéal qu'il s'est lui-même proposé ?

On rappellera, dans l'introduction, que le R.P. Bourgoing, fut le fondateur de l'Oratoire avec Pierre de Bérulle et qu'il prôna, comme Saint Vincent de Paul, l'érudition sacrée et le travail. Cela explique la sympathie que Bossuet éprouve pour lui. On peut donc voir dans cette phrase la définition de l'idéal que Bossuet se proposa d'atteindre.

I. - PLACE DE L'ÉLOQUENCE

« L'éloquence suivait comme la servante, non recherchée avec soin... » : principe essentiel dans la rhétorique de Bossuet, sur lequel il revient, presque dans les mêmes termes, dans le *Sermon sur la Parole de Dieu*.

1. Bossuet en effet refuse toute éloquence extérieure dans laquelle les artifices oratoires tiendraient une place de choix. Entre 1640 et 1660 l'éloquence sacrée fut gâtée par deux défauts, deux soucis profanes : la préciosité et le réalisme burlesque, qui marquèrent par exemple les sermons du père Senault et du Frère Ogier. Bossuet y avait sacrifié dans sa jeunesse : il avait évoqué avec complaisance Saint-Gorgon sur le gril et « les exhalaisons infectes de la chair rôtie », il avait risqué l'image contournée des « coffres du Père Eternel », dont Jésus-Christ est la clef. Après avoir eu la révélation d'une parole simple, venant du cœur, en écoutant Saint Vincent de Paul, il renonça à ces jeux qui n'étaient pas de mise en chaire.

2. A ses yeux, le prédicateur doit « continuer le mystère » : en chaire comme devant l'autel, ce doit être toujours le serviteur de Dieu qui officie. Il s'agit donc de remettre au deuxième plan tout ce qui est profane, d'éliminer la rhétorique gratuite et ostentatoire qui corrompt l'éloquence sacrée. Bossuet veut être simple et sincère, et s'effacer derrière Jésus-Christ : « Qu'il soit un miroir où Jésus-Christ paraisse en sa vérité, un canal d'où sortent en leur pureté les eaux vives de son Evangile. » (*Sur la Parole de Dieu, premier point.*)

3. C'est là, remarquons-le, un souci très « classique », qui inscrit Bossuet aux côtés de Racine et de Boileau : en effet, par delà l'intention religieuse, nous retrouvons cette recherche obstinée du naturel et de l'équilibre qui marqua le goût du temps de Louis XIV. Bossuet, certes, n'a jamais songé à faire œuvre littéraire en publiant ses sermons, et c'est longtemps après sa mort, que l'on s'avisa d'imprimer ses brouillons ; mais sa conception de l'éloquence sacrée est marquée par l'esprit du temps et s'en réfère aux qualités des œuvres profanes contemporaines.

II. - LES SOURCES DE L'ÉLOQUENCE

L'éloquence doit être attirée par « les choses mêmes » : qu'entend-il par là ?

1. On insistera d'abord sur la place primordiale qu'il assigne dans le sermon ou l'oraison funèbre aux éléments sacrés. Le prêtre en chaire accomplit son ministère, il est l'interprète de la Sagesse divine. Si l'oraison funèbre a été jusque-là pratiquée comme un genre profane, il la faut transformer. Aussi Bossuet va-t-il en réduire les caractères *mondains* et les englober dans un contexte religieux. Il conservera les indications biographiques, le portrait du ou de la défunte, les tableaux historiques, mais leur donnera une orientation nouvelle : au lieu de contribuer à l'apparat du discours ou de flatter la vanité de la famille, ils participeront à la leçon chrétienne que le prédicateur s'efforcera de dégager. L'oraison funèbre sera ainsi ramenée au sermon, et illustrera, non pas un être humain, mais la Providence et les desseins de Dieu.

2. Les « choses mêmes », ce seront donc la morale et la doctrine chrétiennes. Chaque oraison funèbre se présente comme un sermon sur la mort et contient la grande leçon religieuse qui se peut toujours donner devant un tombeau, surtout d'un grand de ce monde. « La chair changera de nature, le corps prendra un autre nom... » : thème sans cesse repris dans chaque oraison, et qui vient là pour humilier la vanité humaine. « Et nunc erudimini, qui judicatis terram... » : la leçon est, en premier lieu, de caractère *moral*.

3. Bossuet ne veut pas être seulement un moraliste s'inspirant de la mort. Il doit enseigner la *doctrine*. Tout nourri de la lecture des Textes Sacrés, il se fait l'écho de Saint Jean, du Psalmiste, de Tertullien, il retrouve le caractère expressif, direct et simple de leur parole. Devant

la mort, c'est non seulement la morale qu'il prêche mais la théologie : quelle plus belle occasion pour expliquer les mystères de la grâce ? Seule la doctrine chrétienne peut donner un sens à la destinée d'Henriette d'Angleterre : par deux fois, Dieu a voulu la sauver, d'abord du schisme anglican, ensuite des attrait du monde. Plus généralement, c'est la doctrine chrétienne qui est seule capable d'expliquer l'homme (cf. *Sermon sur la Mort*), à la fois méprisable et grand.

III. - LES VOIES DE L'ÉLOQUENCE

« Lumière ardente qui ne brille que pour réchauffer, qui cherchait le cœur par l'esprit et ensuite captivait l'esprit par le cœur » : l'éloquence s'adressera à la fois à l'intelligence et à la sensibilité, mais l'on comptera surtout sur l'adhésion du cœur pour entraîner celle de l'esprit : « La vraie éloquence se moque de l'éloquence », avait déjà dit Pascal, qui dans son art de persuader distinguait l'art d'agréer de l'art de convaincre et soulignait la supériorité du premier sur le second.

1. Bossuet donc raisonnera et fera figure de logicien. Son style sera volontiers didactique : « Par où nous devons apprendre que la fortune n'est rien... » (*Sermon sur l'ambition*). Le raisonnement doit tenir une place importante dans l'éloquence sacrée ; il faut conduire l'auditoire à la vérité. Aussi divise-t-il en points ses sermons et conserve-t-il cette même division dans les oraisons funèbres, mais sans la faire autant apparaître. Il insiste, presque lourdement : « J'ai donc à faire voir dans ce premier point que la fortune nous joue lors même qu'elle nous est libérale » (*Sermon sur l'ambition*), et il se réjouit de la puissance convaincante de ses arguments : « C'est ce que vous comprendrez sans difficulté par ce raisonnement invincible » (*Oraison Funèbre de Madame Yolande*

de Monterby). Il tire même parti du vocabulaire philosophique et analyse dans le *Sermon sur la Mort* les notions de « substance » et d'« accident ». La science, à son tour, vient soutenir son raisonnement, et il développe un exposé, dans le deuxième point de ce même sermon, des connaissances humaines et des découvertes scientifiques.

3. Mais l'essentiel n'est pas là. Le cœur, animé par les passions, écarte l'homme des voies du salut : c'est donc lui qu'il faut gagner, et il ne peut l'être que par le pathétique. Il s'agit de faire voir le spectacle de la vie aux fidèles : vie corrompue et vie pieuse constitueront les deux volets du dyptique. Des images saisissantes éclairent, chez Bossuet, cette vision, l'orateur appelle l'auditeur, le presse, pense lui-même la chose et se met à la place de l'auditoire : « Qu'est-ce donc que ma substance, ô grand Dieu ? J'entre dans la vie pour en sortir bientôt ; je viens me montrer comme les autres ; après, il faudra disparaître... » (*Sermon sur la Mort*). C'est là tout le secret de Bossuet : un lyrisme qui développe sa propre méditation avec ampleur.

3. Il utilise les Textes Sacrés à la fois en poète et en chrétien. Aucun d'eux n'est indifférent au point de vue du style et de la poésie. Sermons et Oraisons Funèbres nous offrent un véritable florilège de la Bible. Souvent même, à travers ces traductions si justes et si significatives, on croit entendre Paul Claudel : « Un rayon de votre face, ô Seigneur, s'est imprimé en nos âmes : *signatum est super nos lumen vultus tui, Domine.* » Il commente ces textes, il les amplifie ; ils sont comme des centres rayonnants : sources d'images, d'idées, de foi chrétienne.

Toutes les ressources de la rhétorique traditionnelle contribuent à ce grand mouvement d'émotion : les interrogations, les exclamations, les antithèses, les images, le rythme des périodes. Cette éloquence du cœur prend sans cesse un caractère pressant, immédiat, insistant ; l'audi-

teur n'est jamais laissé en repos ; la leçon chrétienne s'impose à lui, car elle assiège et envahit sa sensibilité.

CONCLUSION

En un temps où l'on demandait à l'art les plus belles émotions, Bossuet a su concevoir une éloquence sacrée qui par les chemins de l'art conduirait aux vérités chrétiennes. Deux grands thèmes dominent sa prédication, celui de la mort et celui de la charité : terreur et pitié, comme chez Racine, mais au service de la Foi.

LR. P.

IX

COMPTE RENDU DE LECTURE :

MANON LESCAUT, de l'abbé Prévost

Voici, cette fois, ni un sujet de dissertation, ni un corrigé. Nous voulons simplement vous indiquer, par l'exemple, un exercice que vous devez pratiquer fréquemment : celui du compte rendu de lecture. Il nous paraît essentiel pour l'entraînement à la dissertation : vous ne sauriez vous contenter de lire vaguement des œuvres, il faut réfléchir sur elles. Pour cela, rien de mieux que de s'expliquer oralement devant des camarades (c'est le grand intérêt du travail de groupe), ou tout au moins par écrit : on ne conçoit bien, et définitivement, que ce que l'on a dit ou écrit. Les rêveries en l'air ne sont que fumée.

Trois orientations s'offrent à nous dans ce genre de travail. Ainsi, pour parler de *Manon*, nous pourrions d'abord esquisser une rapide histoire de la création romanesque au XVII^e et au XVIII^e siècle et définir la position de l'abbé Prévost par rapport à ses prédécesseurs, puis montrer les aspects caractéristiques du livre, au point de vue du contenu et de la manière.

I. - LE ROMAN JUSQU'A PRÉVOST

Ni au XVII^e siècle, ni au début du XVIII^e, le roman n'est considéré comme un genre défini. S'il existe des règles précises pour la tragédie, il n'y en a pas pour le roman, et le romancier n'est lié par rien. Cette absence de contraintes et de principes réduit d'ailleurs la valeur que l'on accorde, littérairement, au roman et à son auteur : le succès ne saurait être la gloire, tout romancier est *a priori* un auteur secondaire.

De roman en roman cependant le Roman s'enrichit. L'*Astrée*, publiée de 1607 à 1627, trouve d'innombrables lecteurs. C'est le type même du roman-fleuve, aux personnages nombreux (des bergers surtout) et aux multiples péripéties, qui répond à une mode (celle de la pastorale) et aux dispositions mêmes des esprits : après les guerres de religion de la fin du XVI^e siècle, la France connaît une période relativement calme et heureuse, de 1610 à 1630 environ, et ce calme retrouvé incite aux lectures de détente. L'*Astrée* a le mérite, d'ailleurs, d'apporter au Roman un cadre vrai (le Forez) et de donner à l'analyse psychologique (prolongeant ainsi Montaigne) une place essentielle.

Dans la période agitée de la Fronde, la tragédie remplace la pastorale : l'héroïsme est à la mode, et non plus les alanguissements des bergers. Le Roman alors se fait roman d'aventures, en renouvelant son cadre, qui devient antique, et en accordant à l'action la primauté sur la psychologie. C'est l'heure de La Calprenède, auteur de *Cassandre* (1642-1645) et de *Cléopâtre* (1647). Mademoiselle de Scudéry tente cependant de marier le mieux possible aventures et psychologie, et, quoi qu'en pense Boileau, fait faire à la psychologie de l'amour et de l'honneur, un pas décisif avec *Le Grand Cyrus* (1649-1653,

10 volumes) et *Clélie* (1654-1671). Au roman, ces œuvres d'aventures apportent un cadre pseudo-historique, des intrigues très compliquées, une conception aristocratique de l'amour, très noble, très idéale.

Avec le roman réaliste de Scarron (*Roman Comique*, 1651) et de Furetière (*Roman Bourgeois*, 1666), la satire entre en scène ; on caricature les mœurs contemporaines dans des œuvres rapides, simples de ligne, et s'intéressant avant tout à l'aventure vraie. C'est, au sein du genre romanesque, la catégorie la moins connue et la moins estimée.

La *Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette ne saurait rentrer sous aucune rubrique et marque une étape essentielle de l'évolution romanesque : peu de personnages et peu d'aventures, dans une atmosphère de vraisemblance obtenue par la vérité historique des détails et le souci de dépayser le moins possible les lecteurs. C'est le roman de qualité, qui rassemble en gerbe des qualités jusque-là éparses : finesse psychologique, simplicité et concentration, langue choisie.

Dernière rubrique enfin avant d'en arriver à Prévost : les romans d'idées, qui caractérisent la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e. Un cadre exotique et bien souvent utopique, les hasards d'un voyage et les rencontres qu'il entraîne, sont un prétexte à peindre des mœurs étranges, qui ne sont pour le vrai qu'étrangères, à exposer des idées réformatrices sur la société, la morale, voire la religion, à retrouver enfin un paradis perdu. Par delà le *Voyage au pays de la lune et du soleil* de Cyrano, l'*Histoire des Sévarambes*, de Denis Veiras (1678), l'*Histoire de l'île de Caléjava*, de Gilbert (1700), on pensera au *Télémaque*, de Fénelon (1715).

Comme Madame de La Fayette en son temps, Prévost va d'abord décanter tout cela. De cette littérature romanesque aux multiples aspects, il va conserver les

aventures nombreuses (cf. le titre même : *Histoire d'un homme de qualité*), l'aristocratie du milieu (il y aura peu de roturiers dans ses livres, au moins parmi les personnages principaux), le goût pour l'exotisme (pensons au voyage à la Nouvelle-Orléans dans *Manon*), et les réflexions morales (l'auteur, sans cesse présent, approuvera ou critiquera). Il laissera de côté la minutie excessive de l'analyse psychologique : il se souciera avant tout de peindre, par les attitudes, les sentiments et les caractères, et d'éliminer toute dissertation psychologique. Il renonce à mêler à l'intérêt sentimental l'intérêt politique, et à trop sacrifier au réalisme populaire.

D'autre part, au Roman ainsi épuré il apporte des richesses nouvelles, qui vont caractériser cette deuxième étape de l'évolution romanesque : un nouveau type de personnage, l'homme sensible, une interprétation fatale de la passion qui n'est pas sans rappeler Racine et le Jansénisme, le rôle social de l'argent (et l'on entrevoit ici Honoré de Balzac), le réalisme du cadre particulier dans lequel évoluent les personnages, et la vérité, l'authenticité, des réactions psychologiques de ses héros.

La vie de Prévost, d'ailleurs, fut elle-même un roman, et l'on ne peut replacer l'*Histoire du Chevalier Des Grieux* dans l'évolution du genre romanesque, sans la replacer aussi dans la vie non moins romanesque de son auteur : vie chaotique, presque scandaleuse, qui le voit quitter l'ordre des Jésuites pour l'armée, revenir ensuite aux Jésuites pour leur préférer une deuxième fois l'armée, au milieu de drames passionnels fort violents, faire profession chez les Bénédictins, être ordonné prêtre en 1726, quitter brusquement les ordres deux ans après, s'acoquiner avec une aventurière, jouer plus ou moins les faussaires, et retourner finalement en religion, le 6 juin 1734, pour mener désormais trente années de vie paisible. L'abbé Prévost a donc traversé tous les milieux dont il parle, il

a pu être Des Grieux lui-même, il a certainement rencontré quelque Manon. Si sa vie n'est pas, à proprement parler, la source de ses romans, elle leur sert en tout cas de répondant.

Indiquons enfin pour terminer cette revue qu'elle n'explique pas tout : ce n'est pas un des moins grands mystères de la création littéraire que l'auteur de *Manon*, ce roman exceptionnellement réussi, soit aussi l'auteur d'une centaine de romans fort médiocres.

II. - LE CONTENU DU ROMAN

L'Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut (car tel est son vrai titre, ne l'oublions pas) correspond à un moment précis de la sensibilité littéraire. Au siècle précédent l'être humain s'est soumis à la raison, aux bienséances, aux convenances sociales ; maintenant sa sensibilité étouffe, se rebelle, et va se débarrasser de son baillon. Pour s'exprimer, elle dispose d'un moyen de choix : le roman. Avec *Manon*, nous nous trouvons donc à ce moment privilégié où l'homme découvre, avec étonnement et ravissement, les richesses que recélait son cœur. Moment fugitif d'ailleurs, car, une fois découvertes, ces richesses, après *la Nouvelle Héloïse*, seront divinisées, exaltées, et le roman sensible deviendra roman de passion.

Cette sensibilité se manifeste à chaque instant dans *Manon*, soit par des larmes, soit par de l'attendrissement. On y pleure 35 fois, et l'on y verse des larmes d'émotion plus souvent que des larmes de douleur. Dans les rencontres on s'attendrit facilement : pensons à Des Grieux revoyant Manon en prison ou la retrouvant sur la route du Havre.

D'ailleurs, Des Grieux est le héros sensible par excellence ; ce n'est ni un violent ni un exalté, il est d'humeur

douce et tendre, et se laisse aller très vite à ces émotions que l'on qualifie souvent de féminines : évanouissements ou larmes. Il est riche de tendresse, rêve de protéger Manon, de la rendre heureuse, se livre spontanément à son cœur, sans aucun calcul. Il est, ou voudrait être, *fidèle, soumis, tendre*. Il ne se complait pas cependant dans sa sensibilité et reste lucide : il sait toujours que l'amour n'est pas la vertu et se garde de les confondre (erreur à laquelle Saint-Preux ne saura pas échapper). S'il place son bonheur dans le plaisir sentimental et sensuel, il en sépare la vertu, qui est austère et va de pair avec la religion, comme il le dit clairement à Tiberge. Ses malheurs ne lui procurent aucune volupté morbide, ses sentiments se manifestent sans outrance théâtrale : en ce sens, sa passion est saine, car il ne l'encourage pas et ne l'exalte pas. Il nous engage certes sur un chemin qui nous conduira aux héros préromantiques et romantiques ; il diffère d'eux cependant car il n'a pas leur humeur sombre et leur violence, et sa sensibilité, justifiée par sa passion, sait ne pas être encombrante.

Quant à Manon, elle paraît très difficile à définir : elle échappait à Des Grieux sans cesse, elle nous échappe aussi, et ce n'est peut-être pas son moindre charme. Elle n'est d'ailleurs dans le roman qu'un souvenir, un fantôme, puisque le récit fait par Des Grieux est un retour sur un passé révolu, au cours duquel il nous livre son sentiment à son égard plutôt qu'un dessin précis : pas de romancier impartial pour nous la décrire objectivement, mais un amant, dont la cristallisation amoureuse déforme les jugements et le regard. Elle est réelle, certes, car elle a tous les traits du siècle : l'amour des plaisirs, de la sensualité, de l'argent — et elle incarne pourtant une entité : la Beauté et l'Amour : « C'était un air si fin, si engageant, l'air de l'Amour même », dit Des Grieux. En un sens le personnage essentiel du roman c'est l'Amour,

et Manon n'y tient une place que dans la mesure où elle incarne ce sentiment. C'est d'ailleurs une sorte de *femme-enfant*, perpétuellement inconsciente, et cette inconscience, au point où elle est poussée, devient innocence. Elle est moins immorale qu'amorale. Quand, un soir où elle le trahit, elle envoie à Des Grieux une fille pour la remplacer auprès de lui, c'est, dit-il, « un effet de compassion pour mes peines »... Nous sourions, et c'est pourtant vrai : « La fidélité que je souhaite de vous, précise-t-elle, est celle du cœur. »

Manon, qui, par certains côtés, est si réaliste, qui a si vite et tellement bien compris qu'on ne peut vivre d'amour et d'eau fraîche, qu'il faut de l'argent, toujours de l'argent, et qu'elle n'a guère le choix des moyens pour en gagner puisque Des Grieux s'en montre incapable (« Crois-tu qu'on puisse être bien tendre lorsqu'on manque de pain ? », lui écrit-elle), donne en même temps dans l'idéalisme : elle croit à l'union immatérielle et intemporelle des cœurs, elle est fidèle en esprit si elle ne l'est guère en acte : « Je travaille, dit-elle dans la même lettre, pour rendre mon Chevalier riche et heureux. » D'être ainsi, au-delà du Bien et du Mal, lui confère une sorte de candeur, qui explique les pardons successifs de Des Grieux et le charme que nous lui trouvons en dépit de ses tares. La fin du roman, d'ailleurs, à partir du moment où l'apprentissage du malheur et de la souffrance l'arrachent à son inconscience, la rend pathétique : Manon se révèle enfin, et sa mort absurde vient racheter sa vie.

Mais par delà la psychologie et les caractères, ce sont aussi les âmes qui intéressent Prévost, et son roman n'est pas sans évoquer la tragédie, car l'aventure contée se double d'une incessante méditation sur l'Homme, sur les limites de sa responsabilité, sur sa lutte épuisante avec la passion et le Destin. Des Grieux est sans doute

« un de ces jansénistes », dont Tiberge parle avec effroi, et l'on a évoqué souvent les héros raciniens à son propos. Pour lui, la passion est un mal qui s'attache à l'individu et contre lequel il ne peut rien ; sans cesse il s'abrite derrière la doctrine de la prédestination, sans cesse il constate et déplore la faiblesse effrayante de l'homme. C'est le Destin seul qui, en fin de compte, est responsable, et non pas Manon : « La douceur de ses regards, un air charmant de tristesse en prononçant ces paroles, ou plutôt l'ascendant de ma destinée qui m'entraînait à ma perte ne me permirent pas de balancer un moment sur ma réponse. »

Un discours perpétuel sur la fatalité accompagne l'histoire : « S'il est vrai que les secours célestes sont à tous moments d'une force égale à celle des passions, qu'on m'explique par quel funeste ascendant on se trouve emporté tout d'un coup loin de son devoir, sans se trouver capable de la moindre résistance et sans ressentir le moindre remords. »

A Tiberge qui l'endoctrine, il répond par cette exclamation : « Hélas ! oui, c'est mon devoir d'agir comme je raisonne. Mais l'action est-elle en mon pouvoir ? » Et, au terme de l'histoire, c'est encore le Ciel qui agit, l'éclairant de ses lumières après le châtement, lui rappelant sa naissance et son éducation, lui inspirant enfin le sens de l'honneur. Par delà les aventures temporelles des deux amants, c'est donc de tout le tragique de la destinée humaine que l'abbé Prévost nous offre le tableau.

Mais comment s'empêcher d'évoquer ici cet étrange abbé, composant et rédigeant son roman chez les Bénédictins, cloîtré dans sa cellule : peut-être à ces instants s'interrogeait-il pour son propre compte sur ce mystère de la destinée ?

III. - LA MANIÈRE DU ROMAN

Ce qui, techniquement, caractérise le livre, c'est la présence simultanée du romanesque et du réalisme : en cela, il se rapproche bien de ce que nous entendons aujourd'hui, au terme de l'évolution du genre, par roman.

Romanesque, il l'est outrageusement, et pourrait n'être qu'un roman feuilleton. Si nous entendons par « romanesque » la peinture de sentiments, de personnages, de situations, inconnus ou impossibles à la plupart des gens, de vies bouleversées par de grands événements et échappant à l'aspect terne qui caractérise les vies normales, *Manon Lescaut* répond admirablement à cette définition. Songeons aux ruisseaux de larmes versés par les héros sur leurs errements, aux brusques retournements de situation morale comme l'illumination de Des Grieux à Saint-Sulpice, aux rencontres imprévues, aux enlèvements, meurtres et évasions, aux déguisements, aux corsaires enfin, auxquels échappe de justesse le bon et fidèle Tiberge. Romanesques aussi, le coup de foudre réciproque des deux jeunes gens, leur vie irrégulière en marge des conventions sociales, les amitiés chevaleresques, la constance des sentiments malgré les plus terribles déceptions, l'entêtement à vouloir refuser les contingences matérielles de la vie.

Mais tout cela est habilement inséré dans un contexte réaliste très complet, et si l'on ignorait l'époque où fut écrit ce roman, il ne faudrait guère de temps pour l'identifier : les renseignements sur la société de la Régence y sont innombrables. Toutes les classes sociales sont là, présentées très vite mais dessinées d'une main sûre : la populace curieuse, les domestiques, les gens de police, la noblesse assoiffée de plaisirs. Les lieux sont nettement caractérisés : Paris, la colline de Chaillot, Saint-Sulpice, Saint-Lazare, l'Hôpital Général. Rien n'échappe au peintre de mœurs : la vie ecclésiastique, la vie mon-

daine avec ses spectacles et ses soupers, l'organisation de la police (archers, guet, etc...), le commerce de l'amour, le rôle de l'argent, les maisons de jeu (le tripot dit « Hôtel de Transylvanie ») et les déportations de filles en Louisiane.

Là, réside la grande originalité de Prévost : avoir fondu dans son livre des données considérées jusque-là comme contradictoires. *Manon* est un roman de passion, mais plongé dans un bain de réalité souvent sordide. Une destinée romanesque est intimement inscrite dans un cadre d'un réalisme non caricatural. Il faudra attendre Stendhal, puis Balzac, pour retrouver une semblable réussite. Encore Balzac procèdera-t-il souvent avec plus de lourdeur.

Si nous croyons aux héros, si nous acceptons leurs aventures, c'est parce que les lieux et les mœurs leur confèrent une authenticité absolue : alchimie étrange du romancier, qui de la boue du réel, et de l'or des sentiments romanesques, tire une œuvre d'art. Car si le réalisme apporte la vraisemblance au romanesque, le romanesque, lui, transforme le réalisme en art et transfigure le journalier et le commun : l'amitié sans histoire et moyenne de Tiberge devient dévouement sans bornes, abandon total des intérêts personnels, la compassion de Des Grieux devant le convoi de filles subit la même transformation en le conduisant jusqu'en Louisiane.

L'action du roman, avec ses surprises, ses épisodes nombreux, ses coïncidences, peut paraître surchargée. Mais, d'abord, elle répond au goût d'un public que la psychologie pure avait lassé et qui demandait au théâtre comme au roman des intrigues, et non des analyses. Elle est d'ailleurs (la complication une fois admise, eu égard au goût du temps) très bien agencée et habilement distri-

buée. A une première partie riche en épisodes et en personnages, et se déroulant sur une longue durée, succède une deuxième beaucoup plus ramassée, où nous ne rencontrons plus de personnages secondaires et où tout l'intérêt est concentré sur les deux héros. Mais l'action, surtout, n'est pas gratuite, elle n'est pas là pour elle-même ; héritier sur ce point des conceptions classiques, Prévost voit en elle un moyen, non une fin, et cela contribue pour une bonne part à donner au roman sa densité.

En premier lieu, elle met sans cesse en relief la psychologie des personnages, même dans les pires invraisemblances : jusqu'à cet épisode d'un goût douteux où Manon et Des Grieux s'installent dans la maison, à la table, et finalement dans le lit du vieux G. M., qui nous peint l'ingénuité et l'espièglerie de ces deux enfants grandis trop vite. Et l'épisode américain, parfois critiqué, provoque un dépaysement qui va de pair avec le changement de Manon, qui acquiert à La Nouvelle-Orléans, le sens de la vertu, la générosité, la fidélité. Pour eux, maintenant, le bonheur serait enfin possible.

L'action d'autre part soutient aussi la philosophie de l'auteur : les coïncidences qui se liguent pour perdre Des Grieux illustrent l'impuissance de sa volonté et la toute-puissance du Destin. La complication est mise au service de la démonstration. Les interventions du maladroit Tiberge, dont les prêches successifs préludent chaque fois à un nouvel enlèvement de Des Grieux, montrent, en s'accompagnant d'un sourire narquois de l'auteur, que les intentions les meilleures, quand le Destin s'en mêle, aboutissent aux plus mauvais résultats.

Ainsi donc, le réalisme conditionne le romanesque, l'action renvoie à la psychologie et à la philosophie : tout est intimement lié, rien ne paraît rapporté. L'art de l'auteur est fait de maîtrise et de conscience, nous retrouvons chez lui l'idéal classique d'harmonie et d'équilibre.

Ouvert sur l'avenir par la peinture de la passion, par l'inscription du sublime sentimental dans un contexte sordide, qui touche presque parfois au grotesque, *Manon Lescaut*, cependant, ne tombe ni dans l'exubérance verbale, ni dans l'exotisme de bazar. La passion n'y est ni chantée, ni exaltée, et nous ne trouvons nulle part de ces déluges d'exclamations et d'interrogations qui caractériseront plus tard les épanchements lyriques. Quant à la Louisiane, elle est suggérée plutôt que décrite. L'occasion étant tentante pourtant, car la mode était aux pays lointains : Prévost a su conserver ici une mesure qui a protégé l'unité de ton du livre.

Cette impression générale de sobriété et de naturel que donnent toutes les pages du roman, on ne saurait mieux la ressentir que dans le récit de la mort de *Manon*. Le passage est écrit dans un style ascétique, dépouillé jusqu'à la nudité, et s'accorde admirablement avec le paysage, la solitude totale des deux héros, et le vide immense qui se creuse dans le cœur de Des Grieux. Il y a là une adaptation tout à fait remarquable de l'expression au sujet. Prévost, d'ailleurs, a apporté beaucoup de soin à la rédaction de son livre, ainsi qu'en témoignent les manuscrits : beaucoup de ratures, de nombreuses corrections, un soin particulier à éliminer les hiatus et les pléonasmes. Tout cela fait comprendre que la critique ait été unanime à louer la simplicité et le naturel de son style.

Telles sont donc, rapidement exposées, les qualités les plus importantes de ce roman, qui expliquent assez bien sa destinée glorieuse. Les contemporains comme la postérité ne s'y sont pas trompés. L'auteur lui-même d'ailleurs, fut conscient de la singularité de sa tentative, puisqu'il publia séparément et isola de son œuvre ce qui n'était, à la première heure, qu'un chapitre des *Mémoires d'un homme de qualité*.

Tardif, mais bienheureux coup du sort, qui accordait enfin à la France son couple d'amants célèbres, comme d'autres avaient eu avant elle Daphnis et Chloé ou Roméo et Juliette.

LR. P.

X

Quelles réflexions vous suggère l'exorde célèbre de Michelet : « Le Grand Siècle, Messieurs..., je veux dire le XVIII^{me}. »

Introduction : Michelet désireux de scandaliser en prenant le contre-pied d'une opinion communément admise.

I. - L'OPINION COMMUNE

A. - *Grandeur du XVII^e siècle.*

Aboutissement de plusieurs siècles ; la France constitue peu à peu son unité autour d'un Roi et d'une Foi.

a) *Gloire des armes* : Condé, Turenne, Vauban, Jean-Bart, Trouville, Dugay-Trouin ; abaissement de l'Autriche ; France régissant les destinées de l'Europe.

b) *Gloire artistique* : Architecture : Mansard, Perrault ; Sculpture : Puget, Girardon ; Peinture : Philippe de Champaigne, Le Sueur, Poussin.

c) *Gloire littéraire* : Tous les genres traditionnels, portés chacun à leur apogée (donner quelques exemples caractéristiques).

Donc : pointe raffinée de civilisation ; tout un passé de recherches, de tentatives, d'échecs, est ici couronné avec éclat ; un de ces sommets dont parle Voltaire, que la courbe sinueuse de l'histoire du monde atteint parfois.

B. - *Infériorité du XVIII^e siècle.*

Pas de commune mesure avec le siècle précédent si l'on se place aux mêmes points de vue.

a) *Gloire militaire* : la France, sous Louis XV, perd son prestige militaire et diplomatique.

b) *Gloire artistique* : maniérisme en peinture, sculpture et architecture. Watteau est seul.

c) *Gloire littéraire* : de piètres tragiques. Regnard, Marivaux et Beaumarchais n'effacent pas Molière. Florian : pâle reflet de La Fontaine. Massillon, au-dessous de Bossuet. Nul moraliste comme Pascal ou La Bruyère.

Donc : opinion commune paraît juste. Mais alors, pourquoi ce paradoxe dans la bouche de Michelet ?

II. - LE POURQUOI DU PARADOXE

Michelet cède-t-il à un simple désir de scandaliser, ou bien son jugement répond-il à des conceptions personnelles, à des goûts et des préférences ?

a) Michelet s'intéresse aux *transformations* du monde, à ce qu'il appelle le « travail de soi sur soi » : « La vie a sur elle-même une action de perpétuel enfantement, qui, de matériaux préexistants, nous crée des choses absolument nouvelles... Du pain, des fruits que j'ai mangés, je fais du sang rouge et salé qui ne rappelle en rien ces aliments d'où je les tire. Ainsi va la vie historique... » Il se tourne donc vers ce qui est nouveau, ce qui se crée.

b) Pour Michelet, le génie propre de l'âme française est dans son *amour de la liberté*, dans sa volonté d'être libre.

c) Michelet voit dans le peuple le sang même de la France, l'essentiel du pays : élément le plus laborieux.

d) Ces trois attitudes expliquent sa sympathie pour le XVIII^e siècle, et plus exactement pour ses aspects nouveaux, ceux qui ont déterminé l'avenir de la France. Il apprécie dans ce siècle la naissance et l'épanouissement des préoccupations sociales et politiques qui vont résoudre les antinomies absolutisme-liberté, privilégiés-peuple, en faveur de la liberté et en faveur du peuple.

Donc : pour juger ce siècle nouveau, il se place à des points de vue nouveaux.

III. - LE PARADOXE ÉCLAIRE

La grandeur du XVIII^e siècle est dans sa variété et sa nouveauté.

a) Les Genres : l'Histoire devient un grand genre littéraire : Montesquieu et Voltaire se placent délibérément au-dessus des compilateurs et des historiographes.

L'Éloquence atteint son apogée avec Rousseau, qui la met au service de l'Homme et non plus de Dieu.

La Prose devient alerte et incisive, arme de combat et non plus outil d'artiste.

b) Les Sentiments : naissance de l'individualisme. L'individu va se révéler tout entier, avec ses faiblesses, ses tares, mais aussi ses aspirations vers un idéal, ses exaltations, ses nobles instincts. A mesure que se déroule le siècle, la sensibilité joue un rôle essentiel, et le romantique qu'est Michelet n'est pas sans apprécier cet aspect nouveau, source d'un avenir littéraire qu'il est en train de vivre.

c) Les préoccupations sociales et politiques : c'est là l'essentiel pour Michelet. La Bruyère constatait qu'« un homme né chrétien et Français se trouve contraint dans la satire, les grands sujets lui restant interdits ». Les écrivains du XVIII^e siècle vont briser tous les tabous :

Idées scientifiques : tous les écrivains ont des prétentions scientifiques et tous les savants ont des prétentions littéraires. Parallèlement à Laplace, Monge ou Lavoisier, Fontenelle va vulgariser l'astronomie, d'Alembert contribuer à l'*Encyclopédie*, Buffon composer son *Histoire Naturelle*, Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau, s'intéresseront aux sciences physiques, naturelles et mathématiques.

Esprit de libre discussion : La littérature devient militante, en liaison avec le développement de l'esprit scientifique. Au point de vue religieux : réfutation du dogme de la Providence (*Candide*, *Siècle de Louis XIV*, *Essai sur les Mœurs*), matérialisme philosophique (Diderot). Au point de vue politique : intérêt porté à la Constitution anglaise et discussions sur la meilleure Constitution (Montesquieu, Voltaire), idée du « contrat social » (Rousseau), attaques contre les préjugés nobiliaires (Beaumarchais).

Foi dans le progrès : Idée d'évolution historique, de perfectionnement progressif en politique, comme en science et en technique, avec l'*Esquisse des progrès de l'Esprit Humain*, de Condorcet. Parallèlement, revendication d'une amélioration des rapports humains par l'esprit de tolérance et de justice : *Lettres Persanes*, de Montesquieu, défense de Calas, de Sirven, du Chevalier de la Barre et lutte contre le colonialisme chez Voltaire, étude de réformes économiques par Quesnay et Turgot.

Le triomphe de tout cela, pour Michelet, ce sera la Révolution, à qui va toute sa sympathie profonde.

CONCLUSION

L'attitude de Michelet est compréhensible : l'historien voit dans le XVIII^e siècle, la préparation et la réalisation de grands événements historiques ; l'homme y trouve l'écho de ses propres aspirations, énoncées ainsi dans son

Journal : « Non, le monde n'est pas vide. Deux sentiments suffiraient à eux seuls à remplir un cœur d'homme : l'amour de l'humanité et l'élan vers la cause inconnue qui nous gouverne. »

Quant à nous, sans prétendre réviser l'opinion commune pour ce qui est de la littérature pure et de l'art, nous dirons que chacun des deux siècles a sa grandeur propre qui s'explique *historiquement*, et que les points communs nécessaires pour les comparer dans l'absolu font défaut.

LR. P.

XI

On a dit de Rousseau qu'il avait mis « du vert dans la littérature ». Vous définirez avec précision son sens de la nature.

N.B. : Il y aurait bien des façons de traiter ce problème ; mais, dans tous les cas, il faudra veiller à faire un examen complet de ce sentiment de la nature, c'est-à-dire à en noter toutes les nuances et toutes les conséquences. Pour développer ce sujet, il faut, plus encore qu'ailleurs, suivre un schéma précis, que vous écrirez sur une feuille à part et que vous devrez conserver en permanence sous les yeux, pour être sûr de ne rien oublier. C'est l'un de ces schémas possibles que nous vous proposons.

INTRODUCTION

Montrer qu'avec Rousseau l'homme entre en contact avec la nature.

Première Partie : OU ET QUOI ?

1^{re} - Les occasions :

- a) Escapades (enfance) et voyages.
- b) Séjours (Charmettes, Ermitage, île Saint-Pierre).
- c) Dégoût de la vie sociale et urbaine.

II^o - Les œuvres :

- a) Récits réels : *Confessions, Rêveries.*
- b) Correspondance : à M. de Malesherbes.
- c) Fictions : *Nouvelle Héloïse, Émile.*

III^o - Les paysages :

- a) Montagnes ou plaines.
- b) Paysages limités (grottes, forêts) ou étendus (lacs, champs).
- c) Paysages solitaires ou peuplés (paysans).

Deuxième Partie : COMMENT ?

I^o - En voluptueux :

- a) Couleurs (peu nombreuses) et formes (nombreuses).
- b) Action bénéfique sur son état physique.
- c) Volupté sensuelle.

II^o - En sentimental :

- a) La nature est le miroir des sentiments.
- b) La nature entraîne l'apaisement des passions.
- c) La nature provoque la renaissance des souvenirs.
- d) La nature déclenche l'exaltation de l'imagination.

III^o - En mystique :

- a) Extase existentielle au sein de la nature.
- b) Intuition de Dieu.
- c) Sens de la Providence.

Troisième Partie : DANS QUELLE MESURE ?

I^o - Limites :

- a) Aspects peu nombreux.
- b) Horizons limités.
- c) Pittoresque réduit.

II^e - Originalité :

- a) Avant Rousseau, la nature sert de :
 - cadre à la galanterie (Astrée) ;
 - antichambre à la morale (La Fontaine) ;
 - contrepont au bavardage mondain (Madame de Sévigné) ;
 - tremplin au lyrisme religieux (Bossuet).
- b) Avec Rousseau, la nature vit :
 - Elle est elle-même (nature décrite).
 - Elle est l'homme (nature sentie).
 - Elle est Dieu (nature pensée).

III^e - Influence :

- a) Suite directe :
 - Mœurs : jardins, goût pour la campagne.
 - Littérature : thèmes littéraires nouveaux, culte de la sensibilité.
- b) Prolongements et dépassements :
 - Pittoresque et exotisme (Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand).
 - Personnification de la nature (Lamartine, Musset, Vigny).
 - Animisme cosmique (Victor Hugo).

CONCLUSION

Sentiment personnel et vrai, importance littéraire capitale.

LR. P.

XII

Vous comparerez deux des plus célèbres personnages de Balzac : Lucien de Rubempré et Eugène de Rastignac.

On soulignera dans l'introduction que Balzac lui-même a voulu mettre en parallèle la destinée d'Eugène de Rastignac et celle de Lucien de Rubempré, en écrivant *Le Père Goriot* (1834) et les *Illusions Perdues* (1836). Il l'indique dans la préface des « Souffrances d'un Inventeur » (première partie des *Illusions Perdues*) où il parle de la « superposition du caractère de Rastignac qui réussit, à celui de Lucien qui succombe ».

I. - LES RESSEMBLANCES

Une première partie présentera ce qui rapproche les deux personnages : leurs origines et la trame de leur vie.

1. Tous deux sont nés en province, à Angoulême, et sont partis de là avec la volonté arrêtée de conquérir Paris. Rastignac, bachelier ès-lettres et bachelier en droit, vient dans la capitale pour y poursuivre ses études juridiques ; il laisse à Angoulême une famille à laquelle il reste très attaché et où l'on demeure prêt à se dévouer pour lui. Lucien de Rubempré part à Paris avec l'intention d'y devenir un auteur célèbre. Lui aussi demeure attaché à sa famille provinciale. Cette même origine garantit à cha-

cun des deux héros une certaine pureté de cœur, qu'ils perdront par la suite : Rastignac, quand il versera au cimetière du Père Lachaise « sa dernière larme de jeune homme » ; Lucien, quand il exhalera, lors du mariage de sa sœur, le « dernier soupir de l'enfant noble et pur ».

2. Les événements que la vie offre à Lucien sont identiques à ceux qu'avait connus Rastignac. Tous deux perdent vite leurs bonnes résolutions dès qu'ils se trouvent à Paris, tous deux rencontrent des professeurs d'immoralité : Madame de Bauséant et Vautrin pour Rastignac, Lousteau et Merlin pour Rubempré. A leurs débuts, ils souffrent de la misère, le premier à la pension Vauquer, le second à l'hôtel de Cluny, et ils voient s'offrir à eux les chances d'une vie probe, l'un par le truchement de Victorine Taillefer, l'autre par le truchement du Cénacle. L'aboutissement de ces divers événements sera différent. Rastignac ira de succès en succès ; Lucien de déchéance en déchéance : il passera du Cénacle dans le journalisme, puis dans le lit de Coralie, et enfin dans la malle à bagages d'une voiture de poste, pour finir par vendre son âme à Vautrin et se suicider en prison.

II. - LES DIFFÉRENCES

Ce qui explique qu'avec des origines semblables et dans des conditions de milieu identiques, l'un ait échoué et l'autre réussi, ce sont les différences de leurs caractères. Balzac donne ici l'impression de présenter une de ces démonstrations pseudo-scientifiques dont il raffolait.

1. Le caractère de Rastignac n'est pas préalable au voyage à Paris ; c'est sur place qu'il s'est fait. Quand Madame de Beauséant lui a appris que l'on doit dans la vie rester froid et calculer, toujours viser sa fin et se défier des sentiments purs et nobles (« Si vous avez un

sentiment vrai, cachez-le comme un trésor »), il affirme son premier trait de caractère en extorquant de l'argent à sa mère et à sa sœur, par un mensonge. Quand Vautrin lui a peint le désordre social et le règne de l'injustice (« Il faut vous manger les uns les autres comme des araignées dans un pot ») sa détermination s'affirme encore plus, après quelques moments d'hésitation et de scrupule : il accepte les cadeaux de Delphine, il devient son amant, il se laisse entretenir par le Père Goriot. La mort de Goriot et l'ingratitude de ses filles termineront la leçon : le jeune homme pur sera désormais l'homme froid, calculateur, volontaire, qui par la suite sera l'un des personnages politiques les plus importants de l'aristocratie monarchique et deviendra finalement pair de France : en respectant toutes les règles du code de l'arrivisme, en raidissant sa volonté, il « réussit ».

2. Lucien de Rubempré est très différent : sa personnalité est d'ailleurs beaucoup plus complexe, car son caractère n'est pas né des leçons d'arrivisme, comme celui de Rastignac. Physiquement déjà il est tout autre : sa beauté est extraordinaire, mais très féminine (« Une suavité divine respirait dans ses tempes d'un blanc doré... Il avait les hanches conformées comme celles d'une femme. ») Intellectuellement, il a le « sceau du génie », mais son intelligence procède par intuition et non par raisonnement. Il a du brillant, beaucoup d'imagination, il rêve mais ne pense pas : intelligence de femme du monde plutôt que d'homme d'action ou de savant. Rastignac au contraire raisonne toujours froidement ; il ne rêve pas, mais se propose des buts précis : « Il remarqua combien les femmes ont d'influence sur la vie sociale, et avisa soudain de se lancer dans le monde, afin d'y conquérir des protectrices. » Enfin, la sensualité de Lucien est extrêmement vive (il pleure souvent) et surtout très mobile et très fébrile, passant rapidement du désespoir à l'enthousiasme.

siasme : sensibilité féminine à fleur de peau, peu ou pas contrôlée.

Alors que Rastignac, au retour du bal, se met au travail, qu'il tient tête à Vautrin, qu'il affirme son puissant orgueil, Lucien est incapable d'effort (même les articles lui pèsent à écrire), il ne voit jamais bien loin devant lui (le problème d'arriver se borne pour lui à des détails), il est, surtout, vaniteux et égoïste.

Tous deux mettent donc au service de leur désir d'arriver deux caractères absolument opposés, ce qui explique la réussite de l'un et l'échec de l'autre.

III. - INTERPRÉTATION DE CES RESSEMBLANCES ET DE CES DIFFÉRENCES

L'œuvre romanesque de Balzac ne prétend pas seulement peindre des *individualités*, mais faire « une description complète de la société ». Rastignac et Rubempré prennent donc valeur de type et, dans la mesure où ils sont à la fois semblables et dissemblables, ils permettent à l'auteur de nous montrer les faces contrastées des problèmes essentiels qui le préoccupent.

1. *Plan historique*. Lucien et Rastignac s'insèrent dans un tableau très large, celui de la jeunesse d'une époque. Les préfaces du premier tome des *Illusions Perdues* et du troisième tome insistent là-dessus : « Les rapports qui existent entre Paris et la province... ont montré à l'auteur le jeune homme du XIX^e siècle » (1^{er} tome), « Dans la comparaison des moyens, des volontés, du succès, il y a l'histoire tragique de la jeunesse depuis 30 ans » (3^e tome). Il s'agit pour lui, de peindre la première génération qui suivit la Révolution (Rastignac est né en 1797, Lucien en 1800 environ), celle dont l'esprit fut hanté par le souvenir de Napoléon, qui parti de rien était arrivé à la plus

haute puissance, Rastignac représente les jeunes gens qui voulurent « arriver » par la politique, Lucien ceux qui voulurent « arriver » par la littérature. Ce sont là les deux faces d'un même problème, dont la solution est claire : les hommes sensibles qui vivent par l'imagination sont voués à l'échec ; seuls, les hommes d'action peuvent triompher.

2. *Plan psychologique.* La deuxième leçon de ce parallélisme Lucien-Rastignac concerne le problème de la volonté. D'Arthez dit à Lucien, au tome 2, des *Illusions Perdues* : « Vous avez au front le sceau du génie ; si vous n'en avez pas au cœur la volonté... renoncez dès aujourd'hui. » Rastignac et Lucien, en effet, sont tous deux de la même espèce, mais l'espèce du premier est pure (homme volontaire), celle du second est viciée (homme lâche). Or, dans la vie, l'homme sans volonté est voué à l'échec : Lucien échoue, doublement d'ailleurs, dans le domaine de la pureté (Cénacle), et dans le domaine de l'arrivisme (journalisme). Vautrin, dans le *Père Goriot*, a ce mot sublime : « Je ferai vouloir le Bon Dieu », Lucien, lui, est incapable de se faire vouloir lui-même. De plus, sa conscience morale ne vient pas relayer cette volonté impuissante : Lucien s'avère un lâche, dans le domaine de la pureté en trahissant d'Arthez, dans le domaine de l'arrivisme en trahissant les Libéraux. La permanence de cette lâcheté explique qu'il s'en remette toujours aux autres, à Madame de Bargenton pour partir à Paris, à d'Arthez pour corriger *L'Archer de Charles IX*, à Lousteau pour obtenir son titre, et finalement à Vautrin dans *Splendeur et misère des Courtisanes* (alors que Rastignac, lui, avait refusé le pacte avec ce forçat diabolique).

Ici aussi, donc, Lucien et Rastignac incarnent les diverses solutions d'un même problème.

3. Il y a cependant une revanche de Lucien sur Rastignac, sur le plan de la *Création romanesque*. Le suc-

cès de ce dernier est toujours ascendant, son caractère est simple, on peut parler d'une *histoire* de Rastignac. Par contre, Lucien est plus riche en couleurs, plus grand malgré ses échecs : il y a une *épopée* de Lucien. Cette épopée de l'échec est très particulière et très significative : Lucien échoue, non pas parce qu'il est victime des circonstances, de la fatalité ou des lois ; son échec est dû à lui-même, à sa faiblesse congénitale, et provient donc de l'intérieur même du personnage. C'est ce qui explique que ce héros malheureux nous paraisse plus vivant que l'autre, et finalement plus près de nous. Tandis que l'un, malgré ses victoires, donne toujours l'impression d'avoir été voulu et fabriqué par l'auteur, l'autre, grâce à ses malheurs et à sa complexité humaine, se sépare de son créateur et vit personnellement. Lucien, dans le monde de la création romanesque, l'emporte sur Rastignac : il gagne là où l'autre échoue. Types tous deux, l'un échappe à cette détermination dangereuse, l'autre en reste éternellement prisonnier.

CONCLUSION

Lucien et Rastignac, semblables et différents à la fois, sont pour Balzac l'occasion d'une sorte d'expérimentation pseudo-scientifique, qui lui permet de dégager les divers aspects des problèmes posés par la vie sociale à la jeunesse. Mais par delà leur valeur démonstrative, il sont aussi le développement des deux virtualités de Balzac lui-même, qui passa sa vie à poursuivre en vain des triomphes à la Rastignac, tout en évitant, souvent de justesse, des échecs définitifs à la Rubempré.

LR. P.

XIII

Un roman de Balzac se reconnaît entre mille, dit-on souvent. Quels sont, à votre avis, les traits caractéristiques du roman balzacien ?

N.B. - Voici à nouveau un *plan-schéma*, contenant les idées essentielles qu'il conviendrait de développer dans une dissertation.

INTRODUCTION

Indiquer que la forte personnalité de Balzac a marqué l'évolution du genre romanesque.

Première Partie : RENOUVELLEMENT DES PROCÉDÉS TRADITIONNELS

1^{re} - Les conversations :

Elles deviennent chez Balzac :

- a) *Utiles*, car elles entraînent le déroulement de l'histoire elle-même.
- b) *Actives*, car ce sont souvent de véritables combats entre les interlocuteurs.
- c) *Significatives*, car elles expriment l'époque (idées, sentiments, traits de mœurs, croyances).

II^o - Les descriptions :

Elles sont chez Balzac :

- a) *Utiles*, car elles expliquent le déroulement de l'histoire et aident à sa progression.
- b) *Énumératives*, car elles représentent un inventaire complet des réalités quotidiennes.
- c) *Explicatives*, car pour Balzac, le milieu conditionne l'homme et le cadre matériel fait comprendre aux lecteurs le caractère.

III^o - Les portraits :

- a) Ils traduisent l'âme.
- b) Ils sont la transcription de l'état physique.
- c) Ils permettent de découvrir les causes physiologiques et de caractériser les comportements.
- d) Balzac cependant, ignore l'hérédité (domaine dont Zola tirera parti plus tard).

Deuxième Partie : CONSTRUCTION ORIGINALE

I^o - Construction originale du roman :

Composition par masses, comme pour les pièces de théâtre, et non linéaire. Fournir ici un exemple précis, celui du *Père Goriot*, par exemple :

Acte I : La pension Vauquer.

Acte II : Les deux visites.

Acte III : L'entrée de Rastignac dans le monde.

Acte IV : Trompe-la-Mort (Épisode Vautrin).

Acte V : Les deux filles.

Acte VI : La mort du père.

II° - Construction originale des personnages :

Ils sont en effet :

- a) *Individualisés* (milieu, caractère, façon de penser et d'agir).
- b) *Symboliques* (l'Honnêteté, le Crime, la Paternité, l'Avarice, l'Amour).
- c) *Dynamiques* (Besoin dévorant d'agir ; se perdent ou triomphent. Faire, par exemple, un parallèle entre Rastignac et Lucien de Rubempré).

Troisième Partie : CONTENU INTELLECTUEL**I° - Idées scientifiques :**

Théorie, chère à Balzac, des espèces sociales.

II° - Idées morales :

- a) La jungle sociale.
- b) Le Mal.
- c) La passion destructrice (penser au symbole de la peau de chagrin, qui domine l'œuvre entière de Balzac).

III° - Idées politiques :

- a) Monarchie.
- b) Religion.

IV° - Idées philosophiques :

- a) Magnétisme.
- b) Matérialisme.
- c) *Contradictoirement* : Spiritualisme.

CONCLUSION

Roman à la fois réaliste, dramatique, idéologique.

LR. P.

XIV

On présente ordinairement Leconte de Lisle comme le poète du pessimisme. Qu'en pensez-vous ?

Poète du pessimisme peut-être, poète intellectuel en tout cas : Leconte de Lisle, en effet, prétend nourrir d'idées sa poésie. « Toute vraie et haute poésie contient une philosophie, quelle qu'elle soit, aspiration, espérance, foi, certitude — ou renoncement réfléchi et définitif au sentiment de notre identité survivant à l'existence terrestre. »

I. - LE PHILOSOPHE : PESSIMISME

1. Dans les *Poèmes Barbares* comme dans les *Poèmes Antiques* Leconte de Lisle montre que le Mal est universel et éternel, qu'il tient à l'essence même de l'univers (cf. *Bhagavat*, aux sonorités pascaliennes). Ce Mal ne peut disparaître qu'en même temps que le monde :

« Et les lâches heureux et les races damnées
Entendront une voix disant : Satan est mort.
Et ce sera ta fin, Œuvre des six Journées. »

(*La tristesse du diable*, P. B.)

L'homme, en proie à une exigence d'éternité, est voué cependant à l'éphémère. Cette contradiction entre la vocation humaine et la situation humaine est exprimée par les plaintes d'Angira, le troisième Sage de *Bhagavat*. A ces

faillites incessantes de l'idéal, à cette misère de l'homme aucun remède. La nation dépasse trop l'homme pour qu'il puisse se réfugier en elle (*La Fontaine aux lianes*) ; l'amour est une source de déceptions et de souffrances sans cesse renouvelées. Si le poète célèbre parfois la volupté, il considère l'amour comme une fatalité humiliante et souhaite que l'homme l'arrache de son cœur.

Quant à la réalité, elle n'est qu'illusion : conformément à la théorie de la Maya hindoue, le monde est un songe trompeur : « Toute chose est le rêve d'un rêve » (*Vision de Brahma*, P.A.). Au milieu de ce monde illusoire, l'homme va à contre-courant, car ses désirs le poussent sans cesse vers des objets dont la réalité n'est qu'apparente : d'où son angoisse et sa douleur. L'espérance, l'amour, la foi, la jeunesse périssent : cf. *Les Rêves morts* (P.B.). Pas d'espoir en l'avenir : le mal d'aujourd'hui n'est pas une épreuve (comme dans la *Légende des Siècles*), il n'est pas la condition d'un monde meilleur. Tout va au néant, les dieux meurent les uns après les autres, celui du christianisme disparaîtra lui aussi. Qu'est ce Néant, unique réalité à laquelle tout retourne ? L'absence de tout être. Ce n'est pas le Nirvâna, la dissolution de l'être dans le Tout, conception bouddhique exposée seulement dans la prière védique pour les morts (P.A.), c'est la destruction totale, l'atomisation de l'univers, qui « défoncera sa vieille et misérable écorce ».

2. A cette conception désespérante du monde répond une morale désespérée. Il faut, en premier lieu, regarder la vérité en face, ne pas la fuir par une adhésion consolante à quelque religion. Le poète, fidèle en cela au positivisme critique des mythologues de son temps, s'intéresse aux religions comme à des manifestations historiques et à des formes successives de l'idéal humain, mais n'en adopte aucune. Il loue au contraire les révoltés comme Chirôn, Niobé, Quain, Héraklès, il fait le procès du

christianisme, contraire à la raison et à la nature : il ne saurait accepter la notion d'un Dieu tout-puissant, ni la doctrine du péché originel : il n'admet pas que l'homme soit puni pour des fautes qu'il est dans sa nature de commettre (cf. *le Corbeau*, P.B.).

Il faut, en deuxième lieu, se détacher de soi et de tout. Cette soif du néant devient presque un culte : *Midi* invite l'homme à goûter par anticipation le Néant, en se faisant immense et insensible, c'est-à-dire en perdant ses deux aspects caractéristiques d'individu limité et sensible. Le seul désir raisonnable de l'homme, c'est celui de la mort.

A quoi tient cet état d'esprit du poète ? A la mode d'abord : celle du mal du siècle, dont on n'a plus conscience peut-être au temps de Leconte de Lisle, mais qui continue de peser sur les esprits ; celle de la science historique qui, orientant les préoccupations des penseurs vers les mondes passés et les religions exotiques, a mis le poète en présence des conceptions religieuses de l'Inde. Mais son tempérament et sa situation matérielle y sont aussi pour beaucoup : dès ses années de jeunesse il eut le goût de la mélancolie, et, plus tard, son caractère orgueilleux et passionné s'accommoda mal de la médiocrité et du quasi dénuement dans lequel il fut longtemps contraint de vivre.

II. - L'ARTISTE RÉPUBLICAIN : OPTIMISME

1. Jusqu'en 1848, Leconte de Lisle a fait figure d'un militant authentique, au service des idées républicaines et des conceptions du socialisme idéaliste. Il a collaboré à *la Phalange* et à *la Démocratie Populaire*, il a fait scandale à Rennes par son adhésion enthousiaste aux idées de Fourier, il a fait scandale à la Réunion et ruiné sa famille à cause de ses opinions anti-esclavagistes, et fina-

lement il a été nommé commissaire politique en Bretagne en 1848. De l'effondrement de la République jusqu'à sa mort, il est resté fidèle à ses idées et a écrit en 1870 trois pamphlets, *l'Histoire populaire du Christianisme*, le *Catéchisme Républicain*, et *l'Histoire populaire de la Révolution*, dans la plus pure tradition voltairienne. Dans toute son œuvre poétique il fait figure de penseur républicain, plus encore peut-être dans les *Poèmes Barbares* de 1862 que dans les *Poèmes Antiques* de 1852. Des poèmes comme *Chirôn*, *Niobé*, *Caïn*, *Héraklès*, les *Titans*, célèbrent la valeur de la Révolte (*Acte de charité* (P.B.) témoigne même de sa sympathie pour les *Jacqueries*), tandis qu'*Ultra Caelos* célèbre l'Action :

« A de lointains soleils allons montrer nos chaînes,
Allons combattre encor, penser, aimer, souffrir ;
Et savourant l'horreur des tortures humaines,
Vivons, puisqu'on ne peut oublier ni mourir. »

Il flétrit avec violences les deux aspects essentiels du Second Empire : le cléricalisme, en disant sa haine des Dieux — et de Dieu — dans *Hypathie* et *Cyrille*, *l'Agonie d'un Saint*, le *Massacre de Mona* ; le matérialisme, en flétrissant le culte de l'or et la corruption qu'il entraîne, dans *Anathème* et surtout *Aux Modernes*. On a même vu dans certains poèmes des allusions plus précises : *Massacre de Mona* ne concerne-t-il pas les démocrates réfugiés en Angleterre après le coup d'État, et *Nurmahal* les traîtres à la République qui « collaboraient » avec Napoléon III ? Il chante la Liberté et la Justice, soit généralement, soit d'une façon concrète en se référant à des événements contemporains comme dans *A l'Italie* et *Soir d'une Bataille* :

« Ils sont morts, Liberté, ces braves, en ton nom,
Béni soit le sang pur qui fume vers ta gloire. »

2. La présence surprenante de cet optimisme social et politique dans des œuvres que caractérise leur pessimisme philosophique trouve son explication dans deux phrases d'une lettre à Louis Ménard exilé à Londres, écrite après l'échec de 1848 : « Je ne saurais t'exprimer toute la rage qui me brûle le cœur en assistant dans mon impuissance à cet égorgement de la République, qui a été le rêve sacré de toute notre vie... Le jour où tu auras fait une belle œuvre d'art, tu auras plus prouvé ton amour de la Justice et du Droit qu'en écrivant vingt volumes d'économie. » Cela indique clairement que, dans la perspective révolutionnaire de Leconte de Lisle, l'Art prend la place de l'Action et en assure la relève. Puisque le triomphe du Second Empire empêche désormais de réaliser la République, l'Art, plus fort que la Mort et que le Néant, va la chanter :

« Mais la beauté flamboie, et tout renaît en elle
Et les mondes encore roulent sous ses pieds blancs. »
(*Hypathie*, P. A).

L'Art devient donc pour le poète un refuge et un alibi. Pour oublier sa déception de la révolution manquée, il va peindre des époques heureuses : pour lui, comme pour Ménard, le polythéisme antique devient l'image même de la démocratie et de la liberté. En se réfugiant ainsi dans les mondes heureux du passé il fait figure de proscrit chantant une patrie perdue. D'autre part, la poursuite d'une poésie impassible et savante servira d'alibi à sa critique sévère, et souvent violente, de la civilisation bourgeoise et à la célébration de l'idéal républicain.

III. - SIGNIFICATION ET LIMITES DE CE PESSIMISME

On ne peut donc parler à propos de Leconte de Lisle de pessimisme sinistre et définitif, pas plus certes que

d'optimisme béat. Son « pessimisme » est orienté, il a une signification positive : le néant du monde, c'est surtout celui du monde capitaliste moderne et du Second Empire très chrétien, le néant de l'homme, c'est l'abjection de la société bourgeoise et la faiblesse stupide du peuple qui a perdu par sa faute la Révolution de 1848. Ce pessimisme-là n'est donc pas caractérisé par une perte d'idéal, mais seulement par un transfert d'idéal : optimisme à rebours, il place l'avenir rêvé dans le passé, et devient ainsi une forme de l'esprit de résistance à l'Empire.

Ce pessimisme orienté et positif connaît cependant des limites car Leconte de Lisle n'est pas un véritable penseur : il n'en a ni le détachement, ni l'esprit logique. Ses idées ne sont pas personnelles, elles paraissent souvent sans originalité, et il les doit, pour beaucoup, à l'influence de Ménard. Par contre, toutes ont été commandées par ses expériences personnelles et elles ont été pour lui des valeurs de vie auxquelles il est demeuré passionnément fidèle. S'il y a en elles des contradictions, elles tiennent à l'unité même de sa personne, qui était seulement affective et non pas logique. Il se refuse, dit-il, à exalter son moi (cf. *les Montreurs*), mais c'est pourtant ce moi qui conditionne sa poésie. Aussi n'a-t-il pas un système cohérent, mais des impulsions et des répulsions. Toute son œuvre passe par des hauts et des bas d'espoir en fonction de son tempérament difficile et il met souvent l'accent, avec une insistance morbide, sur l'aspect désespéré des conceptions philosophiques auxquelles il s'intéresse.

Une remarque importante est à faire ici : les pages d'enthousiasme ou de désespoir sont, poétiquement, les plus valables. Certes il ne s'élève pas jusqu'aux mythes comme Victor Hugo : il n'avait pas les dimensions du génie. Mais certains de ses poèmes tirent une puissance singulière de leur pittoresque horrible (force, sauvagerie, atmosphère dramatique) ou de l'éloquence de ses en-

thousiasmes [interrogations, exclamations, répétitions, effets de rythme]. C'est qu'à ces moments-là sa poésie devient sensible, car sous le masque de l'impassibilité se cache une vie secrète et puissante. Peut-être tout le drame de Leconte de Lisle est-il là : il était porté vers les valeurs révolutionnaires par sa volonté, mais non par son milieu social, par sa classe. Comme la sensibilité commandait on ce poète impassible, tantôt elle s'associait à sa volonté et l'enthousiasmait pour l'idéal démocratique, tantôt elle s'associait à ses origines sociales et à son égocentrisme d'intellectuel, le précipitant alors dans les affres du désespoir.

CONCLUSION

Le contenu intellectuel des poèmes de Leconte de Lisle présente donc un caractère très particulier. L'unique terme de pessimisme ne saurait convenir pour le définir. Dans la mesure où il est complété par certains aspects optimistes, ce pessimisme pourrait s'appeler un pessimisme engagé. Cette épithète permettrait de le différencier du pessimisme mystique de Pascal, du pessimisme philosophique de Vigny, et du pessimisme individualiste de Baudelaire.

LR. P.

XV

Le Classicisme de Baudelaire

« C'est un idéaliste exalté », s'exclamait-on dans le petit cercle d'intimes où l'on fêta la publication des *Fleurs du Mal*. Dans le même temps, le procureur impérial Pinard flétrissait le « RÉALISME grossier et offensant pour la pudeur » de cette œuvre. Et pourtant, la plupart des critiques voyaient là un ultime surgeon du Romantisme moribond : un bouquet de fleurs fanées, pourries avant d'éclore. Enfin, puisque nous dressons un tableau de la situation de famille de notre auteur, ce fils du Romantisme n'est-il pas le père du Symbolisme, le grand-père du Vers-Librisme, voire le bisaïeul du Surréalisme ? Dès lors, qu'y a-t-il de surprenant à ce que Valéry l'appelle classique ? Sans doute est-il paradoxal de parler de classique pour le poète qui s'écarte si délibérément des sentiers battus mais aussi n'est-ce pas le propre des grands esprits d'être soumis à une infinité d'interprétations divergentes ? Irréductibles à toute étiquette, ils englobent toutes les écoles. Goethe n'est-il pas « tout » à la fois ? N'y a-t-il pas vingt visages dans Shakespeare ? De même nous pouvons choisir notre Baudelaire et pour reprendre le mot que Valéry lui-même appliquait à Descartes : « La pluralité des BAUDELAIRE plausibles est un fait ».

Le sens le plus courant que l'on accorde au mot de classique, c'est précisément ce qui jure le plus avec la personnalité, l'œuvre et les goûts de Baudelaire : c'est celui de connu, de considéré, d'« auteur ancien fort ap-

prouvé » comme déclare naïvement le premier dictionnaire de l'Académie. Mais d'abord, ce sens n'est pas exclusif de tout autre : il n'est même pas certain qu'il soit exact, en toute rigueur, car enfin on peut concevoir un auteur et ancien et connu qui ne serait pas classique pour autant et qui serait Romantique par exemple.

Il y a donc plusieurs manières, « une infinité de manières de définir ou de croire définir » un auteur classique. Valéry a trouvé cette formule belle et ferme « Classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même et qui l'associe intimement à ses travaux ». D'emblée, on aperçoit l'ambiguïté du terme de critique : Valéry veut-il parler d'un critique de soi-même comme tendrait à le faire croire le mot d'« en soi-même » ou au contraire entend-il par là un critique littéraire ? La fin de la phrase est à la fois éclairante et égarante. « Il y avait un Boileau en Racine ou une image de Boileau ». Cela confirme cette dernière solution : Boileau c'est le type même du critique littéraire. Mais aussi ne peut-il y avoir une « image de Boileau », l'ami le plus cher de Racine qui serait comme un autre lui-même et donc un critique de soi ? Nous trancherons ce débat à l'aide d'un exemple. Sartre est à coup sûr l'un des écrivains actuels qui a le plus de talent pour la critique littéraire : il définit, codifie et affermit son Art à chaque instant. Et cependant, il serait dangereux d'y voir un futur classique : car il ne se critique pas assez lui-même, il se laisse trop aller il ne retranche rien, il publie tout. Or si c'était en vertu de ce critère du « critique littéraire » qu'on associerait à ses travaux qu'il fallait définir le Classique, La Haye serait le plus grand de tous et Voltaire et Sainte-Beuve, encore plus que Molière ou La Fontaine qui ne seraient plus classiques du tout. Il semble donc plus raisonnable de voir dans le classique un critique de soi-même, pratiquant largement le précepte d'Horace : ERAT QUOD TOLLERE VELLES.

Et de fait, les quatre grands Classiques de 1660, les Classiques consacrés, ont tous eu au plus haut point de l'auto-critique pour leurs ouvrages. Et celui qui, tout compte fait, en a peut-être eu le moins, ce doit être Boileau : car certaines Satires et quelques Épîtres écrites à son déclin n'auraient-elles pas été judicieusement retranchées de ses Œuvres ? Notons aussitôt que cette définition se fonde en contradiction avec le Romantique. Ce dernier est essentiellement le créateur impatient de jeter sur le papier son roman ou ses vers qu'il improvisera ou rédigera du premier jet, sans rature ni censure. Entendons-nous : il peut y avoir des modifications stylistiques, quelques corrections de forme. Mais c'est avant tout une création brûlante, sortie toute chaude de la plume de son bouillant auteur que l'œuvre Romantique ; en revanche, le Classique est l'auteur pondéré par excellence qui réfléchit et mûrit tout, se critique, se juge avec sévérité, puis déclare calmement : « Ma tragédie est faite : je n'ai plus qu'à l'écrire ». Dans cette perspective, la pensée originale de Valéry n'est rien moins que paradoxale. T.S. Eliot, le grand poète anglais contemporain définit le Classique par sa « maturité » (What is a Classic ? 1944), il donne comme exemples primordiaux Milton et Virgile, qui lui paraissent les plus mûrs d'entre tous les poètes. Mais Valéry ne pense-t-il pas comme lui ? Milton est un critique inexorable de lui-même et Virgile ne demandait-il pas qu'on brûlât son *Enéide*, car il ne l'avait point achevée ? N'est-ce pas la même signification qu'ont les définitions de Goethe (Classique est l'auteur SAIN), de Buffon (Classique est l'auteur UN, entendez qui renferme tout dans une seule pensée ou dans un seul discours) et de tant d'autres penseurs anciens ? On en arrive même à considérer que la définition valéryenne rejoint la vieille idée reçue suivant laquelle le Classique se conformerait à des principes rigides, des règles préalables, des mobiles et des codes. En effet, le

classique se corrige continuellement : il ne peut le faire que les yeux fixés sur des normes précises, qu'elles soient reçues ou créées par lui-même. Dans la pensée de Valéry, le classique est celui qui va au fond des choses, qui connaît son art en critique pénétrant, qui en conçoit l'« essence » : nul classique par exemple ne saurait définir l'essence de la poésie avec un mot pareil :

« ...Faire une perle d'une larme ! »

On voit donc que le second sens du mot de critique que nous avons écarté en privilégiant celui d'auto-critique, reparait ici : nous voulons dire le critique littéraire. Racine l'associant à ses travaux c'est toute la série de ses préfaces qui sont plus et mieux qu'un « Art Poétique ». Ce sont aussi les vingt modèles antiques et modernes auxquels il se conformait si souvent : car ne pense-t-il pas à Euripide, à Sophocle, à Sénèque presque constamment ? Or, les Romantiques répugnent à se connaître un seul modèle, leur pur moi étant entièrement exhaustif : il n'y a plus de place en lui ni pour les principes établis ni pour le souvenir des anciens ni pour le contrôle de soi-même. Et c'est ce qui fait l'immense part de caducité de leurs œuvres. Ils foncent avec impétuosité dans l'héroïsme ou le ridicule, indifféremment car sans les distinguer. Les exploits d'un Byron, la gloire politique d'un Lamartine, les gestes de cabotin d'un Rousseau sont-ils conciliables avec le classicisme ? Tous les classiques ont en commun une sorte de démon intérieur bien loin de la DEMONE de Chateaubriand, (cet aiguillon de son outrecuidant orgueil), mais qui n'est pas sans lien avec le BON GÉNIE de Socrate : et ce dernier les force à se regarder, à se raisonner, à se retenir. Bien plus, ils « ironisent » tous sur leurs écrits ou sur leurs actes, en se dédoublant, en se prenant à partie, comme faisait Villon dans son fameux Dialogue du cœur et du corps, comme feront Mallarmé

ou Valéry lui-même, qui tous deux imitaient Baudelaire en cela.

Car c'est bien en cela que Baudelaire est classique : ce « surromantique » en tant de points, pour hasarder un mot qui semble assez lui convenir, a paru à d'aucuns renouer la plus pure tradition classique, témoins Leconte de Lisle ou Barrès. Sans doute ceux-ci devaient-ils penser surtout à sa forme impeccable et parachevée mais la plus grande vertu du jugement de Valéry est de réhabiliter le fond de son œuvre, en y décelant cette part de critique.

Or, sur ce point, tous les critiques sont d'accord, et même tandis que la plupart des classiques sont des esprits froids qui s'examinent en toute justice, Baudelaire, lui, se juge avec iniquité. Les classiques se corrigent, lui se torture.

Il n'est que de se rappeler le poème troublant intitulé *l'HEAUTONTIMOROUENOS* : le poète, y montre une sorte de masochisme critique, une atroce clairvoyance à se juger plus qu'une joie amère à se condamner.

« Je suis de mon cœur le vampire
Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés
Et qui ne peuvent plus sourire. »

Son ironie auto-critique est immense : il ne peut s'empêcher d'en parler bien souvent, nous avouant qu'il s'est créé un « confessionnal du cœur » qu'il apporte à se juger « un soin inquisitorial » dans les *PARADIS ARTIFICIELS* notamment ; « Combien trouverait-on dans le monde d'hommes aussi habiles à se juger aussi sévères à se condamner » ? demande-t-il assez ingénument. Mais rien n'est plus exact : on croirait qu'il se dédouble complètement au point que l'un de ses deux Moi examinerait l'autre comme s'il était un objet ou, mieux, comme si c'était

autrui — Baudelaire qui se voit et se juge lui-même avec les yeux d'autrui : c'est le triomphe de l'auto-critique.

M. Sartre a donné de cette manœuvre intérieure des explications aussi subtiles que pénétrantes, mais on ne saurait dire qu'il a forcé ou exagéré le mécanisme de l'âme baudelairienne. Qu'on se rapporte à l'*Examen de Minuit* au *Voyage à Cythère*, à tant d'autres symboles aisément traduisibles où revient ce « leitmotiv » :

« Ah ! Seigneur donnez-moi la force et le courage
De regarder mon corps et mon cœur sans dégoût ! »

Il y a là une ironie très profonde, très poussée : elle n'a plus rien à voir avec le comique mais s'applique seulement à une destruction systématique de tout ce qui pourrait être pris au sérieux dans sa vie comme dans son œuvre, dans son cœur comme dans son corps. Cette féroce raillerie, cette

« ... vorace Ironie
Qui (le) secoue et qui (le) mord. »

Cette ironie à laquelle Baudelaire mettait une majuscule, nul classique ne l'a possédée à ce point. Valéry parlait de son SCEPTICISME. C'est y trop peu dire : à notre sens il faudrait ajouter un « hyper » ou un « super » ; « Hypercritique », « hyper-sceptique ». Baudelaire nous paraît être, si l'on nous passe ces expressions, un « super classique » à cet égard. En fait, il n'est rien à demi. Mais Baudelaire n'est pas seulement, comme nous l'avons vu, intelligent dans sa critique de lui-même : c'est aussi un critique intelligent. Parmi les critiques les plus remarquables du XIX^e siècle, qui en compta beaucoup, et des meilleurs, il figure au tout premier rang, allant de pair avec Sainte-Beuve comme l'a fort bien noté Thibaudet qui prisait ses ouvrages critiques au même titre que ses œuvres de poésie pure. En fait, la critique occupe, dans son œuvre totale, un peu plus de place que la poésie elle-

même. Comme Valéry, il a publié un seul livre de vers pour plusieurs volumes de littérature. Sans doute y a-t-il plus de déchets dans ceux-ci que dans celui-là. Mais son étude sur *Madame Bovary* reste un chef-d'œuvre, inégalée par toutes les exègèses de Flaubert parues depuis cent ans. Les quelques pages qu'il a consacrées au Rire et les centaines de feuilles qu'il a écrites sur l'Art Romantique sont tout à la fois vives, incisives et définitives. Enfin, il n'a pas peu contribué à renverser les barrières qui isolaient les grandes activités artistiques. (Peinture, Musique, Littérature), grâce à ses articles extraordinairement pénétrants et d'une actualité encore étonnante sur *Tannhäuser* ou *Delacroix*. Diderot fait figure d'homme des cavernes devant ce Baudelaire premier critique d'art moderne. Dès lors que sert de demander s'il fut sagace ou pénétrant concentré ou réfléchi et s'il eut éminemment une « faculté raisonneuse » de critique ? Tout cela va de soi, point n'est besoin d'y insister. « Mais, dira-t-on en vous accordant le classicisme de Baudelaire selon Valéry, l'est-il pour autant selon tous les critiques ? ». Suivant Goethe il est sain car ce n'est pas parce que son corps fut malade qu'il faut minimiser son esprit ou son cœur et toute son œuvre ne fut au fond qu'une purification. Suivant Buffon, rien n'est plus aisé que de montrer l'UNITÉ de son ouvrage dans son ton, son inspiration, son aspiration. Mais telle est la prudence de Paul Valéry qu'il atténue son jugement en prenant garde de préciser : « Baudelaire PEUT quelquefois faire FIGURE d'un classique ». Voilà qui est décisif : définissons autrement le classique et le classicisme de Baudelaire n'est plus. Mais qu'importe ? Ce n'était qu'une figure et la figure du Baudelaire que nous concevions (comme Valéry peut-être la concevait un peu aussi). C'était là notre Baudelaire. A ceux qui ne l'ont pas reconnu, nous dirons : quel est à vous votre Baudelaire ?

A la limite, il n'est d'auteur que de classique et si l'on prend d'une façon générale la définition de Valéry tous les Romantiques rentreront pêle-mêle dedans car tous montreront un Boileau comme un alibi qu'ils auront caché sous cape. Il n'est pas jusqu'au plus échevelé qui n'aura laissé un mince opuscule de critique littéraire et dont on ne pourra dire : « Vous voyez bien, lui aussi a porté un critique en lui-même ». Au reste, à la mort de chaque auteur on peut le prendre comme livre de lecture dans les classes et le baptiser pour cela classique.

En revanche, prise d'une façon étroite et comme critique constante de soi-même, la définition de Valéry limite étrangement le champs des auteurs classiques : car enfin Montaigne, Diderot ou Voltaire (si fier de ses tragédies) ne se sont pas sérieusement critiqués, Corneille même a laissé vingt tragédies de trop, qu'il aurait dû jeter et Bossuet, en se faisant monter le sang à la tête pour écrire ses sermons, montre clairement qu'il ne les faisait pas en les critiquant froidement et constamment !

En fait, les deux sens de ce mot si heureusement équivoques « critique » se corrigent mutuellement. Mais l'image du classique qui s'en dégage nous paraît dangereusement restreinte. Si elle vaut parfaitement pour Baudelaire, il est à craindre qu'elle vaille moins pour beaucoup d'autres. Qu'importe ? En voulant définir l'essence de la poésie, a dit un grand philosophe Allemand contemporain, et donc ce qu'il y a de commun chez tous les poètes, on n'arrive qu'à trouver l'Indifférent de la poésie. On ne peut forger qu'une seule définition pour chaque auteur : mais alors elle doit être parfaite comme l'est celle de Valéry pour Baudelaire. Là est sans doute la vérité et c'est ce que l'auteur du *Sylphe* avait si bien compris.

D. H.

XVI

Le 7 avril 1897, répondant à une enquête sur Verlaine, Mallarmé écrivait : « L'essentiel et malin artiste surprit la joie, à temps, de dominer aux conflits de deux époques, une dont il s'extraît avec ingénuité, réticent devant l'autre, qu'il suggère ; sans être que lui, éperdument. Né d'un moment littéraire indiqué ».

De nos jours, le dernier historien du Symbolisme refuse au contraire à Verlaine de commander la révolution symboliste : « Poésie impressionniste... Impressionnisme, et non pas Symbolisme », écrit Monsieur Guy Michaud.

Discutez ces jugements et dites quelle est, selon vous, la part de Verlaine dans la formation de la poésie moderne.

Entre 1885 et 1900, pendant les quinze années où l'on s'enthousiasma en France pour le Symbolisme, on se détacha peu à peu de Paul Verlaine. On l'élit « Prince des Poètes » en 1894, mais cette distinction n'ouvrit pas pour lui l'ère de la grandeur, elle la ferma : deux ans plus tard, Mallarmé lui ravissait son titre. A peu près dans le même temps, répondant le 7 avril 1897 à une enquête sur son prédécesseur, le nouveau « Prince » lui reconnaissait encore cependant d'avoir « suggéré » le Symbolisme ; aujourd'hui, par contre, un demi-siècle plus tard, Monsieur Guy Michaud lui refuse ce reste d'honneur. Si, vis-à-vis de l'avenir, ces deux jugements sont en

désaccord, ils se complètent par contre, et se conjuguent, pour ce qui est du passé et de la personnalité même de Verlaine. Mallarmé, en premier lieu, loue Verlaine de n'être pas demeuré le parnassien honnête qu'il aurait pu être ; Monsieur Guy Michaud, d'autre part, s'accorde avec Mallarmé pour souligner l'originale personnalité de Verlaine comme poète.

La confrontation de ces deux jugements nous invite donc à envisager trois problèmes successifs : un problème d'influence, celui des rapports de Verlaine avec le Parnasse ; un problème qui touche à la fois l'esthétique et la psychologie ; Verlaine lui-même, ou : Verlaine « verlainien ». Un troisième enfin, esthétique et historique : la part de Verlaine dans l'élaboration du Symbolisme. Ce dernier problème, d'ailleurs, peut être facilement agrandi en interprétant dans un sens large le terme de Symbolisme, et on peut se demander quelle fut l'influence de Verlaine sur la formation de la poésie moderne française.

I. - VERLAINE ET SES PRÉDÉCESSEURS

Verlaine, à ses débuts, s'est manifestement laissé influencer, avec sympathie, par tous les poètes à la mode qu'il lisait au lycée ; essentiellement par Hugo, Baudelaire, Leconte de Lisle. D'Hugo il a le rythme poétique large, les épithètes sonores, le goût de la qualification historique :

« Les durs Leuds...

Ne chantaient pas le chant de geste sans rivaux
De Roland et de ceux qui virent Roncevaux

Et furent de l'énorme et superbe tuerie
Du temps de l'Empereur à la barbe fleurie.»
(Poèmes Saturniens. Prologue.)

De Hugo encore, ce goût pour l'abstraction et pour les majuscules... :

« Et l'on est seul avec Paris, l'Onde et la Nuit »,
(Poèmes Saturniens. Nocturne Parisien.)

...ou ce dessin de ruines :

« Apparaissent, tas gris, parmi les herbes vertes »
(ibid.)

Baudelaire, de son côté, lui prête le thème psychologique essentiel de ses *Fleurs du Mal* : le spleen, dégoût triste de toutes les choses, et les procédés de vocabulaire ou de rythme avec lesquels il l'illustre :

« Le Souvenir avec le Crépuscule
Rougeoie... »
(P.S. Crépuscule du soir mystique.)

« ...le Bonheur, cet ailé
Voyageur, que de l'homme évite les approches. »
(P.S. Nevermore II.)

A Baudelaire encore il emprunte son goût morbide pour le sordide, le laid... :

« Deux quais crasseux, semés de l'un à l'autre bout
D'affreux bouquins moisiss... »,
(P.S. Nocturne Parisien.)

...pour le macabre :

« Comme la voix d'un mort qui chanterait
Du fond de sa fosse... »

(P.S. Sérénade.)

Sans compter les emprunts de mots, directs ou non : « La pensée et la chair de la femme au grand cœur » (Çavitrî), si proche de la « servante au grand cœur » de Baudelaire, et les thèmes mineurs, comme celui de la Courtisane (P.S. Un dahlia), des Chats (P.S. Femme et Chatte), ou du voyage :

« Mon âme pour d'affreux naufrages appareille. »
(P. S. L'Angoisse.)

L'aspect purement parnassien de ses premières œuvres serait plus facile encore à définir. Mille détails rappellent tel ou tel procédé des Maîtres du Parnasse : les noms « barbares » aux sonorités âpres, tels que Bhagavat, Kchatrya, Valmiki, Hektor, Achilleus ; la facture des vers, à la forme éminemment travaillée, aux rimes riches :

« Léandre le Sot
Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson,
Cassandre sous son
Capuce. »

(Fêtes Galantes, Colombine.)

Outre son exclamation célèbre : « Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo ? » ses impératifs poétiques invitent à l'impassibilité... :

« Ainsi que Çavitrî faisons-nous impassibles
Mais comme elle dans l'âme ayons de grands desseins »
(P.S. Çavitrî.)

...et à la méfiance à l'égard de l'Inspiration :

« Ah ! l'Inspiration on l'évoque à seize ans. »

(P.S. Epilogue III.)

Il célèbre le beau vers :

« Et toi, vers qui tintais, et toi, Rime Sonore,
Et vous, rythmes chanteurs... »

(P.S. Epilogue II.)

Il en consacre les richesses à des thèmes chers aux parnassiens : la haine du bourgeois, comme Théodore de Banville, dans le poème « Monsieur Prudhomme » (P.S.), le tableau d'histoire à la Leconte de Lisle dans « La mort de Philippe II » (P.S.), le « portrait en pied » de Marco (P.S.).

Mais, à côté des éclats de cette exubérance parnassienne, les premières œuvres recèlent un trésor nouveau, original, qui fait de Verlaine autre chose qu'un nouveau Leconte de Lisle. Verlaine « s'extrait » de cette atmosphère de rigueur, de clarté, d'étude, par tout ce qu'il y a de spontané, de direct dans ses vers. « Avec ingénuité », dit Mallarmé, et la formule est à retenir : il y a chez Verlaine une simplicité naturelle, naïve, qui éloigne du fabriqué, de l'imité, du déjà vu. Verlaine, à ses débuts, n'est pas un parnassien ; il est un transfuge du Parnasse, et sa trahison s'exprime sous de multiples formes.

Ce sont le déhanchement syntaxique des premiers vers du « Prologue » dans les *Poèmes Saturniens*, les constructions relâchées comme celle de « Résignation » :

« Mais sachant la vie et qu'il faut qu'on plie. »

Le vocabulaire s'enrichit d'adverbes, aux places souvent paradoxales :

« Et son haleine pue, épouvantablement. »

(Mort de Philippe II - P.S.)

« Sinistrement dans l'air du soir tintent les cloches. »

(P.S. Nocturne Parisien.)

Le rythme devient impair :

« L'Océan Sonore (5)
Palpite sous l'œil
De la lune en deuil... »

(P.S. Marine.)

« J'ai vu passer dans mon rêve (7)
Tel l'ouragan sur la grève... »

(P.S. Cauchemar.)

L'impair se mêle au pair :

« Les sanglots longs (4)
Des violons (4)
De l'automne » (3).

(P.S. Chanson d'automne.)

La rime s'assouplit et se rapproche de la simple assonance : « zinc » rime avec « cinq », « Phidias » avec « gaz ». Le premier quatrain d'un sonnet est entièrement construit sur des rimes féminines, le second sur des rimes masculines (P.S. Nevermore I). Le dernier vers d'un poème paraît ne plus le clore, mais laisse au contraire une impression d'infini brouillé, où le rêve du lecteur peut longuement se poursuivre, ainsi ces sortes de points d'orgue :

« Grêle, parmi l'odeur fade du réséda. »

(P.S. Après trois ans.)

« Chère, par un beau jour de septembre attiédi. »

(P.S. A une femme.)

« Les grands nénuphars sur les calmes eaux. »

(P.S. Promenade Sentimentale.)

Bien des thèmes, enfin, consistent en impressions fugitives et incertaines, en états d'âme indistincts, en tristesse

agaçante et sans cause, qui n'est plus le dégoût profondément enraciné et motivé d'un Baudelaire ; les paysages paraissent rêvés plutôt que vus, composés de mille sensations enchevêtrées. A tout lecteur de la *Chanson d'Automne* (P.S.), du *Crépuscule du soir mystique* (P.S.) ou du *Colloque Sentimental* (F.G.), l'ambition parnassienne de clarté rayonnante, de précision, de sculpture, paraît dépassée, définitivement trahie. De ces premiers recueils qu'on pouvait un moment prendre pour des pastiches, se dégage au contraire un parfum personnel et nouveau. La rencontre avec Rimbaud et son influence vont d'ailleurs arracher définitivement Verlaine à ses amours parnassiennes, auxquelles il était déjà passablement infidèle. Verlaine devient lui-même, « éperdument ».

II. - VERLAINE VERLAINIEN

Ce Verlaine « lui-même » dont parle Mallarmé, c'est celui que Monsieur Guy Michaud qualifie d'« impressionniste ». Là réside, en effet, toute l'originalité propre de Verlaine, tout son « verlainisme » pourrait-on dire.

L'impressionnisme est une esthétique de la sensation ; les peintres qui se rangent sous ce titre tentent d'exprimer le choc brutal qui caractérise toute perception, à la première seconde, avant que l'esprit l'ait interprétée, organisée, ramenée à des objets ou à des conceptions déjà connus. Verlaine est bien « impressionniste » dans ce sens ; et il l'est triplement, comme poète de la sensation visuelle, de la sensation auditive, et de la sensation psychologique.

Hugo et les Parnassiens ont été les poètes des ensembles colorés, des tableaux ou des paysages aux teintes fortes et contrastées, du « Flamine rouge avec son blanc cortège » (Hérédia). Verlaine, lui, saisit l'impression pre-

mière dans sa complexité, dans son éblouissement, dans sa confusion. « Pas de couleur, rien que la Nuance », recommande-t-il dans son *Art Poétique* :

« C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles. »

Ici, ce sont les gestes mêlés de plusieurs personnages de Watteau, accumulés sans lien, selon leur dessin original :

« Pierrot qui n'a rien d'un Clitandre,
Vide un flacon sans plus attendre...
Cassandre au fond de l'avenue
Verse une larme méconnue...
Ce faquin d'Arlequin combine
L'enlèvement de Colombine...
Colombine rêve, surprise,
De sentir un cœur dans la brise. »

(*Fêtes Galantes*, Pantomime.)

Ailleurs, le poète, de sa banquette de train, voit défiler très vite, dans les saccades du wagon, un paysage belge... :

« La fuite est verdâtre et rose
Des collines et des rampes... »,

(*Romances sans Paroles*, Bruxelles.)

des gares :

« On sent de quoi ?
Des gares tonnent,
Les yeux s'étonnent,
Où Charleroi ? »

(*Romances sans Paroles*, Charleroi.)

Les notations s'offrent en foule, par agrégats :

« Briques et tuiles...
Houblons et vignes,
Guinguettes et fleurs...
Guinguettes claires,
Bière, clameurs.. »

(*Romances sans Paroles*, Walcourt.)

Le poète « perçoit » un quartier populaire sordide :

« O la rivière dans la rue
Fantastiquement apparue
Derrière un mur de cinq pieds. »

(*Romances sans Paroles*, Aquarelles.)

Tout tourne en ses vers, comme, dans la fête foraine,
pour le soldat et « la plus grosse bonne » :

« Bien dans le ventre et mal dans la tête,
Du mal en masse et du bien en foule...
Tournez au son du piston vainqueur. »

(*Romances sans Paroles*, Bruxelles, Chevaux de bois).

La forme elle-même s'adapte à ces visions sensibles et le poète, poussant très loin ses premières expériences d'originalité poétique, qui le détachaient déjà du Parnasse, recherche la sensation musicale, et tente déjà, comme l'exigera Mallarmé, de « reprendre à la musique son bien ». La formule même de cette « mise en musique » est difficile à donner ; elle échappe à tout contrôle rationnel, et par là, d'ailleurs, Verlaine reste bien « impressionniste ».

Les syllabes sont recherchées et employées en fonction de leur sonorité, au détriment du sens, souvent ; et cette « méprise » est volontaire. Dans la première

« Ariette », les sonorités sont voulues alanguies, en *ou*, *eu*, *ises*, et savamment répétées :

« C'est l'extase langoureuse
C'est la fatigue amoureuse,
C'est tous les frissons des bois
Parmi l'étreinte des brises,
C'est vers les ramures grises,
Le chœur des petites voix. »

(*Romances sans paroles.*)

Dans la *Bonne Chanson*, les sons plus ouverts tintent avec plus de fraîcheur :

« Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore,
Puisqu'après m'avoir fui longtemps, l'espoir veut bien
Revoler devers moi qui l'appelle et l'implore... » (IV).

La sensation musicale, Verlaine l'obtient aussi, sans doute, par le rythme, le déplacement de la coupe traditionnelle, la répétition de l'effet obtenu... :

« O triste, triste était mon âme
A cause, à cause d'une femme. »

(*Romances sans paroles.*)

...et par la coupe qui brise une liaison et donne à l'e muet une résonance infinie, reprise par la rime féminine :

« Je devine, à travers un murmure,
Le contour subtil des voix anciennes
Et dans les lueurs musiciennes,
Amour pâle, une aurore future. »

(*Romances sans paroles.*)

Car la rime, aussi, joue son rôle, riche, normale, ou

simple assonance, répétée souvent dans le corps même du vers :

« Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?
O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie
O le chant de la pluie ! »

(Romances sans paroles.)

Mais outre la musique et le dessin qui caractérisent déjà nettement la personnalité du poète, les innombrables sensations psychologiques qui fournissent aux poèmes leur thème précisent bien son originalité. « Lui-même éperdument », dit Mallarmé : Verlaine en effet se laisse emporter par lui-même, par tout ce qu'il ressent au hasard des voyages, des malheurs, des bonheurs de sa vie, comme dans un vertige enivrant.

Pas de thèmes consacrés, historiques ou sculpturaux, pas de méditations lyriques de genre hugolien, ni de désespoir étudié. Mais une sensibilité qui s'exprime tout entière, à propos de rien comme de tout.

Le poète, un jour de pluie, se sent doucement ému ; il chante sa tristesse sans motif. Devant un paysage morne, son cœur s'emplit de sensations vagues : « Dans l'interminable ennui de la plaine... » Au milieu de la population londonienne, il trouve un réconfort à son déracinement en rêvant sur le folklore de la France : « C'est le chien de Jean de Nivelle... »

Puis des thèmes plus graves s'emparent de plus en plus de sa poésie, mais demeurent cependant intimes, purement personnels. Verlaine ne les dépasse jamais pour aboutir à quelque méditation philosophique détachée

de lui-même. Ses fiançailles bourgeoises avec Mathilde Mauté de Fleurville le ravissent ; il chante ce ravissement :

« Donc ce sera par un clair jour d'été,
Le grand soleil, complice de ma joie,
Fera, parmi le satin et la soie,
Plus belle encor votre chère beauté. »

(La Bonne Chanson.)

Il rompt brutalement avec la vie bourgeoise, part avec Rimbaud, s'en sépare ; il chante alors ses remords, tels qu'il les sent monter dans son cœur. A la faveur de son séjour en prison, il se convertit, et le recueil de *Sagesse*, qu'il publiera quelques années après, exprime à la fois la douleur du poète d'avoir gâché sa vie et sa foi enthousiaste en Dieu : « O Mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour » (*Sagesse* II-I - cf. *Sagesse* IV-I, IV-IV). Quand il sera retombé dans les errements charnels, il consacrera son activité de poète à retracer, instant par instant, ce duel cruel qui se livre en lui entre la Chair et l'Esprit.

Ainsi, toute son œuvre permet de tracer un dessin sûr de sa vie : de ses menus chagrins et de ses menues joies de tous les jours jusqu'à ses drames essentiels. Elle ne chante pas autre chose que Verlaine lui-même, avec tout son cortège de sensations psychologiques diverses, opposées, contradictoires. Le tout, sans présentation théâtrale de couleur romantique, sans aucun arrangement, sans souci d'organisation logique. Dans les meilleurs poèmes, même, tout se mêle : sensations visuelles, musicales, psychologiques, et, comme on parle en peinture de « tableau impressionniste », on peut parler ici aussi de « poème impressionniste » ; ainsi le poème célèbre :

« Le ciel est par-dessus le toit
Si bleu, si calme... »

III. - VERLAINE ET LA POSTÉRITÉ

Mais cet « impressionnisme », cette personnalité « éperdue », qui constituent l'authentique et très grande gloire de Verlaine, ont-ils porté des fruits ? La poésie qui s'est épanouie dans le monde littéraire français, sous le nom de Décadentisme, puis de Symbolisme, dans les quinze dernières années du XIX^e siècle, celle qui a occupé toute la première partie de notre XX^e siècle, doivent-elles quelque chose à Verlaine ? Mallarmé le pense, Monsieur Guy Michaud le nie. Il ne s'agit pas seulement, d'ailleurs, de rechercher quelle fut l'attitude adoptée par Verlaine, de son vivant, à l'égard des théories symbolistes, mais de rechercher aussi en quoi Verlaine, même contre sa volonté, a pu « suggérer » le symbolisme, et en quoi, finalement, il a pu exercer quelque influence sur l'évolution de la poésie française au XX^e siècle.

Historiquement, Verlaine, par sa vie débraillée d'ailleurs plus encore que par ses œuvres, a enchanté les jeunes poètes de la fin du siècle. On voyait en lui à la fois un révolté et un « saturnien », au cœur sensible et bon, toujours vaincu par les entraînements charnels. On admirait aussi ses audaces rythmiques, ses libertés à l'encontre du vers, son sens du flou, du brouillé, sa musique triste et murmurée.

Mais le Symbolisme, en s'affirmant, dépassa ces admirations un peu simples et se définit à la fois comme une ambition poétique et une ambition philosophique. Il s'agissait d'employer les mots dans un poème non plus pour eux-mêmes, mais pour ce qu'ils suggéraient. « Point de reportage », s'écriait Mallarmé. Les sensations ne sont que les signes d'un petit nombre d'idées ; le poète doit grouper ces sensations suivant leurs affinités, et, grâce au pouvoir magique des mots enfin retrouvé, aboutir à un symbole, c'est-à-dire exprimer l'une de ces idées. Il s'agis-

sait donc d'établir des correspondances entre les sensations, puis de les rattacher à l'Idée, et d'écrire ainsi une sorte de somme spirituelle et vocale, d'atteindre (ou d'approcher) « le mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (Mallarmé). C'est à peu près cette théorie qu'exprimaient autour de 1886 l'*Avant-Dire* de Mallarmé, le *Traité du Verbe* de René Ghil et le *Manifeste du Symbolisme* publié par *Le Figaro Littéraire*, sous la plume de Moréas.

Verlaine, d'abord adopté par les jeunes enthousiastes qui se cherchaient des ancêtres à la renommée déjà assise, les suivit quelque temps, sans rien écrire d'ailleurs qui répondit à leurs exigences poétiques et métaphysiques. Puis il se lassa vite de leurs outrances, de leurs raisonnements, de leurs discussions, et il a catégoriquement défini son attitude historique à l'égard de la nouvelle école, dans sa réponse au journaliste Huret : « Le Symbolisme ?... Comprends pas... Ça doit être un mot allemand, hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis, ou quand je pleure, je sais bien que ce n'est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de « l'allemandisme. » On retrouve dans ces paroles son goût exclusif pour l'expression de ses sensations, son « impressionnisme éperdu », et l'on admet assez bien le jugement catégorique de Monsieur Guy Michaud.

Mais le mot de Mallarmé, cependant, moins catégorique, est peut-être plus proche de la réalité. Il parle de « réticence » de la part de Verlaine : la réponse au journaliste Huret en est, certes, la plus authentique expression. Mais il dit qu'il « suggère » le Symbolisme, et il entend par là que Verlaine, qu'il le veuille ou non, a été partiellement symboliste, et ce, en un temps où nul ne l'était encore, sinon peut-être Rimbaud, mais sans le savoir lui-même non plus.

L'apport de Verlaine à la nouvelle école, ce n'est certes pas le symbole. Verlaine est trop soucieux d'expression directe, la plus proche de la sensation dans son état premier, pour envisager de dépasser cette sensation, de l'orchestrer avec d'autres, et d'aboutir ainsi à quelque poème qui dirait l'univers tout entier ou l'homme. Verlaine n'a jamais ressenti la moindre aspiration philosophique ; sa conversion s'est faite en marge de tous les grands problèmes spirituels et s'en tient à l'imagerie simpliste du catéchisme. Donc, tout l'aspect philosophique du Symbolisme ne peut en rien venir de lui.

Mais, pour ce qui est de la poésie même, Verlaine peut avoir « suggéré » le Symbolisme, par l'usage qu'il a fait des mots et des vers.

L'admiration des jeunes poètes à son égard était juste. Toutes ces audaces de rythme, de coupe, de rime, que nous avons rencontrées dans l'étude de son « verlainisme », ont préparé la voie au vers de plus en plus libéré de l'école symboliste, et, en définitive, au vers libre. Que subsistait-il en lui de respect pour le vers traditionnel, quand il s'aventurait à écrire :

«! Chaque wagon est un salon
Où l'on cause bas et d'où l'on
Aime à loisir cette nature... »

(*Romances sans Paroles.*)

N'était-ce pas déjà une ébauche de vers libre, mais dissimulée sous la disposition classique, ironiquement conservée ?

Quant aux mots, c'est pour leur valeur de rêve et pour leur valeur musicale, qu'il les choisissait, et l'on ne peut s'empêcher de voir là l'amorce de la conception symboliste du mot. Verlaine a senti que chaque mot avait une résonance à la fois musicale et psychologique, qu'il soulevait dans l'esprit ou le cœur du lecteur des

images oubliées, enfouies, ignorées. Il a joué sur cette double valeur, et cette musique, si difficile à définir clairement, des vers de Verlaine, tient peut-être, pour une bonne part, dans la valeur suggestive des mots autant que dans leur sonorité. Verlaine a senti que tout poème pouvait rivaliser avec la musique, envoûter les sensibilités, devenir une sorte d'incantation, qui déchaînerait chez le lecteur des sensations et des images, mais aussi des sentiments, comme telle sonate ou telle symphonie. C'est en tout cas, car on ne peut oublier cependant combien Verlaine demeura fermé à la musique de son temps, ce que les Symbolistes ont pu découvrir dans une lecture réfléchie de son œuvre, et ce qu'il souhaitait d'ailleurs lui-même dans son *Art Poétique*, encore qu'il l'ait presque radicalement renié dans les dernières années de sa vie.

C'est là, peut-on penser, ce que veut dire Mallarmé, quand il écrit qu'il « suggéra » le Symbolisme, et sa formule paraît fort juste. Mais on ne saurait affirmer, inversement, que sans la présence de Verlaine dans le monde poétique français, le Symbolisme ne fût pas né. Si Verlaine fournit un bel exemple de musicalité et de rêve, Baudelaire, pour avoir retrouvé la loi cardinale de l'analogie universelle, Rimbaud pour s'être fait « voyant », Mallarmé pour avoir possédé « le sens du mystère et de l'ineffable » (Moréas) sont les trois grands précurseurs immédiats du Symbolisme ; la part de Verlaine, comparative-ment à la leur, apparaît fort minime.

La part de son influence est allée d'ailleurs en s'amoindrisant, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e.

La poésie moderne, quoique très diverse dans ses détails, s'inscrit partiellement dans le prolongement de Verlaine et de Mallarmé, dans la mesure où l'ambition poétique tente d'enfermer une poésie pure dans un langage pur. Le souci musical qui préoccupe Valéry répond

à ce besoin de musique ressenti déjà par les Symbolistes, et avant eux par Verlaine.

Mais l'essentiel de notre poésie contemporaine se place dans le prolongement de Rimbaud, et non du « pauvre frère ». Avec Apollinaire, Max Jacob, Cocteau, Cendrars, la poésie devient « illumination », c'est-à-dire vision, perception brutale d'un monde étrange, chaotique, contradictoire, incohérent. La poésie n'ordonne plus les mots et les sonorités : elle dit le désordre cosmique et se calibre sur lui. L'ambition surréaliste sera de libérer l'inconscient, de le laisser s'exprimer hors des contraintes logiques, par le procédé de l'écriture automatique. Et s'il fallait trouver au surréalisme un « prédécesseur » contemporain de Verlaine, qui pourrait-on citer d'autre, outre Rimbaud, que Lautréamont, mort en 1870 ?

L'inconscient est absent chez Verlaine qui dit tout ce qu'il y a d'imprécis en lui, de diffus, l'éveille en nous par son art musical et suggestif, mais chez qui ne s'exprime jamais l'automatisme psychique. Tout est toujours déterminé par telle ou telle circonstance claire : souvenir, pluie, tristesse, péché ; ce qu'il dit est toujours ce qu'il ressent à propos de quelque chose, et non ce qui est inexplicablement logé en lui, dans son inconscient, et qui s'exprimerait directement sans raison logique.

Dans la forme même, l'expression reste chez lui relativement cohérente, malgré les déhanchements syntaxiques, les « méprises » sur le sens des mots. Rien ne donne l'impression d'un premier jet, incontrôlé par les fonctions logiques de son esprit.

Par ailleurs, pense-t-on qu'Aragon, Eluard, ou Prévert doivent beaucoup à Verlaine ? Aragon, dans sa nouvelle manière, retrouve certes un idéal de clarté, de musique surtout, qui s'inscrit contre les visées surréalistes. Certains retours de vers, certaines sonorités musicales, certains mots chargés de rêve pourraient rappeler Verlaine. La

simplicité sans détours d'un Prévert, son sens de la tristesse indéfinie, ses relâchements syntaxiques, pourraient aussi nous ramener à Verlaine. Mais pourquoi à lui seulement ? La musique n'est pas entrée dans notre poésie avec les poèmes des *Poèmes Saturniens*, et bien des vers de Racine atteignent une pureté musicale qui dépasse celle des vers verlainiens. Les sentiments simples, « prolériens », nous les trouverions facilement dans certaines œuvres de Victor Hugo par exemple, et la tristesse indéfinie a été, sous les formes les plus diverses, un des thèmes essentiels de notre littérature depuis Rousseau et Chateaubriand.

CONCLUSION

Verlaine, donc, est grand pour avoir été lui-même, mais non pour avoir fait école. Il s'est détourné du Parnasse, s'est un peu engagé dans le Symbolisme ; il est surtout resté « éperdument lui-même », c'est-à-dire « impressionniste », verlainien. Il est celui qu'on ne peut ramener à aucune doctrine, qu'on ne peut classer avec aucun autre, et de qui personne ne descend vraiment. Mais, une fois ramené à ce rôle original, il tient une place essentielle dans l'histoire de notre littérature, puisqu'il représente un des points les plus hauts atteints par notre poésie.

LR P.

DEUXIÈME PARTIE

EXEMPLES DE DISSERTATIONS

II

Sujets généraux

XVII

Un critique contemporain met dans la bouche des poètes surréalistes le conseil suivant :

« Lisez Raymond Lulle et Flamel, ne lisez pas Saint Thomas d'Aquin, lisez Arnim, Rabbe, Nerval, ne lisez pas Vigny et Lamartine, lisez Rimbaud, Huysmans, Jarry, ne lisez pas Claudel, Mistral, Péguy. »

Expliquer et commenter la distinction ainsi établie.

Mêlant et opposant des noms fort connus et d'autres qui le sont moins, cette phrase déroute à la première lecture, et veut effectivement dérouter et choquer, participant ainsi à la recherche systématique du scandale qui caractérise les propos et les violences des poètes surréalistes. Mais une courte réflexion sur les auteurs cités indique dans quelle double direction les recherches doivent être orientées : le critique en effet oppose à des poètes que l'on pourrait qualifier d'officiels, des alchimistes comme Lulle et Flamel, et des écrivains, qui, comme Arnim, Rabbe, Nerval et Huysmans, ont poursuivi à travers leur œuvre un monde mystérieux où leurs facultés rationnelles s'évanouissaient pour laisser s'épanouir les visions incohérentes et hallucinatoires dont l'inconscient, dans l'état de rêve, submerge l'être humain.

Il semble donc que dans ce conseil l'auteur établisse une distinction très nette entre une conception rationnelle et claire de la poésie, et une conception irrationnelle et ambitieuse, conceptions que nous appellerons, pour plus de facilité, l'une « traditionnelle » et l'autre « maudite ». Il s'agit donc, maintenant, de les examiner tour à tour, à la lueur des premières indications que quelques instants de réflexion sur les noms cités ont pu nous fournir.

I. - LA CONCEPTION TRADITIONNELLE

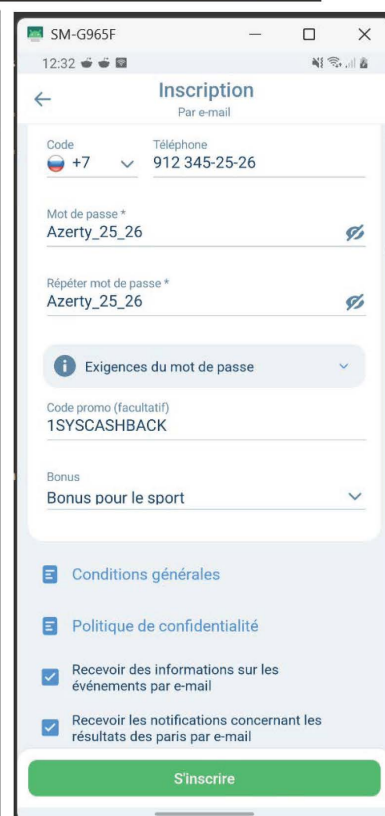
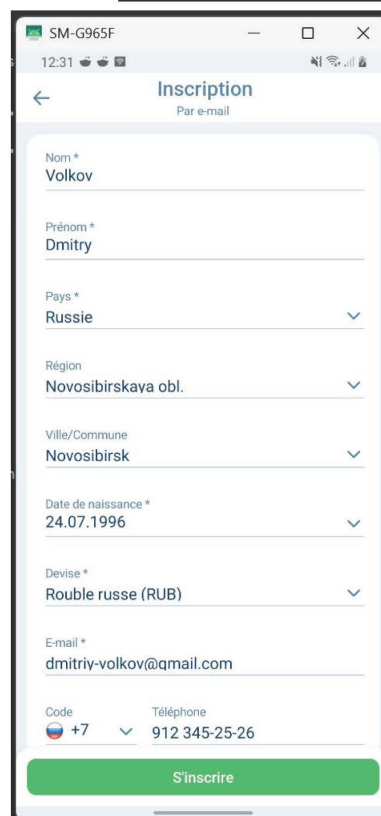
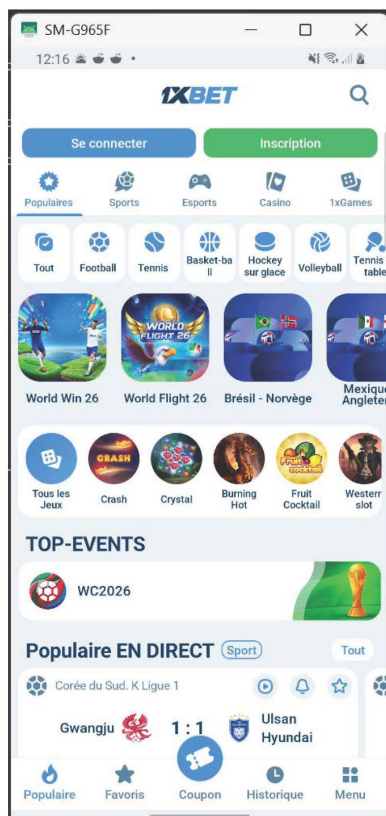
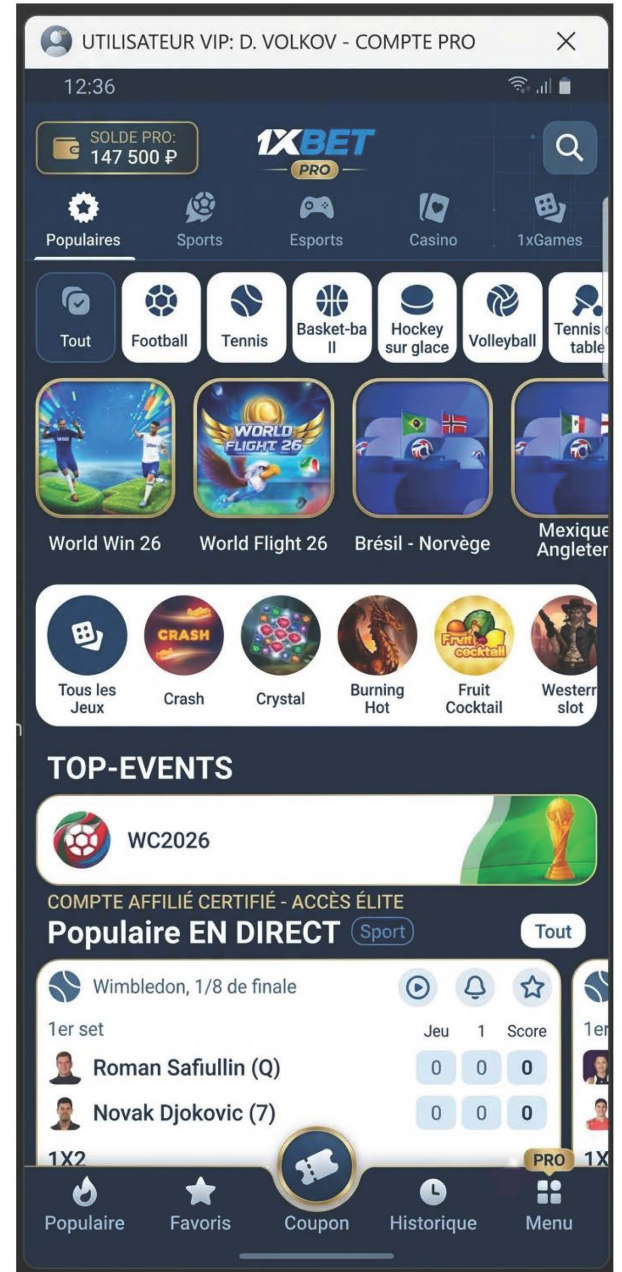
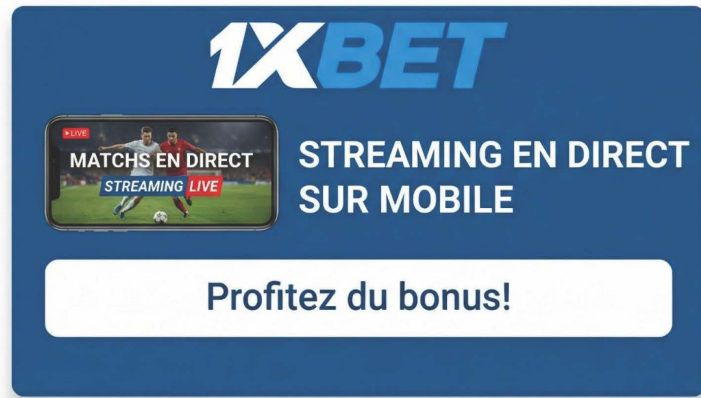
On peut affirmer qu'en un sens la poésie « traditionnelle » se consacre à chanter un univers cohérent et logique, l'univers que l'homme perçoit par ses facultés intellectuelles ordinaires et dans lequel il tend à s'installer, plus ou moins confortablement. Selon le cas, elle prend pour thème l'individu ou le monde lui-même.

Ainsi, elle fait un sort aux sentiments et aux idées de l'homme, fournit à son cœur une occasion de s'exprimer ou de s'épancher à travers une analyse lucide. Ce sont des sortes de coups de sonde rationnels que l'homme, grâce à elle, jette dans son propre cœur ; il s'agit pour le poète d'y voir clair en lui, d'ordonner, de classer, et de transmettre en clair à autrui cette analyse. Le lyrisme, dans ces conditions, représente l'essence même de la poésie, s'il est vrai qu'il consiste pour le poète à exprimer ses sentiments personnels sur des thèmes réputés communs, donc universels : l'amour, la patrie, la mort, la nature, les aspirations mystiques, etc... Ainsi, la poésie lamartinienne offre un déploiement complet de ces divers chants, qui représente la prise de conscience par l'auteur des aspirations, des inquiétudes, des émotions ou des angoisses, qui frémissaient en lui confusément. Par elle, le lecteur prend conscience à son tour de ce qui frémissait aussi

en lui : tout s'éclaire désormais, car un poète est venu qui lui dit ce qu'il ressent, qui lui dicte ce qu'il doit ressentir.

A l'égard du monde extérieur, la démarche est la même. Vigny, par exemple, nous offre, avec les poèmes recueillis sous le titre de *Destinées*, une vision claire du monde. Vision négative dans la mesure où il fait le procès de fausses valeurs comme la société, (La Mort du Berger), la femme (La Colère de Samson) ou Dieu (Le Jardin des Oliviers). Vision positive (celle de « l'Entreprise humaine », comme le dit Thibaudet dans son *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*), quand il célèbre le rôle organisateur de l'intelligence (La Bouteille à la Mer, L'Esprit Pur). Qu'on le loue ou qu'on le critique, le monde, ainsi, est regardé bien en face, tel qu'il est et tel qu'il doit devenir.

On s'étonnera peut-être de voir l'auteur de cette citation ranger Paul Claudel dans la catégorie des poètes « traditionnels ». Mais, dans l'optique où nous nous plaçons, il n'est pas impossible de voir en Claudel un poète, qui, de même que Vigny célébrait le rôle organisateur de l'intelligence, célèbre à son tour le rôle organisateur de Dieu. Claudel explique le monde, montre les rapports qui lient la Terre et Dieu : « Qui a mordu à la terre, il en a conservé le goût entre ses dents », et ses *Cinq Grandes Odes* illustrent la nécessité où l'homme se trouve de se soumettre aux lois que la réalité impose. Sa poésie conduit l'homme à croire dans le Monde, à croire dans l'ordre de Dieu, à refuser le Doute : « La clef qui délivre n'est point celle qui ouvre, mais celle-là qui ferme. » Ce même désir d'expliquer le monde à la lumière de la Foi se retrouve chez Péguy, et la poésie, chez l'un comme chez l'autre, reflète ce calme et cette certitude qui sont la marque de la conception traditionnelle. Le problème ici n'est pas de savoir si leur vision est plus ou moins « tho-



miste », mais, comme Saint Thomas d'Aquin, ils offrent, peut-on dire, une vision officielle de l'univers.

Les moyens mis au service de cette poésie sont, pour ce qui est de Lamartine ou de Vigny, les moyens traditionnels : le vers avec ses rimes et ses coupes, tel qu'on le pratique couramment, tel qu'il permet d'éclairer par des images, des comparaisons, des figures de style empruntées à la Rhétorique, les aspects de cette vision de l'homme et du monde. La forme est plus personnelle chez Péguy ou Claudel, mais toujours claire et construite, et l'on peut désigner par les termes de « verset claudélien » une certaine construction, aussi nette que celle des stances ou du sonnet. La poésie, ainsi conçue, apparaît, sur le plan formel, comme un art, une technique raffinée, un jeu, qui exige de l'auteur un perpétuel contrôle, une perpétuelle lucidité. Les exigences artistiques sont des contraintes librement et volontairement assumées par le créateur, et cet univers de contraintes est non moins réel et palpable que l'univers proprement dit. L'usage du symbole par Vigny ne va pas à l'encontre de cette interprétation : le loup, la bouteille à la mer, Samson, la maison du berger, sont des images qui deviennent le signe d'une idée et qui contribuent à mieux l'éclairer encore, à la faire valoir, à la rendre plus directement assimilable. Chez d'autres poètes, des mythes antiques, des références mythologiques contribuent à cette vaste entreprise d'éclaircissement, de réduction du monde à des dimensions rationnelles, donc à la portée des facultés intellectuelles de l'homme.

Ainsi, si l'on se place dans cette optique « traditionnelle », celle de plusieurs siècles de poésie, on se représente le poète comme un être calme et apaisé, un être olympien qui célèbre les grandes notions ou conceptions communément admises, religieuses ou non. Il règne sur le monde, sur les créatures, sur lui-même.

II. - LA CONCEPTION MAUDITE

Tout autre est la perspective offerte par la deuxième série des noms proposés dans la citation. Elle suppose une vision du monde radicalement différente : loin d'accepter de s'en tenir à une conception cohérente et logique et de s'y nicher confortablement, elle voit dans la nature un organisme animé et non une mécanique décomposable, dans l'homme un reflet et un résumé de la nature ainsi conçue. L'homme fait partie de cet univers, inexplicable logiquement ; il est lié à lui par des affinités secrètes et mystérieuses.

La vraie puissance de l'homme n'est pas dans sa raison, mais dans les facultés exceptionnellement mises en branle dans les rêves, dans son inconscient. Par la magie, la sorcellerie, les incantations, l'alchimie, l'esprit peut aller au-delà des limites qu'il s'est fixées. Peut-être le rêve est-il plus réel que la veille, l'inconscient plus vrai que la conscience. Dans ces conditions, la faculté poétique est une véritable faculté intellectuelle, de l'ordre de celles qui déploient leurs pouvoirs lorsque nous dormons, et par elle l'homme éveillé peut retrouver ces mondes bizarres et enivrants dont seuls le sommeil et les « paradis artificiels » révélaient jusque-là l'existence, mondes aussi réels, après tout, que cet unique monde auquel la raison et la tradition nous limitent. Derrière les choses apparentes, il y a un « ailleurs », postulé par notre sensibilité dans ses aspirations vagues et restées inexplicables (que Rousseau avait déjà décelées) : « C'est à la fois, écrit Baudelaire, par la poésie et à travers la poésie que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau » (*Notes nouvelles sur Edgard Poë*, IV).

Il s'agit donc par le moyen de la poésie de percer le « mystère de la vie », de « jeter une lumière magique et

« surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses » (Baudelaire).

C'est en effet l'objet que se proposait déjà Nerval qui, par un continuel refus de la réalité temporelle, par un recours systématique à l'onirisme, cherchait l'accès à un au-delà mystérieux et exaltant. Rimbaud poussera plus loin encore la tentative en pratiquant l'hallucination volontaire, et en essayant de fixer les vertiges de son esprit. Il s'agit ici de faire réaliser à la conscience les richesses accumulées dans les zones obscures et infinies du véritable moi, qui est omniscient parce qu'il participe à l'âme universelle, d'atteindre un état de rêve. Ainsi dans le *Nocturne vulgaire*, le poète se fait prisonnier des formes hallucinantes que prennent les flammes dans un foyer et laisse bondir son imagination au rythme du feu. Pour le poète la personnalité n'est qu'une illusion passagère, une fausse limitation : « Je, est un autre. » Les vraies dimensions de l'homme sont celles de l'univers tout entier : tout se tient, les contraires sont identiques, les catégories morales du Bien et du Mal sont abolies.

Le poète, dans ces conditions, s'abandonne au tumultueux, à l'incohérent, à l'insolite. Il « se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » (*Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871*, dite *lettre du voyant*.) Vers ou prose ?... le problème n'est plus là. Tous les moyens formels sont bons, car ils ne sont véritablement que des moyens : la poésie n'est plus un jeu, un exercice raffiné, et ne saurait tenir dans l'usage plus ou moins habile des formes traditionnelles. Ce sont les mots et non les formes qui sont porteurs de poésie, et le fracas de leurs rencontres inattendues, l'incohérence même de leur succession, sont les plus sûrs garants de l'exacte traduction des visions qui occupent le poète.

Ce n'est plus un être olympien qui célèbre un monde clos et construit, mais un être prométhéen en révolte

contre le monde et qui pour le mieux dépasser le pulvérise. Il se dresse en révolté contre la condition sociale, la société faite de contraintes, d'interdictions, d'injustices, et contre la condition humaine elle-même. Il se fait voyou pour être voyant.

Au contraire de la conception traditionnelle qui célèbre et qui orne, qui est soumission au monde ou à Dieu, cette conception « maudite » voit dans la poésie un moyen de découverte, qui révèle les richesses fabuleuses de l'inconscient, et une arme, celle de la révolte sociale et métaphysique.

Le poète maudit est-il un mystique ? Non, car le vrai mystique recherche Dieu et se fond en lui ; pour lui la poésie est une prière et par elle il retrouve Dieu en toutes choses, comme Claudel ou Lamartine. Le poète maudit au contraire veut surmonter l'homme, dépasser ses pouvoirs, se faire Dieu lui-même, devenir « voleur de feu », contre Dieu s'il le faut. En ce sens, on pourrait presque dire que la conception « maudite » est une conception « satanique » de la poésie.

Tel est le sens de la distinction établie par la double énumération de la citation. Derrière l'opposition des noms se profilent deux conceptions opposées qui paraissent mettre en cause, plus que les œuvres des auteurs cités, l'essence même de la poésie.

III. - DISCUSSION

Mais l'on peut s'interroger sur la valeur et les limites d'une telle distinction. Pour cela, on pourra se demander d'abord si l'une ou l'autre des deux conceptions a été plus « productive » si l'une ou l'autre, a apporté à notre XX^e siècle une poésie valable. On pourra examiner ensuite si la distinction est, dans les faits, toujours aussi tranchée,

et rechercher enfin si les définitions de ce genre sont vraiment et complètement des définitions de la poésie elle-même.

Il est un fait que la conception « maudite » a abouti au XX^e siècle à l'apparition du surréalisme, qui a systématisé les tendances que nous venons d'examiner et qui s'est présenté d'ailleurs non seulement comme une révolution poétique, mais comme une complète philosophie. Sur le plan poétique, le surréalisme a prétendu expulser tout ce qui n'est pas irrationnel et atteindre, en laissant s'exprimer l'inconscient par le truchement de l'écriture automatique, le halo magique du réel : le surréel. Il a voulu découvrir ainsi à l'homme les régions obscures de sa conscience et lui permettre d'échapper à tout emprise extérieure, poussant jusqu'au bout les tentatives de Rimbaud, de Lautréamont et d'Apollinaire, en qui il reconnut des ancêtres valables. Naturellement, cette prise de position poétique entraînait le rejet de toutes les formes traditionnelles, de tout ce qui tendait à l'arrangement ou à la construction, et la soumission à l'incohérence apparente des mots « dictés », juxtaposés par les hasards de l'inconscient, mais, pensait-on, témoignages certains d'une réalité vivante.

La tentative a-t-elle réussi ? On peut se le demander et en douter, si l'on considère les œuvres elles-mêmes. Peu, pour parler franc, s'imposent encore aujourd'hui. Mais il serait faux cependant de conclure à l'échec de l'expérience surréaliste. Car, dans la mesure où cette attitude poétique a impliqué une attitude philosophique, le surréalisme a réellement marqué l'esprit moderne et laissé de profondes traces. Il a donné vie et force à un esprit permanent de révolte qui s'est dressé contre le monde humain et ses idéaux (« Alfred Jarry, l'homme qui revolver », disait André Breton) et en a instruit le procès. Il a marché sur les pas de Freud en essayant de découvrir le fonction-

nement de la pensée, en affirmant que la libération et la rédemption de l'homme pourraient s'obtenir par la liberté du rêve et au désir (c'est-à-dire au fond, par la cure psychanalytique). Mais surtout, par sa recherche systématique du bizarre, de l'insolite, il a fait craquer les cadres traditionnels de l'académisme en art, et notre civilisation d'aujourd'hui est marquée, tant pour l'architecture que pour la décoration, la peinture, le dessin, la poésie ou la musique, par cette révolution du goût et des idées dont il porte la responsabilité. Il a modifié le regard de l'homme, qui accepte aujourd'hui, dans les lignes et les formes en particulier, des audaces qui auraient soulevé d'indignation les générations d'avant la première guerre mondiale. On ne peut donc dénier au surréalisme une efficience certaine, même s'il n'a pas atteint complètement les buts qu'il se proposait.

Mais, parallèlement, la conception traditionnelle de la poésie n'est pas restée stérile, et on pourrait opposer aux surréalistes les résultats poétiques obtenus par nombre de créateurs qui furent plus ou moins leurs contemporains, en particulier Paul Valéry. Plus que tous les autres en effet il s'est attaché à ne voir dans la poésie qu'un jeu délicieux sans objet déterminé, un art qui est à soi-même sa propre loi et son propre but. Les ressources apportées par l'imagination lui apparaissent sans valeur, parce qu'étrangères à la création du Beau ; seules les contraintes, les règles du jeu, peuvent être créatrices de Beauté, parce qu'une telle création exige essentiellement une lucidité de tous les instants, un perpétuel contrôle de soi par le poète : « La véritable condition d'un véritable poète, est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. » Une telle poésie doit donc permettre au poète de se découvrir lui-même, d'apercevoir le « fonctionnement de son esprit ». Tourne-t-elle le dos à la vie ? Non, car la vie est caractérisée par le rythme, la régularité, et ce rythme vital

est effectivement introduit dans les pensées par les contraintes de la rime, de la césure, des rythmes. Tourne-t-elle le dos à l'inspiration ? Non plus, car Valéry accepte ces chances que sont les vers suggérés spontanément à son esprit (cf. passage connu de *Variété I*, dans : *Au sujet d'Adonis*). Mais il ne les considère que comme des possibilités, des fruits imprévus, que la conscience et l'intelligence doivent recevoir, placer, exploiter, entourer d'un contexte, ou simplement refuser. La poésie « valéryenne » d'ailleurs ne fait nullement figure de poésie rétrograde, et l'on sait comme elle a su tirer parti des enrichissements poétiques apportés par le symbolisme, en particulier par Mallarmé, mais elle oppose à la défiance surréaliste sa confiance dans les pouvoirs rationnels de l'homme et s'inscrit au crédit de la conception olympienne du poète que nous avons définie.

D'ailleurs, on ne saurait affirmer que les deux conceptions, traditionnelle et « maudite », sont absolument étanches l'une par rapport à l'autre, et la distinction établie par ce critique contemporain est assez fallacieuse. Les deux courants en réalité participent l'un et l'autre. Non seulement le symbolisme a fait une place au flou, au mystère, aux sensations confuses, non seulement Paul Claudel affirme hautement sa dette à l'égard de Rimbaud, mais chez des poètes considérés communément comme traditionnalistes on peut trouver, préalablement même à Rimbaud, des éléments irrationnels : « Il serait singulier, et peut-être vrai de dire, remarquait Hugo, que l'on est parfois étranger comme homme à ce que l'on écrit comme poète. » Hugo, comme plus tard Rimbaud, a éprouvé à de certains moments que « Je est un autre » et que le poème n'était pas seulement le résultat concerté de son activité consciente, mais l'expression d'une présence mystérieuse qui se manifestait en lui. La place tenue dans ses plus grandes œuvres comme les *Contemplations*,

la Légende des Siècles, la Fin de Satan, et Dieu, par les visions d'angoisse (gouffres, spectres, monstres) ou par les « paradis bleus » (cieux infinis, anges), témoigne de la confiance qu'il a mise dans les apports des zones obscures de son être.

Inversement, des poètes que l'on tend à rattacher à la conception « maudite », paraissent en même temps tenir fermement à l'autre lignée, comme Baudelaire, dont la technique est restée très traditionnelle. Pour lui, le poète ne saurait atteindre la beauté que par une lente maturation de ses impressions premières (« La conception sera lente, sérieuse, consciencieuse ») et dans ses « Conseils aux jeunes littérateurs » (*Art romantique*) il prône un travail régulier et quotidien, ainsi qu'une sévère hygiène de l'intellect.

En réalité, (et ce sera là le dernier point de cette discussion) il n'y a pas, au travers de cette citation, opposition entre deux conceptions de la poésie, mais seulement entre deux ambitions différentes. L'opposition est en marge de la poésie elle-même.

Dès qu'il y a vers, il y a mystère. Aussitôt, en effet, les mots se chargent d'une valeur particulière, deviennent plus ou moins des notes de musique, et quittent leur qualité ordinaire de signes utilitaires. Ils ont toujours une valeur propre, indépendante de l'idée qu'ils expriment, et la poésie consiste à faire jaillir des étincelles soudaines des rapports inattendus qu'on établit entre eux : « La poésie, remarque Valéry (*Variété II*, *Passage de Verlaine*), est l'ambition d'un discours qui soit chargé de plus de sens, et mêlé de plus de musique, que le langage ordinaire n'en porte et n'en peut porter. Rien de plus simple à concevoir que le désir d'accroître indéfiniment cette charge de merveilles, qui se superpose ou se substitue à la charge utile du langage. » Dès qu'on lit des vers, on sort du rationnel pur pour pénétrer dans le monde de

l'indéfinissable et du mystérieux. C'est à cela, bien plus qu'à l'ambition métaphysique du poète, qu'on reconnaît la poésie. En ce sens, elle est toujours expérience du mystère, et même la poésie la plus conformiste peut éveiller en nous des résonances et mettre notre inconscient en jeu, sans qu'elle se donne cependant pour tâche de l'exprimer, directement et de propos délibéré, comme les surréalistes entendent le faire. Ce qu'il y a, c'est que certains poètes ont pris nettement conscience de ce pouvoir qu'exerce la poésie sur notre inconscient, et qu'ils ont pris finalement l'inconscient comme une fin, et non plus seulement comme un moyen. Mais en réalité l'appel de l'inconscient se trouve tout autant chez Racine que chez André Breton. Conventionnelle de fond, conventionnelle de forme, la poésie peut être « pure » cependant et être cette musique qui nous transporte et provoque notre émerveillement : émerveillement devant la poésie elle-même que nous découvrons à ces instants-là, dans son essence.

CONCLUSION

Qu'on la considère comme un simple moyen d'art et d'embellissement, ou comme un exercice spirituel, un moyen de découverte, une méthode de conquête, la poésie ne vaut, dans les deux cas, que par elle-même, et non par les bagages dont on la charge. Essayer d'apercevoir la poésie à travers des doctrines, ou des noms qui recouvrent des conceptions différentes, c'est sans doute le plus sûr moyen de la manquer. « Il n'y a pas, disait Valéry, de doctrine vraie en art, parce qu'on se lasse de tout et que l'on finit par s'intéresser à tout » (*Rhumbs*, page 230). Prétendre limiter la poésie à telle ou telle conception doctrinale, c'est entreprendre audacieusement de la mettre en cage : peut-on concevoir une cage, quelle qu'elle soit, qui la puisse contenir ?

LR P.

XVIII

Quelle vous paraît être la valeur essentielle de la poésie

Nous avons le sentiment que la poésie est la forme la plus exigeante, la plus pure, la plus parfaite spirituellement, de littérature. Mais est-ce son inspiration ou sa technique, sa mission ou sa gratuité qui en font la valeur ? Comment affirmer à la fois l'excellence de Hugo et de Baudelaire, d'Eluard et de Valéry !

Valéry nous a suggéré l'importance du langage. Bien sûr quand il définit la poésie par la manœuvre exercée sur les mots, c'est un peu le disciple de Mallarmé qui parle. Mais il n'a peut-être fait que pousser jusqu'au paradoxe une vérité, de tous les temps et de tous les genres poétiques. La poésie n'est-elle pas essentiellement la création d'un langage, celui-ci n'étant pas simplement un ensemble de mots, mais un complexe de signes, d'idées, de sensations et de sentiments ? Nulle part, en tout cas, cette création n'est plus autonome et plus totale que dans la poésie, même dans ses formes les plus naïves, les plus timides et les plus douteuses.

I. - RETOUR AU CHAOS ORIGINEL

L'écriture poétique se construit sur les ruines du langage usuel. Deux attitudes peuvent provoquer la destruction de la prose : celle de l'enfant et celle de l'esprit

malin. On peut les opposer, comme on opposerait Lau-tréamont et Breton, mais il y a sans doute une secrète connivence entre l'enfant et le démon.

1. *Le regard de l'innocence.* Si le mot de la prose pour nous n'existe pas, sans cesse dépassé vers sa signification, le mot poétique arrête l'attention. Imaginons un enfant perdu dans Paris et s'amusant, au milieu de la chaussée, des clignotements rouges et verts que font aux carrefours les feux réglant la circulation.

Monsieur Jourdain qui, pendant plus de quarante ans, a dit de la prose sans le savoir, découvre le langage et devient poétique parce qu'il veut exprimer son amour d'une manière originale.

Sous ce regard nouveau le langage perd sa fluidité, il se fixe, devient malléable et tend à cette solidité dont rêve Théophile Gautier, Paros dur ou Carrare, « Marbre, onyx, émail ». La vitre transparente devient vitrail. Chaque poète jette un regard neuf sur son langage. Du Bellay écrit la *Défense et illustration* pour définir les principes d'une nouvelle langue poétique. Malherbe répare horrifié les dégâts du fleuve qui s'embourbe, Hugo met un bonnet rouge au dictionnaire, Valéry rêve d'écrire dans un langage entièrement inventé.

2. *La violence démoniaque.* Que faire d'une machine-outil dont on a oublié l'usage ! On la démonte.

Le milieu surréaliste, familier de la pince-monseigneur, nous a habitués aux effractions et aux détournements du vocabulaire. Mais cette attitude iconoclaste ne date pas d'hier. Les styles particuliers, répondant à des fonctions définies dans la société, ont été repris, utilisés à d'autres fins par tous les poètes.

Le troubadour parle à sa Dame avec des mots féodaux ou des termes religieux. Il est son vassal, lui doit fidélité, se battra pour l'honneur ; ou bien il lui adresse

une prière qui ressemble jusqu'à la profanation à celle qu'on adresse à la Vierge.

Villon reprend les mots les plus fatigués, les dictons les plus éculés d'ennuyeux tours de phrase empruntés à des notaires, et, comme on fait du beau papier avec des vieux chiffons, nous livre un poème alerte, aérien, léger :

« En ce temps que j'ai dit devant
Sur la Noël, morte saison,
Que les loups se vivent de vent
Et qu'on se tient en sa maison... »

« Item, je laisse à mon barbier
Les rongneurs de mes cheveux
Pleinement et sans destourbier... »

Démantelé, dispersé, trainant des lambeaux de philosophie et de passion, accrochés à ses débris, le langage est rendu disponible pour une nouvelle création.

II. - LA MATIÈRE EN FUSION

Les mots, les tours, les phrases sont devenus instables et se métamorphosent.

1. *Langage - Musique*. La poésie est peut-être née de la chanson. C'est lentement, au Moyen Age, que le poème se sépare de l'accompagnement musical. Mais le mot reste chargé de valeur musicale et tend parfois à n'être que musique.

Appel de la rime, écho du refrain, le langage est traité d'abord comme substance musicale, du chant populaire aux poèmes de Verlaine.

On sait quel parti ce dernier a tiré de la « chanson grise ». Non seulement ses thèmes d'inspirations sont musicaux (Romances, Capricios) mais sa technique même est musicale, comme dans cette *Ariette* sur le mode

mineur où consonnes et voyelles se répètent et se répondent :

« Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville... »

Etrange vertu du langage qui devient *Romances sans paroles*.

2. *Langage - Images*. Les mots peuvent aussi se fondre dans l'image. Quand Hugo décrit un village normand « une ancienne chapelle / Y mêle son aiguille, et range à ses côtés / Quelques ormes tortus, aux profils irrités », il est évident que le poète voit avec des mots (aiguilles, profils irrités) autant qu'avec son œil. D'où cet impressionnisme de vocabulaire qui permet des effets de vision inaccessibles à la prosaïque description :

« Je vois en pleine mer passer superbement
Au-dessus des pignons du tranquille village
Quelque navire ailé qui fait un long voyage... »

(*Contemplations*, II-6.)

Imprévu du langage enfin qui évoque, plus subtil que la peinture :

« La laine des moutons sinistres de la mer. »

3. *Langage - Choses - Idées*. C'est le propre du mot d'évoquer une idée. Mais cette évocation, en poésie, peut se faire indirectement par l'intermédiaire d'un objet sensible considéré comme signe d'une idée abstraite. Retour aux origines du langage, sans doute, mais avec toute la richesse d'innombrables analogies.

C'est la technique du symbole, qui prolifère au XIII^e siècle français, et plus près de nous chez Vigny. L'expression *Bouteille à la mer* évoque ainsi pour nous la vie aventureuse des marins, et plus profondément le geste de celui qui adresse un message à l'humanité.

4. *Langage - Mystère*. Enfin désigner l'ineffable, fondre le langage pour le laisser s'évaporer en subtiles (ou fumeuses) évocations, telle est l'ambition du poète devant la marmite où bout un breuvage souvent amer.

Traduire, non pas des données abstraites, des vérités philosophiques, mais le mystère du moi et du monde, voilà ce que semble permettre un langage métamorphosé à Mallarmé comme à Nerval.

Mais quand plus simplement du Bellay se demande :

« Où sont les doux plaisirs, qu'au soir sous la nuit brune
Les Muses me donnoient... »,

il évoque déjà un mystère — celui de la création poétique, par un mythe qui n'est pas tellement différent de ceux utilisés par le poète de la *Jeune Parque*.

III. LA GENÈSE

Cette substance riche de promesses il faut pourtant qu'un souffle et une main l'informent.

1. *Choix*. Dans le chaos, un choix mettra de l'ordre. L'idée naïve que le langage poétique doit éviter certains mots n'est pas absurde. De Malherbe à Valéry tous les classiques ont affirmé leur méfiance et leurs exigences. Mais tout poète choisit, et c'est ce choix qui définit une personnalité ou une tradition poétique, si l'auteur s'y soumet.

Il ne s'agit pas seulement d'appeler coursier un cheval, génisse une vache, mais de donner une valeur au langage qui, pratiquement, n'en a pas. Le mouvement précieux était essentiellement poétique dans sa volonté de choisir, voire de créer un langage merveilleux.

On sait comment Musset définit le romantisme par l'emploi de certains adjectifs. Dans les *Lettres de Dupuis*

et Cotonet, il traduit ainsi un passage de *Paul et Virginie* :

Texte : « Aucun souci n'avait ridé leur front, aucune intempérance n'avait corrompu leur sang, aucune passion malheureuse n'avait dépravé leur cœur... »

Style romantique : « Aucun souci précoce n'avait ridé leur front naïf, aucune intempérance n'avait corrompu leur sang ; aucune passion malheureuse n'avait dépravé leur cœur enfantin, fraîche fleur à peine entrouverte. »

Enfin on a pu définir Valéry par l'emploi fréquent de certains adjectifs comme :

« pur, secret, sombre, tendre ».

2. *Discipline*. Mais on pourrait plus exactement encore caractériser le poète par la contrainte qu'il exerce sur les mots, les unissant dans des mariages insolites, voire des liaisons adultères (arbre unanime, flottante forêt), et prenant le contrepied de la syntaxe habituelle si l'adjectif est lui-même banal (rebelle ronce, insensibles cris).

Il existe une discipline qui, dans tous les cas, donne sa forme au langage poétique. La phrase, au lieu de se développer spontanément, normalement, suivant le simple balancement de la marche, ou un rythme respiratoire, est soumise aux lois de la danse, aux exigences de règles arbitraires.

Le mot, avant d'être mobilisé, est pesé, mesuré, mesuré, suivant les normes qui varient avec les langues (accent, syllabes) mais tendent toujours à le réduire à l'état d'unité mathématique. Il suffit de comparer Péguy poète et Péguy prosateur pour comprendre comment cette discipline fait la force principale des poèmes :

« ...Une seule injustice, un seul crime, une seule illégalité, surtout si elle est officiellement enregistrée, confirmée, une seule injure à l'humanité, une seule injure à la

justice, et au droit, surtout si'elle est universellement, légalement, nationalement, commodément acceptée, un seul crime rompt et suffit à rompre tout le pacte social... »

(Notre Jeunesse.)

« Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle,
Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre.
Heureux ceux qui sont morts pour quatre coins de terre,
Heureux ceux qui sont morts d'une mort solennelle... »

(Eve.)

Et Valéry a jeté une lumière indiscreète sur les arcanes de la création montrant comment le rythme du décasyllabe avait présidé à la rédaction du *Cimetière marin* :

« Cette invention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. »

Ainsi le poète soumet le monde, les idées, les sentiments, au travail de recreation qui pétrit le langage.

IV. - L'UNIVERS POÉTIQUE

Après un long détour, le langage neuf revient présider à la naissance d'un monde lavé, purifié, éclairé d'une lumière originale.

1. *Contemplation*. Le poème frappe d'abord par sa beauté sensible. Cette épiphanie se fait dans un éblouissement. C'est d'abord le regard qui est attiré. C'est lui qu'appelle Valéry au seuil du *Cimetière marin*, où il discutera pourtant du problème — fort abstrait — de la conscience :

« Ce toit tranquille où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes...
...O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux... »

Mais déjà les copistes du Moyen Age qui copiaient soigneusement les textes lyriques, les enlumineurs, les doreurs, tous sentaient qu'il faut préparer le lecteur à l'admiration.

Comment s'étonner que le poète lui-même réclame cette trêve, ce calme, cette disponibilité nécessaire à la contemplation du beau.

2. *Jeu*. Souvent associé aux fêtes et aux divertissements, le poème nous propose une image jouée du monde. La poésie est d'abord jeu, puisque soumise au caprice et à l'arbitraire du joueur et des règles auxquelles il se soumet. Cela ne veut pas dire que la poésie n'est rien d'autre. Mais l'éloge même d'un dictateur implique une part de jeu (conventions, poncifs, etc...).

La vie réapparaît dans le mouvement artificiel qui prolonge l'instant et contracte le devenir. Affranchi de la durée (« ô temps, suspends ton vol... ») le poème nous propose une perspective sinon divine, du moins distante. Même la douleur la plus authentique, comme celle qui inspira à Hugo A Villequier, n'est déjà plus la même souffrance écrasante quand elle revient à nous sous la forme de cet émouvant dialogue avec Dieu.

Nous disons jeu, mais cela n'exclut pas le sérieux. Il est des jeux aériens, d'autres qui le sont moins ; des poésies graves, des poésies légères. Simplement il y a toujours un minimum de détente et de détachement, fût-ce dans le recueillement.

3. *Incantation*. Ces paroles répétées sont comme des mots magiques ; on sait que pour Mallarmé la création poétique « est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du monde mystérieux des

aspects de l'existence ». Il y a sans doute un certain échec, ou une mystification possible dans cette entreprise.

Mais, sans prétendre atteindre à une vérité métaphysique, le poème fait participer le lecteur à une expérience qui, pour être parfois confuse, souvent fugitive, n'en demeure pas moins marquée d'une spiritualité supérieure à tout autre exercice.

Déjà dans l'exaltation affective qui faisait se rejoindre, dans la répétition du refrain, le chœur et le soliste, interprétant un rondeau médiéval, on voyait s'affirmer la victoire de l'homme sur le destin évoquée dans le couplet. L'homme souffre, mais en chantant sa souffrance il la dépasse.

4. *Délivrance*. L'homme est subtilement asservi par son langage ; nous pensons avec les mots de la tribu. Seul le poète peut leur donner un sens plus pur et par là nous apporter la plus précieuse des libertés, celle de l'esprit.

Parce qu'elle est création totale, la poésie connaît un instant de liberté absolue, dont elle peut disposer pour le meilleur et pour le pire. Qui sait où Hans le joueur de flûte entraînera nos enfants ? Révolte ou adoration sont deux conséquences possibles de la poésie.

On comprend toutefois qu'un poème soit moins efficace qu'un sermon ; la cité le sait bien, qui se méfie toujours du poète, même officiel, masochiste et fervent de l'auto-critique. Au demeurant, si après le magique détour on nous ramène à l'approbation béate de ce qui est, nous sommes déçus et irrités comme l'enfant auquel on propose une promenade et qu'on conduit se faire vacciner.

Les meilleurs poètes, engagés ou dégagés, sont ceux

dont la poésie engageante épouse un mouvement libérateur : Villon, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Eluard.

CONCLUSION

L'utilité quotidienne du poème est contestable ; on ne travaille pas avec elle comme on travaille « en musique ». Les injures ne manquent pas pour accabler ce luxe spirituel, cette poésie du Dimanche.

Mais ce qui apporte lumière et espérance au monde du dur labeur, n'est-ce pas précisément ce regard du 7^e jour ?

XIX

Le chœur dans *ANTIGONE* de Jean Anouilh parle ainsi de la tragédie :

« Et puis surtout c'est reposant la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir ; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier, — pas à gémir, non, pas à se plaindre —, à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut être même pas encore. Et pour rien : pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi. Dans le drame on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin. »

(Nouvelles pièces noires.)

Édition La Table Ronde, 1946,
page 166).

Que pensez-vous de ce jugement ?

Ce texte, mis par Anouilh dans la bouche du chœur, peut être considéré comme un jugement de l'auteur lui-même sur la tragédie. Il ne semble pas cependant qu'on doive prendre au mot l'opposition, suggérée dans ce paragraphe, entre le « drame » et la « tragédie », car Anouilh s'est toujours contenté d'appeler ses œuvres théâtrales

des « pièces » : roses, noires, ou grinçantes. D'une certaine façon même, on pourrait voir en elles des sortes de « drames » au sens romantique du mot, dans la mesure où les éléments bouffons ou vulgaires s'y mêlent aux éléments graves : ce texte ne formule-t-il pas des considérations sérieuses sur un ton et avec un vocabulaire de caractère populaire ? Ce n'est donc pas un problème de genres qui est ici posé. C'est bien plutôt une définition du tragique qui nous est offerte, non pas cependant en fonction des « ressorts » traditionnels, tels qu'on les concevait au XVII^e siècle : la crainte, la pitié ou l'admiration, mais par référence aux rapports qui s'établissent entre les héros et la fatalité.

Nous nous proposerons donc d'expliquer ces lignes et de cerner cette conception du tragique à la lumière de l'œuvre même d'Anouilh, en particulier d'*Antigone*, puis d'examiner dans quelle mesure ce jugement rend compte des aspects fondamentaux de la tragédie traditionnelle. Enfin, nous examinerons en quoi on peut le considérer comme incomplet, en nous demandant si le tragique ne peut pas, à l'occasion, prendre des formes différentes.

I. - SENS DE CE JUGEMENT

Une analyse détaillée de cette citation fait apparaître trois thèmes essentiels. Le héros tragique est sans espoir, ne se débat pas, cède volontairement à la fatalité : il coïncide avec son destin. D'autre part, il ne se laisse pas aller à se plaindre du sort qui lui est fait ; il crie seulement un message qu'il portait en lui et qu'il découvre, sans penser pour autant que ce message servira à qui que ce soit, car il reste prisonnier de sa solitude. Enfin, le héros ainsi marqué tire de cette situation exceptionnelle une sorte de sérénité, de *tranquillitas* : cet abandon de

soi aux volontés du destin, dans la lucidité et la solitude, lui confère une grandeur morale intense, une royauté exceptionnelle (« C'est pour les rois »).

La fatalité, en effet, est sans cesse présente dans Antigone. Non seulement les spectateurs connaissent d'avance le destin de la jeune fille, mais elle-même le pressent et le désire. Elle est poussée de l'extérieur vers sa destinée, parce qu'elle est d'une race maudite, celle des Labdacides, et qu'elle porte le poids d'une lourde hérédité : « L'humain vous gêne aux entournures dans la famille. Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort », lui dit Créon (page 175), qui, par la suite, ajoute encore à cette propension fatale, quand il lui montre les aspects avilissants de l'existence, la souillure indélébile qui tache l'univers et la conception médiocre que l'humanité se fait du bonheur. Mais la fatalité ne s'exerce pas seulement de l'extérieur, elle s'exprime aussi à l'intérieur même du personnage. Antigone entre dans l'âge adulte en exigeant de la vie qu'elle lui permette de conserver intactes en elle la pureté et la liberté de l'enfance. Cette volonté obstinée d'une vie non frelatée revient sur ses lèvres comme un leit-motiv :

« Comprendre. Vous n'avez que ce mot-là dans la bouche, depuis que je suis toute petite (...). Il fallait comprendre qu'on ne doit pas tout manger à la fois, donner tout ce qu'on a dans ses poches au mendiant qu'on rencontre, courir, courir dans le vent jusqu'à ce qu'on tombe par terre et boire quand on a chaud et se baigner quand il est trop tôt ou trop tard, mais pas juste quand on en a envie. Comprendre. Toujours comprendre. Moi je ne veux pas comprendre » (page 146).

« Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite — ou mourir » (page 193).

Dégué dans son exigence de pureté, Antigone s'acharne à vouloir mourir, d'abord parce qu'elle refuse ce monde sale, puis, une fois que Créon a dissipé les illusions qu'elle se faisait encore sur son frère, parce que le monde désormais lui paraît non seulement sale mais absurde. C'est donc un motif métaphysique, son désaccord avec l'univers, qui la pousse à rechercher la mort. D'ailleurs aucune velléité de vivre ne se manifeste en elle ; elle ne cherche jamais à trouver une conciliation : elle est sans « espoir », elle ne se « débat » pas. Dans cette conception du tragique, le héros avance donc dans le sens de sa destinée ; il paraît même la devancer parfois, et tenter de faire vouloir le destin. Quand il agit c'est pour mourir, et non pour vivre : « Tu as choisi la vie et moi la mort », s'écrie Antigone (page 195).

Dans ses rapports avec le destin, le héros tragique est caractérisé aussi selon Anouilh, par son refus des plaintes et des gémissements, qui seraient à ses yeux une manifestation d'espoir, donc de faiblesse. Antigone refuse la sympathie d'autrui, qu'elle vienne de son oncle Créon ou de sa sœur Ismène, car l'affection et la compassion d'être veules, salis à ses yeux par leur acceptation des compromis et des compromissions qu'exige la vie, la souilleraient à son tour. Est-ce à dire qu'un tel héros ne souffre pas ? Non. Mais sa souffrance s'exprime non pas par des gémissements, mais par une mise en accusation du monde. Il « crie » un message dont il prend conscience à mesure qu'il l'exprime, et le jette à la face du monde. L'expression de la souffrance, chez lui, marche donc de pair avec son apprentissage de la lucidité. Il dit son fait à l'univers souillé, il dénonce l'ignominie des hommes, et se pose en juge. Ce procès, Antigone le mène sans cesse :

« Moi, je n'ai pas dit oui. Qu'est-ce que vous voulez que ça me fasse votre politique, votre nécessité, vos pauvres histoires ? » (page 182).

« Vous me dégoutez tous avec votre bonheur. Avec votre vie qu'il faut aimer coûte que coûte. On dirait des chiens qui lèchent tout ce qu'ils trouvent. Et cette petite chance pour tous les jours si on n'est pas trop exigeant... » (page 193).

« Ah ! vos têtes, vos pauvres têtes de candidats au bonheur. C'est vous qui êtes laids, même les plus beaux. Vous avez tous quelque chose de laid au coin de l'œil ou de la bouche.

Tu l'as bien dit tout à l'heure, Créon, la cuisine. Vous avez des têtes de cuisiniers ! » (page 194).

Enfin, ces propos prononcés par le chœur indiquent comme troisième caractéristique du tragique ainsi défini l'impression de grandeur morale qui se dégage du héros, la noblesse orgueilleuse dans laquelle il semble se draper face à ce monde taché qu'il refuse, ce que Créon appelle « l'orgueil d'Œdipe ».

Cette sérénité hautaine provient en premier lieu de la promotion soudaine du héros : il devient grand à partir de l'instant où il assume son destin. Le chœur l'indique aux spectateurs dans *Antigone* : « La petite Antigone va pouvoir être elle-même pour la première fois » (page 166). De simple individu le héros devient donc une personne ; il se découvre et s'affirme, il se prend en charge, il s'approprie sa destinée. C'est l'exemple même de la transfiguration d'Œdipe qui convainc Antigone d'avancer sur ce chemin.

Par ailleurs, cette grandeur soudaine vient aussi de la décision définitive, prise par le personnage, de refuser toute souillure. Antigone, incarnant la Pureté, est désormais au-dessus des autres êtres, même de Créon :

« Pauvre Créon ! Avec mes ongles cassés et pleins de terre et les bleus que tes gardes m'ont faits aux bras,

avec ma peur qui tord le ventre, moi je suis reine ! »
[page 183].

A la fin de la pièce, cette grandeur solitaire est soulignée par le contraste entre les gardes et la jeune fille : elle renonce à dicter sa lettre d'amour car le garde qui la transcrit en flétrit tous les termes, rien qu'en les répétant, et finalement elle se tait et se recueille, pendant ces derniers instants qui précèdent sa mort, tandis que les gardes, bruyants et bêtes, croquent des oignons et discutent de leur femme, de leurs enfants, de salaire et d'avancement. Antigone, à ce moment-là, n'a plus rien de commun avec les pauvres dimensions humaines, et la mort apparaît à la fois comme sa délivrance, et son accomplissement.

Ainsi donc, dans la perspective ainsi définie, la tragédie se présente comme une sorte d'illustration de la condition humaine et de son absurdité foncière. Cette façon de concevoir les rapports du héros et de la fatalité conduit à un « tragique » de caractère métaphysique. Les personnages ne demandent pas une richesse psychologique particulière, ni la société une étude approfondie de ses mœurs ; le débat est ailleurs, il se situe plus haut. On peut presque dire en définitive que les personnages eux-mêmes n'importent guère, ou tout au moins ne sont que des symboles ; les véritables protagonistes sont d'un côté le Monde (univers souillé, avec sa vie et son bonheur), de l'autre le Destin (dont la ligne pure et unique mène à la Mort), et tiraillée entre les deux, l'Humanité, où « ceux qui ont dit oui » acceptent les compromissions du monde et où « ceux qui ont dit non » s'acheminent volontairement et nécessairement à la mort. Ce qui compte dans ce spectacle tragique, c'est moins l'individualité du héros que le conflit de la Pureté et de l'Impureté, et le Procès du monde. Ce climat tragique, en définitive, nous apparaît

comme très moderne, dans la mesure même où, en l'analysant, nous retrouvons de ces thèmes « philosophiques » que la littérature d'aujourd'hui prend et reprend sans cesse.

Est-ce à dire cependant que ce jugement d'Anouilh sur le tragique ne s'applique qu'à son propre théâtre ? Ou bien, à travers lui, peut-on rendre compte des aspects essentiels et éternels de la tragédie ?

II. PORTÉE DE CE JUGEMENT

On remarquera d'abord que Jean Anouilh n'est pas le seul auteur contemporain à porter sur la scène des mythes anciens. Il y a aujourd'hui une véritable présence de la légende antique dans notre théâtre (*Electre* de Giraudoux, *Les Mouches* de Sartre, *La Machine Infernale* de Cocteau, etc...) et même dans la littérature générale (*le Mythe de Sisyphe* de Camus). Cela ne tient pas à un simple hasard : dans notre monde bouleversé et menaçant, l'homme revient aux angoisses métaphysiques ancestrales. Il s'interroge sur le monde, sur ses rapports avec lui, sur le Destin. Il retrouve alors tout naturellement ces belles images qui étaient la figuration, l'« imitation », de la condition humaine, et qu'Eschyle ou Sophocle avaient déjà mises sur le théâtre.

Dans le détail, les aspects tragiques définis par Anouilh correspondent aux aspects essentiels du drame antique.

Le Destin s'y exprime à travers la fatale hérédité des races, les Labdacides à Thèbes, les Atrides à Mycènes. A cette fatalité du sang s'ajoutent la transmission des souillures, la force des malédictions, le rôle des Erinnyes. Le drame grec tend à montrer que l'action de l'homme n'a pas en elle-même sa raison d'être ni toute son explication, qu'elle obéit à quelque chose d'obscur et de supérieur : l'anankè.

D'autre part, chez Eschyle surtout, les héros s'abandonnent à cette volonté supérieure ; en faisant ce qu'ils veulent eux-mêmes, ils font en même temps ce que veulent les Dieux. Ils ne sauraient agir autrement sans se faire violence, et leur volonté coïncide exactement avec leur destin. Cet aspect est exactement celui que définit Anouilh. Étéocle, Prométhée, Clytemnestre, Oreste, les Danaïdes, appliquent dans le sens même de la destinée leur volonté inflexible, qui raisonne peu et ne laisse se développer aucune délibération intérieure. Rares et presque imperceptibles sont les traces d'hésitation, exactement comme dans l'attitude de l'Antigone moderne. Il en est à peu près de même pour les personnages de Sophocle : Œdipe, par exemple, poursuit avec acharnement son enquête, méconnaissant les avis du devin Tirésias, et va jusqu'au bout de sa terrible découverte.

Le spectacle n'offre pratiquement pas de surprises ni de coups de théâtre, hormis quelques péripéties élémentaires. Toute la contemplation tragique se concentre sur la volonté angoissée du héros et la manifestation du Destin. Ainsi, Étéocle court au fratricide sous la poussée d'une malédiction paternelle, Clytemnestre tue Agamemnon parce qu'ainsi le veut la destinée héréditaire de son sang. Oreste est conduit au meurtre par un oracle et des terreurs divines.

Les héros, enfin, affirment orgueilleusement leur grandeur solitaire, de la façon même dont Anouilh le conçoit. Prométhée s'écrie : « Subissons notre destinée, subissons-la sans trouble » ; Œdipe, quand il a tout découvert, accède à un apaisement hautain et farouche. Quand Ajax, devenu fou, s'est tué, il est excusé et même glorifié par son propre rival Ulysse, devant les chefs des Grecs, et les honneurs de la sépulture lui sont attribués.

Ainsi donc, le jugement étudié permet, dans une large mesure, de rendre compte du drame grec, dont les élé-

ments tragiques sont exactement ceux qu'Anouilh nous a permis de définir. Mais sa portée est plus grande encore, car il s'applique aussi à la conception racinienne.

Cela d'ailleurs ne saurait nous étonner outre mesure, car en Racine se sont rencontrées deux cultures : la culture biblique et la culture grecque, dues toutes les deux aux maîtres de Port-Royal. Ce qu'il estimait le plus dans les textes sacrés c'étaient les Psaumes, où il trouvait une conception de la vie sur le mode tragique qui s'accordait assez bien avec celle des dramaturges grecs. De plus, la hantise janséniste du péché originel, qui ne se confondait pas avec les fautes individuelles, permettait facilement à une âme chrétienne d'accepter le *fatum* antique et d'en ressentir douloureusement le poids.

Aussi, comme dans la tragédie grecque, la fatalité est sans cesse présente dans l'univers racinien, en particulier sous sa forme traditionnelle de l'hérédité. Oreste est un Atride, Hermione aussi, puisqu'elle est la fille de Ménélas, et Phèdre est destinée à payer les amours monstrueuses de Pasiphaé :

« O haine de Vénus ! O fatale colère !

Dans quels égarements l'amour jeta ma mère. »

(I, 3, vers 249-250.)

« Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable,

Je périr la dernière et la plus misérable. »

(I, 3, vers 257-258.)

La puissance du sang est d'ailleurs telle que Racine s'en sert pour expliquer un personnage fictif : Eriphyle est sensuelle, ingrate, jalouse, parce qu'elle est la fille naturelle d'Hélène, et elle paiera sur l'autel les fautes de sa mère. Par ailleurs, Britannicus, aussi pur soit-il, porte le poids fatal des débordements de sa mère Messaline ; Joas, l'enfant candide, tuera bien plus tard le fils même

de son bienfaiteur, parce que coule dans ses veines le sang de sa grand-mère Athalie.

Il est exact aussi, d'autre part, que, dans le climat tragique propre à Racine, le héros éprouve comme une satisfaction amère à voir se réaliser son propre destin. C'est le spectacle de ce héros marqué par le sort et trouvant dans son malheur les motifs d'une joie morbide, qui est à la source de ce que Racine appelle, dans la préface de *Bérénice*, « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie ». Oreste est le chef de file de ces personnages, lui qui s'écrie dès le début d'*Andromaque* :

« Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne. »
(I, 1, vers 98.)

et qui se repait, à la fin, du spectacle de son propre malheur :

« Grâce aux Dieux ! Mon malheur passe mon espérance.
Oui, je te loue, ô ciel !, de ta persévérance.

.....

J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,
Pour être du malheur un exemple accompli :
Hé bien, je meurs content, et mon sort est rempli. »
(V, 5, vers 1613-1614, 1617-20.)

Mais aussi proche que soit ce genre de personnage de la définition donnée par Jean Anouilh, il ne coïncide pas exactement avec elle, et nous commençons à apercevoir que le jugement d'Anouilh n'est peut-être pas aussi universel qu'il le paraît. Oreste, en effet, comme Phèdre plus tard, s'indigne du sort qui lui est fait et de l'acharnement du destin. En ce sens, il n'adhère pas parfaitement à sa destinée, puisque dans sa satisfaction morbide il laisse une place au ressentiment.

D'une façon générale cependant, la conception d'Anouilh se vérifie encore avec l'exemple du tragique racinien, et l'on pourrait même se demander si elle ne rejoint pas la conception romantique du drame. Les héros, en effet, n'y sont-ils pas présentés comme des forces aveugles, obsédées par l'idée du destin, ne renoncent-ils pas à surmonter leur propre sort ? : « Je suis une force qui va », s'écrie Hernani (III, 4, vers 992). Il semble donc, sur ce point, qu'il y ait similitude entre le héros fatal de Racine et celui des romantiques. Mais Anouilh paraît s'élever contre cette assimilation, puisque le chœur juge en termes très péjoratifs le climat faussement tragique du drame.

Dans le drame, en effet, c'est moins le véritable *fatum* tragique qui exerce son pouvoir sur le héros qu'un *fatum* dégradé. Le Destin se manifeste par des coups de théâtre, par des coïncidences. C'est tout juste le Hasard ; moins encore, c'est seulement l'auteur lui-même. Le Destin, c'est Victor Hugo : Don César, à peine de retour à Madrid, rencontre les mêmes policiers qui l'avaient arrêté, Hernani découvre dans Don Carlos non seulement un rival, mais l'ennemi ancestral.

De plus, ces héros sont pour les spectateurs des inconnus, ou presque ; aucune légende ne les auréole et ne vient donner une portée extra-humaine à la situation qui leur est faite. Ils émergent brutalement du néant par la volonté du poète ; cette même volonté les y plonge à nouveau. Ils ne sont que des créations artificielles du dramaturge. Dans leurs paroles mêmes, c'est le lyrisme de l'auteur qui s'exprime et non le leur.

Dans le drame romantique donc, on a l'impression, apparemment, que le héros et le destin sont aux prises ; en réalité, ce destin est très docile aux inventions du poète. Il est frelaté, comme la vie et le bonheur au yeux d'Antigone, parce qu'il est à la mesure de l'homme.

La définition du tragique proposée par Anouilh dans *Antigone* est donc remarquablement valable ; son jugement n'est pas sans valeur ni vérité, puisque non seulement il permet de rendre compte des traits essentiels du tragique grec et du tragique racinien, mais qu'il situe à sa vraie place cette tragédie sans cothurne qu'est le drame romantique. Anouilh a donc bien vu où était la véritable grandeur tragique, quels étaient ses fondements essentiels.

Mais on peut se demander maintenant (et la remarque faite plus haut sur le personnage d'Oreste nous y invite) si cette conception n'est pas, tout de même, trop simple, trop schématique. La notion de tragique n'est-elle pas plus complexe ? N'existe-t-il pas des aspects qui aient échappé à notre dramaturge contemporain ?

III. - LIMITES DE CE JUGEMENT

Nous remarquerons tout d'abord que, sans être erronée à l'égard du tragique d'Eschyle et de Sophocle, cette définition laisse cependant de côté un aspect important : les héros antiques meurent en général pour des motifs nobles et non pour échapper à l'absurdité du monde. L'enquête menée obstinément par Œdipe doit libérer le monde d'une souillure et écarter la peste de Thèbes. S'il se suicide à Colone, c'est pour assurer le bonheur aux lieux qui l'ont accueilli. Antigone, de son côté, veut remplir à l'égard de son frère des devoirs religieux. Il y a donc chez ces héros un amour certain du monde, puisqu'ils se sacrifient pour lui ou pour ses valeurs. Leur histoire ne se déroule jamais au milieu d'un monde déchiré qu'ils voudraient fuir, parce qu'ils ne peuvent pas l'accepter.

Mais il existe surtout plusieurs autres formes de tragique, que la définition d'Anouilh laisse dans l'ombre.

En premier lieu, ce qu'on pourrait appeler le tragique psychologique.

A première vue, cette forme de tragique paraît en rapport avec les aspects que nous venons de dénombrer, puisqu'il s'agit ici d'une sorte de fatalité intérieure à l'homme, qui se conjugue avec la fatalité proprement dite. Mais en réalité, le climat est absolument différent : cette fatalité intérieure, c'est le héros lui-même qui en est plus ou moins l'artisan, car il est et se sent responsable. Il est donc affecté d'une *liberté*, qui n'apparaissait pas dans l'optique adoptée par Anouilh. Cet élément a été négligé par Eschyle et par Sophocle, mais il a été exploité par Euripide ; il est, en tout cas, fondamental dans la conception racinienne du tragique.

Oreste, certes, est entraîné à sa perte par les Dieux ; mais aussi il refuse d'entendre les conseils clairvoyants de Pylade et les avertissements de sa raison, il cherche à se tromper lui-même, à croire aux illusions qu'il se crée. Hermione n'est pas seulement poussée par une force instinctive ; des raisonnements la guident, qui trouvent un aliment dans les sentiments qu'elle laisse se développer en elle : son amour-propre froissé, son aversion pour cette captive ennemie, sa jalousie pour cette rivale plus âgée. Néron est certes victime de crimes héréditaires, mais il éprouve une joie cynique à sentir la passion s'éveiller en lui, il accueille et cultive cette passion. Quant à Phèdre, on sait assez que si elle accuse Vénus, elle s'accuse aussi elle-même, qu'elle se sent et s'estime responsable à chaque instant.

On voit que dans ce climat particulier c'est le héros lui-même qui fait son propre destin et que ce tragique psychologique, se fondant sur deux notions parallèles : celle de liberté et celle de responsabilité, aboutit à poser des problèmes de caractère moral, qui ne rentrent pas dans la définition d'Anouilh.

D'autre part, dans cette forme de tragique, il y a place pour l'espoir, du fait même de la liberté accordée par l'auteur aux héros. Pour eux, tout n'est jamais perdu ; au moins se le figurent-ils, Et c'est là un ressort essentiel de la pièce. Phèdre, une fois son amour avoué à Hippolyte et malgré la froideur de celui-ci, avoue à Œnone :

« Et l'espoir malgré moi s'est glissé dans mon cœur. »
(III, 1, vers 768.)

Oreste lui-même, malgré sa pleine conscience de l'acharnement du destin à son égard, laisse l'espoir parler en lui :

« J'aime, je viens chercher Hermione en ces lieux,
La fléchir, l'enlever ou mourir à ses yeux. »
(I, 1, vers 99-100.)

« Oui, oui, vous me suivrez, n'en doutez nullement. »
(II, 3, vers 591.)

Enfin, ce tragique psychologique laisse une place à l'action. Non pas certes à une action extérieure, mais à un conflit intérieur très intense. Nous sommes ici à l'opposé de la conception d'Anouilh. La lucidité de son Antigone la conduisait à s'en prendre au monde, celle de Phèdre la conduit à lutter contre elle-même. C'est en eux et non autour d'eux que ces héros tragiques trouvent le mal et la souillure, et ils s'insurgent contre cette fatalité intérieure en maudissant leurs passions. C'est le sens des derniers mots de Phèdre :

« Et la mort à mes yeux dérobant la clarté
Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté. »
(V, 7, vers 1643-44.)

Le héros, s'il est encore emporté par le sort, s'accroche par contre au monde comme à une bouée. Dans la

mort, ce n'est pas le monde qu'il fuit, mais lui-même. Hermione, Roxane, Phèdre même, n'aspiraient qu'à être heureuses dans ce monde, qu'à se nicher dans ce bonheur à la mesure de l'être humain, que renient les héroïnes d'Anouilh. Ils sont même jaloux du bonheur terrestre d'autrui, de celui de Junie et de Britannicus, d'Hippolyte et d'Aricie.

Mais, il n'y a pas que ce tragique psychologique qui ne réponde pas à la définition d'Anouilh ; il en est encore un autre, que nous appellerons le « tragique dramatique », au sens même où Anouilh paraît employer le mot « drame ».

On peut concevoir en effet qu'au lieu de refuser le monde, des héros tragiques l'acceptent avec toutes ses valeurs : l'honneur, le patriotisme, le dévouement à l'État. Dans l'optique cornélienne, les héros les respectent perpétuellement et ne les mettent jamais en cause, et lorsqu'ils tuent d'autres personnages c'est justement parce qu'ils les avaient mises en doute (Horace tuant Camille).

On peut, en même temps, tirer un spectacle tragique de la lutte des héros contre les événements apportés par le sort. Dans cette empoignade perpétuelle avec le destin, ils éprouvent une joie orgueilleuse à voir les difficultés surgir et s'amonceler, parce qu'elles leur permettront de s'affirmer comme hommes. Chaque coup du sort vient grandir l'être humain. C'est donc le destin ici qui a le mauvais rôle, et l'on pourrait faire dire aux héros cornéliens, en parodiant Anouilh : « Le destin, le sale destin... »

Enfin, dans cette conception inverse de celle d'Anouilh, l'homme parvient à triompher du sort, et non seulement l'homme, mais avec lui toutes les valeurs du monde terrestre. L'amour qui lie Rodrigue à Chimène s'alimente aux coups du destin et triomphera en fin de compte. Dans *Horace*, dans *Cinna*, dans *Nicomède*, c'est encore le destin qui perd.

Ainsi le tragique *dramatique* se définit par une atmosphère de liberté, d'optimisme, de confiance en l'homme. Même à l'égard de l'avenir la confiance est payante, si on l'aborde avec les qualités morales que le monde nous dicte. Pour reprendre les trois personnages symboliques auxquels nous avons réduit le monde l'Anouilh, le Destin, le Monde et l'Homme, nous dirons qu'ici il y a un accord manifeste entre l'Homme et le Monde contre le Destin. C'est donc exactement le contraire de la conception proposée par Anouilh. Le tragique *dramatique* assure le triomphe des valeurs humaines, et quand, dans ce monde, les héros meurent, c'est pour affirmer la pérennité de ces valeurs. La mort du héros y est une victoire de l'humanité, car elle signifie que la vie vaut tellement la peine d'être vécue qu'elle mérite bien qu'on meure pour elle.

On pourrait se demander cependant si une tragédie comme *Polyeucte* ne retourne pas à cette première conception du tragique : Polyeucte paraît bien refuser le monde et ses « honteux attachements » et trouver dans la mort sa propre libération.

La différence est pourtant immense, malgré les apparences. Le monde où vit Polyeucte n'a rien d'un monde prédestiné. On y peut conquérir la grâce à chaque instant, et Polyeucte y est l'artisan de son propre avenir. Sa mort n'est d'ailleurs pas au acte de refus, mais un acte d'amour ; il ne meurt pas enfermé dans sa solitude, il meurt en priant pour ses semblables, il se propose d'intercéder auprès de Dieu en leur faveur et ainsi de les sauver. Et si Félix lui-même est touché par la grâce cela est très significatif. Car si l'être le plus impur conquiert soudain la pureté, c'est que le monde n'est pas irrémédiablement perdu et que Dieu accepte de le racheter.

Cette pièce, comme les autres, s'inscrit donc dans le cadre du tragique dramatique. Elle en est le plus bel exemple, dans la mesure où elle oppose à un théâtre du Destin, un théâtre de la Grâce, et met en scène une humanité où les êtres s'aiment les uns les autres et un monde que la Grâce peut à chaque instant illuminer. Ici aussi certes, nous trouvons, comme Anouilh le proposait, une contemplation de la condition humaine, mais, cette fois, une contemplation optimiste et exaltante, fondée sur une conception dynamique (ou « dramatique ») de l'homme, qu'elle grandit au lieu de l'avilir.

CONCLUSION

Ainsi donc, si l'idée qu'Anouilh se fait du tragique répond bien à l'idée qu'on s'en est faite ordinairement, on doit préciser que le tragique peut prendre aussi d'autres aspects, absolument contraires parfois à ceux qu'Anouilh indique. En réalité, le contenu du tragique dépend surtout de la vision qu'un auteur a du monde, et ce sont ces différentes visions qui nous ont conduits à distinguer un tragique métaphysique et pessimiste, un tragique psychologique, et un tragique dramatique et chrétien.

Ce qui est parfaitement juste, en tout cas, dans ce jugement, c'est que la tragédie est toujours une contemplation de la condition humaine et dépasse donc le stade élémentaire de l'anecdote. Elle est sans cesse *signifiante*, quels qu'en soient les ressorts. Mais chaque époque, chaque civilisation, chaque morale, interprète à sa façon les rapports de l'Homme et du Destin, qui constituent bien, en tout cas, le fondement du spectacle tragique.

XX

Vous tenterez de répondre à la question posée par La Bruyère : « D'où vient que l'on rit si librement au théâtre et que l'on a honte d'y pleurer ? » (La Bruyère, *Caractères*, *Des Ouvrages de L'Esprit*, 50) .

On pourra dans l'introduction délimiter le problème en rejetant quelques explications faciles. On ne peut pas se contenter en effet de répondre à La Bruyère que ses contemporains hésitaient à pleurer au théâtre parce que les convenances mondaines le leur interdisaient ; c'est vrai, certes, mais cela n'explique pas grand chose. On pourrait dire aussi que, les genres étant très distincts au XVII^e siècle, le spectacle de la vie ordinaire était réservé à la seule comédie, où l'on ne pleurerait pas, et pour cause, tandis que la tragédie, se cantonnant dans des événements lointains et extraordinaires, était trop irréaliste pour qu'on y pût pleurer. Mais le drame romantique et le théâtre tragique contemporain tirent leurs sujets des aspects émouvants de la vie quotidienne, sans pour cela que les spectateurs aient plus de facilité à pleurer. Les explications sont à chercher ailleurs ; on les demandera à la psychologie traditionnelle, à l'esthétique, et à la psychanalyse.

I. - EXPLICATION PAR LA PSYCHOLOGIE

On pourra présenter deux raisons, la seconde étant plus à l'honneur de l'homme que la première.

Le spectateur rit librement mais se refuse à pleurer par « amour-propre » ; quand il rit d'Arnolphe ou d'Orgon, il se moque de la bêtise humaine dont il remarque sans cesse les manifestations autour de lui. Remarquer la sottise d'autrui est flatteur pour notre jugement ; nous sommes autorisés à rire, car en riant nous nous érigeons en juges souverains des vices ou des ridicules de nos semblables. Par contre, si nous pleurons sur les malheurs de Pauline ou d'Andromaque nous avons l'impression de trahir ainsi notre faiblesse ; nous semblons être assez naïfs pour croire à cette histoire fictive, nous laissons entendre que nous avons connu peut-être le même drame, nous montrons ouvertement que notre raison est impuissante à faire taire notre sensibilité. En pleurant, nous nous rangeons parmi « ceux qui se laissent prendre tout bonnement aux choses » (Molière, *Critique de l'École des Femmes*), et cela aussitôt nous classe : au-dessus de nous sont les forts, les « habiles », ceux qui s'avèrent maîtres d'eux-mêmes comme de l'univers.

Une explication plus honorifique pour l'être humain est suggérée par la phrase de La Fontaine (*Psyché*) : « Les mortels sont mortels quand ils pleurent de leurs douleurs, mais quand ils pleurent des douleurs d'autrui étalées sur la scène, ce sont proprement des Dieux. » Notre émotion dans ce cas est un signe de grandeur, et si nous la contenons ce ne peut être par vanité, mais par pudeur. C'est justement parce qu'elle est très sincère que nous la cachons, parce que, si le rire n'est que la manifestation de notre bon sens, « chose du monde la mieux partagée », les larmes révèlent les secrets et les trésors de notre sensibilité, aspects les plus purs de l'être irremplaçable que nous sommes.

II. - EXPLICATION PAR L'ESTHÉTIQUE

On pourra partir ici de Boileau, qui parle à propos de la tragédie, au chant III de l'Art Poétique, d'« agréable fureur », de douce terreur », de « pitié charmante ». Ces alliances de mots sont très significatives : le spectacle tragique, fondé sur les « ressorts » traditionnels que sont la terreur et la pitié, exerce sur le spectateur un charme grâce auquel il arrête aussitôt les larmes qu'il a fait naître. L'émotion sentimentale s'évanouit d'elle-même parce qu'elle se transforme et s'agrandit en émotion esthétique.

C'est peut-être en ce sens qu'on peut interpréter la *catharsis* d'Aristote. Certes, l'interprétation habituelle (« purgation » des passions) est fondamentale, mais on peut se demander cependant si l'on n'a pas le droit d'étendre la portée de ce mot et de songer à une « purgation » de nos émotions : le théâtre, comme la musique, provoquerait la santé de l'âme et établirait en l'homme une sorte de paix et de bonheur intérieurs, qui refouleraient les larmes.

Que l'on songe d'ailleurs au « plaire et toucher » des classiques, qui revient sans cesse sous leur plume : le spectacle pour eux, est avant tout une manifestation d'art, un technicien qui monte un ballet harmonieux. Ce qu'ils recherchaient, c'étaient moins les larmes, qu'une perfection esthétique, sur laquelle La Bruyère s'exprime ainsi : « Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature ; celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait. » (*Caractères*, Des Ouvrages de l'Esprit, 10.)

Ce n'est donc pas du tout le souci des convenances mondaines qui empêchait les spectateurs de pleurer, mais l'impression apaisante d'harmonie qui se dégageait du spectacle. Une tragédie de Racine nous donne moins

l'intuition du malheur que celle de la perfection. Ne parlait-il pas d'ailleurs d'une « tristesse majestueuse » qui fait tout le charme de la tragédie ? Cette tristesse c'est celle qui se dégage du personnage marqué et accablé par le sort, mais elle dépasse le stade sentimental et devient une émotion d'esthète, grâce à la majesté du tableau. Pyrrhus lui-même ne prend-il pas plaisir à voir couler les larmes d'Andromaque, et Néron celles de Junie ? C'est dans la même situation que la tragédie met le spectateur, faisant de lui un amateur de larmes, mais seulement de celles d'autrui.

III. - EXPLICATION PAR LA PSYCHANALYSE

Jean Giraudoux, dans son livre *Littérature* (chapitre : Bellac et la tragédie), affirme que le spectateur français va au théâtre non pour y pleurer mais pour y digérer ; afin d'exorciser les malheurs qu'ils craignent dans leur vie ordinaire, les Français, comme les Grecs, les délèguent à une humanité de théâtre chargée de les endosser et d'en souffrir à leur place : « Dans cette course où les taureaux s'appellent l'inceste, la jalousie, l'orgueil, le spectateur est assuré, du moins, que le meilleur combat sera obtenu par la variété Œdipe, Ajax ou Athalie, dont la capacité de résistance et de courage est aussi connue à Saintes, à Orange ou place du Palais-Royal, que celle des taureaux Miura dans l'élevage espagnol. » Ce plaisir sadique que lui procure secrètement le théâtre n'explique-t-il pas son refus de céder aux larmes ?

Mais dans ce cas le Français serait seul en cause. Ne peut-on pas penser, plus généralement, que le spectacle tragique interdit les larmes dans la mesure où l'homme libère son inconscient ? Nous ne pouvons pas dans la vie ordinaire, à cause des barrières morales et sociales,

aller jusqu'au bout de nos désirs, nous ne pouvons pas aimer jusqu'à tuer qui ne nous aime pas assez. Ces contraintes, ces limitations, le théâtre les fait éclater. Pendant trois heures nous pouvons enfin aimer jusqu'au bout, en nous identifiant à Hermione ou à Roxane. Nous pouvons aussi, en devenant Rodrigue ou Nicomède, pousser notre goût de l'action jusqu'à l'extrême et triompher des événements apportés par le sort devant lesquels d'ordinaire nous sommes obligés de plier. L'homme multiplie ses pouvoirs au théâtre, se délivre de son impuissance, et cette exaltation à laquelle il s'abandonne le plonge dans une ivresse où les larmes ne sont plus de mise, car elles s'y présenteraient comme l'intrusion du monde quotidien et banal dans ce domaine magique.

Le rire par contre s'y conçoit fort bien, car le spectacle comique, lui, assure et multiplie le triomphe de notre force, en nous libérant de nos timidités. Il nous montre des gens que nous connaissons bien pour les avoir rencontrés souvent dans la vie ordinaire, et nous permet d'en rire enfin, autant que nous en avons envie. Grâce à lui, nous prenons notre revanche sur nos semblables, et nos éclats de rire, spontanément lâchés, scandent ce triomphe.

CONCLUSION

Fournir à la question de La Bruyère une réponse définitive est sans doute impossible, mais tenter d'y répondre permet de sonder les mystères de l'art et ceux de l'âme humaine. On comprend mieux ainsi pourquoi l'homme a toujours vu dans l'art une nourriture aussi substantielle que le pain.

LR. P.

La notion de « Comique littéraire »

Définir le « comique littéraire » pose un problème difficile à résoudre en l'absence d'une méthode réfléchie. Si on entend par comique la qualité intrinsèque du genre, on suppose un comique idéal en fonction duquel on établira comme une hiérarchie des comiques réalisés. Ainsi, malgré son projet d'étude historique, F. GaiFFE ne craint pas d'affirmer (*Le Rire et la scène française*, p. 29) : « Il n'est pas téméraire, semble-t-il, en établissant une échelle des valeurs comiques, de mettre au plus bas échelon des productions dont un homme de culture moyenne, après en avoir ri malgré lui, s'empressera de dire : « C'est parfaitement idiot. » Il est vrai que cela conduit l'auteur à préférer les fadaises de S. Guitry aux « outrances » d'*Ubu-Roi*. C'est encore supposer que la littérature évolue dans l'univers figé de valeurs éternelles : les œuvres changent, le comique demeure. Si au contraire on entend distinguer le comique de l'*Avare* de celui du *Barbier de Séville*, la notion de comique ne va-t-elle pas s'éparpiller dans la diversité et se dissoudre dans la différence ? Et pourtant une notion comme celle du comique n'a de sens et d'intérêt que si elle permet de comparer des œuvres, d'en dévoiler la qualité propre tout en saisissant la continuité du genre depuis le *Jeu de Saint-Nicolas* jusqu'au théâtre de Courteline.

I. - POINT DE VUE TECHNIQUE

Réfléchir sur la structure de la comédie est évidemment indispensable à qui veut comprendre le comique littéraire. Il s'agit en effet non pas d'expliquer le rire en général, mais un rire esthétique. On va donc chercher dans les conditions pratiques du théâtre, le passage au risible. On distingue traditionnellement le comique de gestes (Maître Jacques recevant une volée de coups de bâtons en récompense de sa franchise), le comique de mots (« Sans mot ») le comique de situation (l'avare amoureux contraint d'offrir un grand repas), le comique de caractère (l'avarice gouverne Harpagon, lui donnant une raideur maladroite). Quelle belle mosaïque ! Ne voit-on pas que le comique, c'est tous ces éléments réunis, à la fois des gestes, des mots, des situations, des caractères ? Parlons donc de procédés divers, et respectons l'unité de l'œuvre et de son effet.

Au reste, chaque élément pris à part, si l'on va au terme de notre dissection technique, perd son évidence comique. Comique de gestes ? Pourquoi le soufflet de Don Diègue ne prête-t-il pas à rire ? Comique de mots ? Pourquoi le « Vous y serez ma fille » d'Agamemnon à Iphigénie est-il autre chose qu'une bonne plaisanterie ? Comique de caractère ? Pourquoi la jalousie de Roxane ou de Mithridate ne nous fait-elle pas rire comme celle d'Arnolphe ?

Quant aux situations dites comiques, leur analyse doit beaucoup, en vérité, aux récentes recherches consacrées à la dramaturgie (M. Souriau : *Deux cent mille situations dramatiques* ; M. Cherer, *La dramaturgie classique*). Mais il ne faut pas en attendre autre chose que ce qu'elles promettent : une analyse des procédés dramatiques. Le mystère de l'effet comique reste souvent à élucider. Les péripéties nombreuses de l'acte II du *Mariage de Figaro*

ne constituent pas un artifice propre à la comédie ; Corneille y a eu recours. Le piège qu'Harpagon tend à Cléante pour découvrir ses sentiments à l'égard de Mariane est de la même fabrication que celui de Mithridate. La cachette, table dans *Tartuffe*, fauteuil dans le *Mariage de Figaro*, est aussi du ressort de la tragédie (*Britannicus*) et du drame (*Hernani*). C'est donc dans une autre perspective qu'il faut chercher le principe essentiel du comique.

Mais y a-t-il vraiment mystère ? On est conduit à douter de l'originalité et de la valeur propre du comique. On y verra tout simplement une dégradation du drame. La comédie se moque de tout et d'abord de l'art. Elle peut apparaître comme une simple caricature de la tragédie. En écrivant *l'Illusion comique*, Corneille nous a donné, par anticipation, la caricature du Héros Cornélien ; Matamore c'est Don Diègue ou Horace, mal dégrossis. Sur les mauvais tréteaux un comique involontaire naît parfois de l'échec fortuit du tragique. Si le charme se rompt, l'acteur jouant Horace se prenant dans un tapis, voilà que les rires du public font s'écrouler dans le burlesque le sublime cornélien. Le comique guette la dignité tragique : est-il autre chose qu'une parodie ? En ce sens on pourrait dire avec Hegel que le comique marque la dissolution de l'art.

Le masque comique lui-même semble tirer parti de la laideur. Le clown mise sur la difformité, le pitre sur la bêtise. On ne rit pas d'un beau visage ou d'une forte pensée. Mais si le visage se déforme par une grimace, il devient drôle ; si la pensée s'abaisse à l'à-peu-près, elle fait sourire. Ainsi l'esprit moderne se couvre souvent des pires stigmates du mauvais goût. La publicité qui veut frapper l'imagination par des slogans qui fassent rire, dénature les vraies valeurs. Une pensée cartésienne marquée d'un calembour fait vendre des porte-plumes, un

thème musical bêtement seriné fait boire un apéritif. Technique de la déformation, comique de la difformité. Curieuse qualité que celle du risible qui devrait sa réussite au sabotage de la technique artistique !

C'est évidemment une vue trop pessimiste. Le principe de la comédie n'est pas une dramaturgie ratée, témoin cet admirable mécanisme d'horlogerie qu'est le *Mariage de Figaro*. L'atmosphère comique ne naît-elle pas de procédés originaux qui s'ajoutent, en quelque sorte, aux procédés proprement dramatiques ? Dans le théâtre de Beaumarchais, M. Scherer (*Dramaturgie de B.*, ch. 4) montre ainsi l'emploi d'instruments de facilité, on pourrait même dire de procédés distractifs. Les obstacles y sont assez légers pour s'effacer aisément : voilà qui nous change de la tragédie où l'obstacle reste insurmontable. Les opposants n'y ont pas cette obstination désespérante qui empêche toute solution heureuse des problèmes sentimentaux : Harpagon renonce à Mariane, et le désir du Comte Almaviva pour Suzanne n'est qu'un caprice vite détourné de son objet. Enfin, il est mille petits trucs qui empêchent l'inquiétude de submerger le spectateur :

« Remettez-vous, Monsieur, d'une alarme si chaude. »
(*Tartuffe*, vers 1905 - Clin d'œil complice à l'adresse du public.)

« Jouons-nous une comédie » ? (*Mariage de Figaro*, IV-6.)

N'oublions pas que les comédies de Molière et de Beaumarchais sont aussi des divertissements à grand spectacle : « On ne peut pas négliger dans Molière tout ce qui se ressent de la somptuosité des fêtes de la cour : une bonne part furent écrites pour ces fêtes et conçues selon l'esprit qui y présidait », écrit P. Bénichou (*Morale du Grand Siècle*, p. 161). Beaumarchais nous propose

de même une scène à la Van Loo (*Mariage de Figaro*, II-4) et il nous fait entendre des chansons à plusieurs reprises.

Enfin le langage de comédie est évidemment conçu pour distraire. La parole y est plus souvent un son qu'un sens, et le dialogue peut sembler s'abandonner à l'ivresse verbale. Dès le Moyen Âge, la naissance du comique français se manifeste par une exubérance du langage dont nous avons comme un écho assez trivial dans les *Sotties* et les *Sermons joyeux*. Du *Jeu de Saint-Nicolas* à la *Farce de Maître Pathelin*, la violence verbale, les jurons, les mots grossiers, semblent le procédé le plus sûr pour faire rire le bon public. Rabelais, dont les longues listes de mots parfois trop colorés surprennent un peu notre bon sens, est l'héritier d'une tradition comique fondée sur la virtuosité. Dans les « parades » du XVIII^e siècle, nous retrouvons cette verve distrayante ; la faconde de *Figaro* est pour beaucoup dans cette impression de jeunesse et de vivacité que laissent les deux comédies du *Barbier* et du *Mariage*. Les répliques de Marivaux s'articulent sur des mots sans importance qu'on se renvoie comme des balles de tennis :

« Il est bel homme, dit-on, et c'est presque tant pis — Tant pis, tant pis ! mais voilà une pensée bien hétéroclite — C'est une pensée de très bon sens. Volontiers un bel homme est un fat ; je l'ai remarqué. Oh, il a tort d'être fat ; mais il a raison d'être beau » (*Le Jeu de l'Amour et du Hasard*, I-1).

Et s'il y a un comique de Giraudoux, il est dû à la savante fantaisie de son langage : « Oui, voilà le géomètre ! et ne crois pas que les géomètres n'aient pas à s'occuper des femmes ! Ils sont les arpenteurs aussi de votre apparence, etc... » (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*).

Parfois dû à une simple dévaluation du langage, le comique peut exploiter ici toutes les ressources de ce qu'on appelle l'esprit calembour, l'à-peu-près : « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin... elle s'emplit. » (Cf. M. Lalo, *Le comique et le spirituel*, *Revue d'esthétique*, 1950).

Le comique théâtral repose à la fois sur un mouvement dramatique créant une certaine tension, et sur un mouvement inverse de détente : équilibre savant, contrepoint subtil et discret soutenu par quelques notes graves, mais agrémenté de motifs distractifs, de floritures légères, qui, sur le thème d'une intrigue continue, dessinent les arabesques du divertissement. Aussi quand on étudie la technique d'une comédie, il est essentiel (malgré l'apparente futilité de cette tâche) d'expliquer comment un auteur réussit à enlever à l'aventure sa gravité fascinante, aux personnages leur sérieux, au monde sa réalité. Pour priver l'homme et le réel de leur consistance, et en somme, les nier en même temps qu'il les affirme, l'auteur cherche d'une certaine manière à les styliser. C'est ce qui apparente la psychologie de ce théâtre au métier de caricaturiste. Bergson a défini l'occasion du rire comme du mécanique plaqué sur du vivant, thèse qu'il faudrait élargir ; d'abord parce que le procédé inverse : du vivant plaqué sur une mécanique, est aussi valable, comme dans cette définition de la bicyclette par un humoriste chinois : « Petit mulet que l'on conduit par les oreilles et que l'on fait avancer en le bourrant de coups de pied », mais aussi parce que la stylisation s'étend au réel tout entier. Dans *Amphitryon*, le soleil s'arrête pour laisser à Jupiter le bénéfice d'une longue nuit auprès d'Alcmède. Dans la même perspective, toute imitation dénoncée, toute sensible contrefaçon nous paraissent comiques, car l'imposture nous présente sous l'aspect de la réalité une apparence que l'on sait fragile. Les valets de Molière singent leur maître ; comme Don Juan, Sganarelle éconduit son créan-

cier, et cette imitation empêche d'admirer la désinvolture du grand seigneur. La répétition donne toujours une impression de supercherie : « Deux visages semblables, dont aucun ne fait rire en particulier, font rire ensemble par leur ressemblance », dit Pascal. C'est pourquoi, d'ailleurs, on considère un peu les jumeaux et les sosies comme des personnages truqués, dont les psychologues s'ingénient à démontrer les mécanismes. A la limite, la comédie peut nous donner l'image d'un monde inoffensif, avec des décors de carton où évoluent des pantins mécaniques. L'essentiel est qu'elle nous détache du réel, et laisse le seul esprit du spectateur, libre de toute passion et de la sentimentalité lourde, participer au jeu. Le comique est la qualité d'un jeu qui nous fournit l'occasion de rire.

II. - POINT DE VUE PSYCHOLOGIQUE

Il ne faut pas oublier l'attitude du public et cette émotion toute particulière qui se manifeste dans le rire. Les psychologues ont montré que le comique n'était pas un élément palpable de la réalité, que l'on pourrait toucher et disséquer comme une forme sensible (F. Jeanson, *Signification humaine du rire*). La qualité du comique n'existe que dans une certaine façon qu'a le public de regarder, d'entendre, de saisir un spectacle. C'est son regard qui peut prêter un sens particulier aux gestes, aux mimiques, aux incidents : comme les autres qualités esthétiques, le comique n'est qu'une apparence. Le même événement (un passant qui glisse sur une peau de banane) nous fait rire ou non, selon qu'on se sent à l'abri, ou non, de la même mésaventure. Il n'y a pas d'objet comique en soi, de situation typiquement comique, parce que c'est la perspective qui leur prêterait cette valeur.

On sait que le rire est appelé par certaines situations qui exercent sur nous une contrainte. Ce qui nous pèse, hostilité ou ennui, s'évanouira dans un éclat de rire ; le papillon qui vient voltiger dans la classe n'est que le prétexte à secouer le poids de l'ennui. On peut ainsi supprimer par le rire, d'une manière magique, la réalité de ce qui nous gêne. L'autorité dont on se moque perd son prestige, elle ne fait plus peur. Métamorphose proprement esthétique qui efface l'homme ou la chose pour ne laisser que l'apparence inoffensive.

Ainsi sur le plan dramatique, l'auteur de comédie peut nous faire craindre un danger, nous soumettre à une inquiétude passagère ; mais il s'empressera de libérer notre esprit attentif ou angoissé en lui ouvrant comme une porte d'évasion. Mais c'est souvent la contrainte de l'attente qui aboutit à cette explosion savamment préparée du rire. La découverte de Chérubin caché dans un fauteuil intervient alors que les gestes du Comte nous ont progressivement rapprochés de cet instant fatal ; et Basile donne le signal du rire et de la détente. Toutefois, il n'est pas que de déchaînement — comme on dit si bien — du rire libérateur pour être le propre de l'homme. Il y a d'autres formes de rire dont l'auteur peut vouloir tirer parti et qui se situent peut-être en marge du vrai comique. Sans parler du rire de l'âge bête, ni du rire jaune — celui qu'on prêtera, sans doute à tort, aux aristocrates spectateurs de Beaumarchais —, il y a le rire à thèse. Stendhal qui n'aimait guère les intrusions de la politique sur la scène dénonçait ainsi le rire forcé, qui se manifeste d'un côté de l'assemblée quand un député de l'autre bord présente ses arguments. Le rire sérieux, si l'on peut dire, alourdit et enlaidit la comédie. Baudelaire trouvait peut-être là une nouvelle raison de mettre en garde contre le rire moqueur : « Le sage tremble d'avoir ri ; le sage craint le rire... Il s'arrête au bord de la tentation... Comme s'il

devait lui en rester je ne sais quel malaise et quelle inquiétude. » (*De l'essence du rire*, p. 369.)

Les psychanalistes et d'autres penseurs ont bien montré tout ce qu'il y avait de mauvaise satisfaction dans l'âme du rieur. Bergson y a vu la rancune sociale. Marcel Pagnol y voit de l'orgueil : « Le rire est un chant de triomphe, c'est l'expression d'une supériorité momentanée, mais brusquement découverte, du rieur sur le moqué. » (*Notes sur le rire*, p. 42.) Il y a bien des complicités qui à la rigueur apparaîtraient comme incompatibles avec la pureté de l'art. La beauté en général, même dans l'œuvre d'un artiste engagé, ne fait pas la guerre. Elle peut nier, mais non détruire. Elle ne présente jamais d'autres dangers que ceux de la séduction ; elle peut nuire, mais indirectement. L'homme politique reprochera au poète rêveur de nous distraire des tâches urgentes ; il s'en méfiera comme on se méfie des femmes qui débauchent les travailleurs. Platon mettait Homère à la porte, plutôt pour proxénétisme littéraire que pour attentat à la sûreté de sa République.

Le comique au contraire, essentiellement négateur, peut facilement sembler agressif. C'est pourquoi, avec un empressement suspect, les auteurs se proclament au service de la moralité. Corriger les mœurs par le rire, c'est depuis Horatius la prétention des comédiens comme des poètes satiriques. Mais il y a là une arme équivoque ; aucune autorité n'est à l'abri de ceux qui cultivent l'irrévérence et l'irrespect. L'humour ne fait-il pas la force anarchique de J. Prévert, qui affirme avoir à Paris « un pied sur la rive droite, un pied sur la rive gauche, et le troisième au derrière des imbéciles » ? Le ridicule tue. Est-il donc compatible avec la générosité de l'œuvre d'art ? C'est une question de mesure. Le théâtre de Molière nous a habitués à voir ses victimes fortement marquées par cette disgrâce du ridicule : bourgeois préten-

tieux qui veulent poser au gentilhomme, hobereaux et péronnelles de provinces qui, sans en avoir les moyens, veulent se donner des allures de grand seigneur ou de grande dame. La qualité du comique littéraire n'est-elle pas affectée par les passions : vanité, colère, haine, mépris ? Le rire naturellement complexe s'accorde avec des attitudes diverses. Il faut donc considérer avec attention ses rapports avec le comique, pour préciser, dans les perspectives, de l'œuvre, sa valeur esthétique. Toutefois, les considérations techniques et les considérations psychologiques ne peuvent isolément déterminer les conditions essentielles du comique, ni définir sa nature. Il faut considérer à la fois les ressorts du drame et leur effet sur le public. Une synthèse doit s'ajouter à l'analyse dans la mesure où la qualité littéraire n'est pas un simple résidu d'abstraction, mais comme le nom propre qui, tout en désignant, évoque pour ainsi dire complètement le sujet ou l'objet qu'il désigne.

III. - POINT DE VUE ESTHÉTIQUE

C'est ici, et il ne faut pas s'en étonner, qu'achoppe toute critique littéraire. La notion d'esthétique littéraire souffre en effet d'une contradiction fondamentale. C'est une abstraction qui se veut concrète. Un des rares exemples de réussite dans le lexique littéraire est le terme de *marivaudage* qui dit bien ce qu'il veut dire ; mais c'est précisément un nom propre. En ce qui concerne le comique, la tâche de la critique est cependant différente car il s'agit bien ici de définir non un style particulier, mais un style général, qui servira à comparer des œuvres et à dégager des tendances et des nuances plus singulières.

D'abord il faut en marquer les limites. Le comique est en effet une qualité instable et fugitive qui risque à

tout instant de se confondre avec d'autres formes littéraires. Par exemple, le comique est à distinguer du genre satirique qui attaque sérieusement les personnes qu'il raille. Évidemment, la frontière est parfois incertaine entre les deux genres. Quand Aristophane favorable à la paix fait rire du va-t-en guerre, ne verse-t-il pas dans la satire ? Le même thème repris par Giraudoux n'est-il pas d'une ironie corrosive ? Quand Molière attaque le faux dévot et à travers lui quelque pouvoir occulte qui se fait menaçant, ne fait-il pas aussi œuvre satirique ? Dès que le ridicule recouvre un défaut pris au sérieux, nous sommes devant un effet qui n'est plus comique. On cherche à discréditer plus qu'à distraire, et, quand nous ne partageons pas les préjugés de l'auteur, nous ne voyons plus dans le dialogue que sèche médisance.

La satire exige une toute autre attitude que celle du public au théâtre. Le fiel se distille dans la solitude, c'est une chimie de précision. Il ne s'agit pas de limiter le comique à telle ou telle forme éphémère de comédie et d'en ignorer les nuances. La comédie peut évoluer du burlesque au bouffon, au ridicule, au grotesque. Mais on trouve toujours, aux sources du rire, le sentiment du gratuit et de l'artificiel devant les personnages en action, qu'ils soient affligés d'un langage indigne de leur état, d'une apparence conventionnelle, d'un défaut figé, ou d'une difformité excessive. Au contraire, la situation et la psychologie du personnage raillé par la satire n'apparaissent que trop vraies : « Dès que nous introduisons la politique dans un ouvrage littéraire, l'odieux paraît, et avec l'odieux, la haine impuissante. Or dès que votre cœur est en proie à la haine impuissante, cette fatale maladie du XIX^e siècle, vous n'avez plus assez de gaieté pour rire de quoi que ce soit. » (Stendhal, *Racine et Shakespeare*, p. 122.)

Inversement, si nous éprouvons trop de sympathie pour les personnages ou plutôt si nous attachons trop d'importance à leurs malheurs et à leurs écnecs, le pathétique risque d'étouffer le comique. « Le comique est vite douloureux quand il est humain », disait Anatole France. Et on songe à l'exemple mille fois repris du *Misanthrope*, dont les ridicules ont irrité Rousseau parce qu'il s'identifiait au personnage. C'est que Molière n'a pas toujours sacrifié à cette exigence de dévaluation ou de déréalisation qui semble essentielle au comique. Il faut, dans la comédie, remarquait Hegel, une sérénité qui ne se démente jamais, que le personnage accepte ses déboires sans les prendre pour des catastrophes, que son échec lui paraisse sans conséquence. Il échoue, il est battu ? Tant pis, c'est sans importance. Molière fait battre des valets, cela paraît sans gravité à son public :

« Et les coups de bâton d'un Dieu
Font honneur à qui les endure. »

(*Amphitryon*, III-9, 1878-1879.)

Des maris sont trompés par leur femme ? Ce sont des bourgeois, et c'est normal, dans une société aristocratique où le seigneur a des droits et des privilèges qu'on ne songe pas encore à lui contester :

« Un partage avec Jupiter
N'a rien du tout qui déshonore. »

(*Amphitryon*, III-10, 1893-1899.)

Mais faut-il comme le fit Boileau, définir avec une grande rigueur un comique absolu et condamner tout ce qui s'en écarte ? Boileau s'est fondé pour sa définition sur un principe de dignité, lié à son goût classique. Pour nous le meilleur comique n'est pas nécessairement celui du *Misanthrope* ; les *Fourberies de Scapin* nous apportent en un sens une détente plus pure que de plus grands chefs-

d'œuvre littéraires. Une méthode positive considérera le comique comme un perpétuel devenir ; on restera sensible aux nuances qu'apportent l'histoire et le talent personnel dans l'évolution du genre littéraire. Cela n'interdit pas de penser que certaines époques ont été plus ouvertes que d'autres à la comédie (l'époque révolutionnaire en France trahit une nette régression sous ce rapport). F. Gaiffe a tenté d'étudier ainsi l'évolution du comique dans son livre *Le rire et la scène française*. Il fournit d'intéressants thèmes de réflexion. On pourrait reprendre certaines de ses analyses à la lumière des dernières recherches dramaturgiques. Ainsi, alors qu'il présente *Le Mariage de Figaro* comme la première comédie révolutionnaire, M. Scherer voit là plutôt des hardiesses littéraires ; la politique n'est donc plus que le sel et non le sens de la comédie. Sans prétendre systématiser à outrance les réflexions présentées dans une œuvre de ce genre, on pourrait suivant le même principe et dans une perspective plus limitée, tenter de définir le comique d'une époque ou plutôt d'un milieu littéraire.

Ainsi, quelles sont les raisons pour lesquelles Molière n'a pas eu de successeur ? Génie écrasant, il n'encourageait guère l'émulation. Mais peut-être, dans la complexité et la variété de ses comédies, faut-il dégager certaines tendances qui ne pouvaient survivre à son époque. Molière attache une importance considérable à la vraisemblance ; aussi, les personnages bouffons deviennent ridicules, c'est-à-dire que le comique se fonde sur le caractère. Mais il prête une force au caractère humain, qui l'apparente davantage à la passion qu'à une simple catégorie psychologique. En définitive, son comique repose sur le ridicule de la passion (comme la tragédie de Racine sur la fatalité de la passion). On devine pourquoi cette conception sera abandonnée au XVIII^e siècle, qui se fait une image plus sensuelle et plus

défendue de la passion. Le XVIII^e siècle verra se développer la comédie de mœurs avec Lesage. Son *Turcaret* est d'une ironie assez amère. S'il n'y avait un valet et deux soubrettes, on n'aurait guère l'occasion d'y rire. Mais c'est aussi l'époque où apparaissent les comédies de Marivaux et de Beaumarchais. Chez eux la qualité du comique consiste dans une joie à la fois sentimentale et spirituelle qui appelle plutôt le sourire que le rire. On songe ici à la distinction faite par Stendhal, si proche encore de l'esthétique du XVIII^e. Pour lui, le sourire n'a pas la violence du rire ; mais il traduit une joie véritable et sincère : « La vue du bonheur produit le sourire. » (Rome, Naples, Florence, II, p. 219.) Nous voyons donc là un comique de la grâce et non plus de la disgrâce. Une critique rigoureuse pourrait légitimement opposer ces deux tendances et montrer que la comédie gaie, au XVIII^e siècle, est d'une qualité plus authentique que satirique, genre bâtard et au fond ennuyeux. Ainsi de *Turcaret* à Emile Augier, Octave Mirbeau, et Becque, s'accroîtra le divorce entre le comique et une certaine récrimination des milieux d'affaires et des milieux d'argent.

Ajoutons enfin à ces suggestions, celle-ci qui concernerait le terme extrême de l'évolution. S'il fallait en effet définir la nuance la plus moderne du comique, on pourrait songer à l'humour. L'humour règne dans tous les arts : il a présidé à la naissance du cinéma (Chaplin) ; il peut rénover l'architecture (Le Corbusier) ; il libère la peinture des exigences descriptives (Picasso) ; il débarrasse la musique de sa lourdeur sentimentale (Strawinsky).

Rien dans l'humour qui soit incompatible avec la légèreté, le détachement indispensable à la comédie. Au contraire, dans cette perspective, c'en est peut-être la forme la plus absolue. Le surréalisme a largement exploité le pouvoir explosif et libérateur de l'humour. L'interprétation proprement théâtrale de l'humour s'apparente à

la poésie et surtout au lyrisme : le dialogue traite d'une manière continue et animée l'invention qui chez l'humoriste reste discontinue, statique, et éparse. Au théâtre d'humour, c'est le mouvement du langage qui entraîne les personnages : « Estrugo, je crois qu'il nous arrive une mésaventure singulière... C'est à cause de mon éloquence. Quelle verve m'emportait ! », dit Bruno dans la Farce lyrique de Crommelynck, après avoir cédé sa femme à Pétrus. On reste ainsi fidèle en un sens à la technique poétique de Marivaux, de Musset, et on prépare celle de Giraudoux.

Evidemment, le choix de la fantaisie lyrique pour définir la technique de la comédie moderne, et de l'humour pour caractériser son style, peut sembler beaucoup trop étroit. Il est simplement suggéré comme exemple d'une forme littéraire respectant ce qu'on pourrait appeler, si ce n'était trop prétentieux, l'essence même de la comédie. On reconnaît ainsi au comique son rôle original et privilégié de jeu. Certes, tout art est jeu dans la mesure où pour lui la forme est le seul but qu'il poursuit. Mais ici cette rencontre du jeu et de la joie en fait la création où s'affirme le plus librement l'esprit, dans la contemplation sereine du monde, car l'homme s'y mesure sans regret et sans angoisse aux obstacles qui le limitent. C'est ce qui fait la séduction particulière du comique.

CONCLUSION

Nous avons pris un soin presque maladif à opposer la qualité littéraire à la signification morale. Le problème moral peut se poser, mais dans une autre perspective : cette liberté peut paraître irréaliste à côté de la libération souhaitable de l'homme, cette joie de l'instant, illusoire, au prix du bonheur authentique. Le comique qui

nous distrait, comme la beauté qu'on admire, ne change rien à l'ordre du monde. Mais ce n'est rendre service ni à la critique littéraire, ni à l'action morale, que de confondre les points de vue et les valeurs. Il est évidemment plus difficile de définir un style littéraire qu'un choix moral. Et ce moralisme étroit, qui s'étend insidieusement dans tous les jugements modernes, sous le couvert de choix prétendument métaphysique, fournit des idées beaucoup trop sommaires et trop superficielles. La substance littéraire apparaît à certains comme trop légère : c'est qu'ils la pèsent sur la bascule municipale ; mais on n'achète pas la dentelle au poids. Il faut trouver la bonne toise, avant de prétendre apprécier une qualité littéraire. Il en est des œuvres littéraires comme des cerises : certains les achètent pour leur couleur ; il est plus sage de les juger sur leur saveur.

XXII

En prenant des exemples précis, vous commenterez et discuterez cette remarque d'un auteur dramatique : « Les créatures du théâtre, comme celles de la vie, doivent garder une part d'ambiguïté et d'indétermination. Elles doivent rester pour nous des sujets d'interrogation... »

Les vrais dramaturges n'ont jamais précisé les jeux de scène ou le décor de leurs pièces. Il y a dans Shakespeare, dans Molière, dans Musset, des formules aussi surprenantes que celle-ci : « La scène est n'importe où. » Les personnages sont « *as you like it*, comme il vous plaira ». Une saynète brillante de M. Noël Coward s'intitulait naguère (en 1944) *Anyhow*, « n'importe comment ». Où l'on voudra, quand on voudra : est-ce que l'on ne dit pas souvent aussi d'un accident inattendu qu'il est bête comme la vie ? Le Théâtre et l'Existence, pour paraphraser le titre du beau livre de Monsieur Henri Gouhier, ont ceci de commun qu'ils comportent toujours une marge d'indéterminé. Le personnage dramatique n'apporte aucun démenti à la règle : chacun peut s'y reconnaître, et pourtant chacun a été voulu dans un sens très précis. L'Auteur a bien pensé à faire un héros aimable et souriant : mais l'amateur ne verra en lui qu'un être falot, prétentieux et déplaisant. La créature, à peine sortie des mains de son créateur, devient immédiatement une sorte de propriété commune et indivise : elle tombe

dans le domaine public. Elle n'est plus à l'auteur : elle est à tout le monde. Paul Valéry disait excellemment : « Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. »

Aussi le personnage dramatique est-il toujours, à la façon pirandellienne, en quête d'un auteur et d'un public. Mais nous allons préciser ce qu'il faut entendre par là. Puis nous tenterons de montrer le caractère contestable de cet aphorisme. Enfin nous nous demanderons s'il y a lieu de considérer comme spécifique de la littérature dramatique cette ambiguïté des créatures, ou si l'on ne doit pas généraliser cette formule.

I. - EXPLICATION

1. Récemment encore, on faisait à un dramaturge fort populaire le procès d'Alphonse Daudet et de son *Tartarin*. On reprochait à André Roussin, auteur de *La Main de César*, d'avoir reproduit des personnages, une ville et un milieu existants, pour les ridiculiser. Molière nous avait habitués à ce genre de querelle : dans *l'Impromptu de Versailles* ou *La Critique de l'école des femmes*, les petits marquis se renvoyaient l'honneur d'avoir été portraiturés par Poquelin. Et déjà, de lui-même, il répondit à l'avance pour les générations futures qu'un personnage devait rester indécis, imprécis, indéterminé. Alceste est-il Molière ? Pas plus qu'il n'est Montausier — ou Jean-Jacques. Et de même ni Tite ni Bérénice ne reproduisent les traits de Louis XIV ou de Madame Henriette d'Angleterre. Racine disait dans la Préface de *Bajazet* (seconde Préface, édition de 1676) : « Je ne conseillerai pas à un auteur de mettre sur le théâtre des héros qui auraient été connus

Créer un compte 1xBet VIP

Découvrez la méthode PRO étape par étape pour réussir votre inscription et débloquer le Bonus Maximum dès aujourd'hui.

Lors de l'inscription, utilisez le Code Promo :

1SYSCASHBACK

Regarder le Tutoriel Vidéo

Cliquez sur le bouton ci-dessus pour lancer la vidéo officielle sur YouTube.

de la plupart des spectateurs. » Car dans ces conditions la marge d'indétermination nécessaire à la bonne compréhension par tous se serait réduite d'autant. Les bonnes pièces ne sont jamais historiques au sens où elle reproduiraient un héros ayant exactement vécu, pensé, parlé, comme l'auteur le fait vivre, penser et parler. Car ce ne serait plus du théâtre mais de la chronique ; et le principe premier de la *Poétique* d'Aristote reste encore vrai aujourd'hui : *La poésie est plus vraie que l'Histoire.*

2. La raison la plus essentielle, du point de vue dramatique, est peut-être qu'une pièce ne doit être ni lue, ni jouée, mais interprétée. Or qui dit interprète suppose duplicité, ambiguïté. S'il n'y avait qu'une langue, l'on n'aurait point besoin de traduire. Mais l'auteur a écrit une pièce dans un dessein précis. Il voit son personnage de telle façon : « Racine, disait Mme de Sévigné, fait des pièces pour la Champmeslé : ce n'est pas pour les siècles à venir. » Et cette excellente prophétesse ajoutait : « Si jamais il n'est plus jeune et qu'il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose ! » Les siècles sont venus, et c'est encore et toujours la même chose. Il a cessé d'être jeune et amoureux, mais il continue à être diversement interprété (dans tous les sens !) par les metteurs en scène, par les acteurs, par les spectateurs enfin. Au reste chacun sait que l'auteur est la cinquième roue du carrosse : « Racine ! disait un régisseur cité par Giraudoux (*Introduction à Louis Jouvet*, p. 16, Paris, Emile Paul, 1938), mais il n'a fait que les paroles ! » Aussi les créatures sont-elles d'autant moins fixes ou claires que leur créateur est lui-même moins fixé et moins étroitement suivi. Le personnage est déterminé par son interprète ; on a vu « un Falstaff maigre, un Hamlet hydropique, un Chérubin géant » (Jean Giraudoux, *ibid.*, p. 18.)

3. Enfin les spectateurs eux-mêmes doivent prendre part à cette indétermination. Chacun voit à sa façon le

personnage de la pièce. On voit Fantasio blond et rose, la Silvia de Marivaux délicate et frêle, les yeux très bleus et les cheveux poudrés, les Précieuses de Molière contrefaites et mal habillées ; mais le contraire n'est pas impossible. On peut concevoir un Fantasio brun et ténébreux, quoiqu'il ait « le mois de mai sur les joues ». Après tout n'a-t-il pas le « mois de janvier dans le cœur » ? Ainsi naît la créature façonnée par tous ses spectateurs, par les metteurs en scène plus encore que par celui qui lui a donné la vie. Son démiurge la fait sortir du néant : mais ici s'arrête son rôle ; le reste est affaire de goût. La bouteille mise à la mer, celui qui l'y a jetée ne peut plus rien pour elle.

II. - DISCUSSION

1. Est-il tout à fait sûr que le personnage puisse rester à demi caché ? *Larvatus prodeo*. L'acteur ne représente pas toujours tout son personnage. Mais souvent l'auteur a voulu un type précis, délimité, parfaitement formé sur un ou deux traits de caractère. Si Célimène n'est pas forcément Armande Béjart — du moins le Molière de l'*Impromptu de Versailles* est-il très exactement Molière, et personne d'autre. Jean Giraudoux a représenté de la même façon Juvet, Madeleine Ozeray, Pierre Renoir et tant d'autres comédiens remarquables, dans son inoubliable *Impromptu de Paris*. Ce sont bien ceux-là et non pas d'autres. Horace est Horace, Rodrigue est le Cid, Auguste est l'empereur, et nul ne peut voir Henri IV dans l'Henri V de Shakespeare ou Egmont dans son Coriolan. Tout le Théâtre historique serait alors condamné.

2. « Quand on songe à la valeur, disait Emile Bréhier (*Transformation de la Philosophie Française*, p. 137, Paris, Flammarion, 1950), on songe trop à celui qui l'ap-

précie et non à celui qui l'incarne, à l'amateur et non au créateur, au critique et non au génie, etc... » C'est là un défaut de notre temps. Le dramaturge a vu, a voulu son personnage. Il le comprend mieux que personne. C'est en lui qu'il faut tenter d'aller le comprendre. Et il reste assez vain de spéculer sur son indétermination extérieure. La créature dramatique a été découverte tout entière, et en profondeur, par l'auteur dramatique. A lui elle s'est livrée une fois pour toutes, et intensément. Seul l'auteur est capable de comprendre l'essence intime de son héros. Et tout le reste est littérature, ou critique dramatique, ce qui est pire encore.

3. Mais il y a plus : quand on cherche à comprendre non dans ses « impressions de théâtre » mais par cette fusion intime du spectateur avec le héros qu'il admire, ce qui fait la singularité essentielle du personnage, la créature se présente alors bel et bien tout entière et on la comprend toute ou on ne la comprend pas. On ne reste pas entre les deux. Quand l'amateur éprouve cette sorte d'enthousiasme dramatique qui le lie au personnage, il n'y a plus de point d'interrogation. Il y a des points de suspension. Le point d'interrogation fait place à une conviction certaine.

On pourrait dire en dernière analyse que la véritable pièce se montre précisément grâce à ce signe infaillible : Don Juan, Phèdre, ou l'Isabelle d'*Intermezzo* nous révèlent leur âme au premier regard ; elles se dévoilent, elles se dénudent. Leur connaissance ne laisse après elle aucune espèce d'ambiguïté.

III. - JUGEMENT

1. Tout ce qui a été dit ne saurait infirmer la formule citée que si l'auteur était lui-même capable de comprendre dans sa totalité son ou ses personnages. Or il est

curieux de constater le sentiment d'étrangeté qu'éprouve le dramaturge après avoir procréé son héros. Il se trouve précisément que le démiurge n'a pas du tout l'impression d'avoir vraiment compris ce qu'il avait voulu faire exprimer dans sa pièce. A un bout de l'échelle l'on aurait le très mauvais théâtre, où le dramaturge n'a pas voulu du tout s'exprimer dans sa pièce. Dubech disait de Bataille qu'il peignait « dans une langue qu'on ne parle nulle part, des personnages qu'on ne rencontre nulle part ». A cette extrémité on trouverait le comédien qui ne connaît rien à la pièce qu'il va jouer, qui ne cherche pas à comprendre, qui « ne veut pas savoir » le sens de son rôle, le mannequin, la marionnette, le fantoche. Mais à l'autre extrémité on aurait le très grand Auteur qui, sans reprendre les procédés de la *Commedia dell'arte*, a besoin du public pour comprendre son personnage. « Il m'est impossible, notait Beaumarchais du *Mariage*, de l'envoyer sans que la pièce ait été jouée, car une comédie n'est vraiment achevée qu'après la première représentation. »

Donc le public, les acteurs, les régisseurs concourent à donner de la pièce une façon de la comprendre qui la dévoilera peu à peu : et les créatures apparaîtront, d'Adrienne Lecouvreur à la Clarion, de Rachel à Sarah Bernhardt, comme de moins en moins indéterminés et peut-être aussi de plus en plus, car *Phèdre* était comprise tout entière par la Champmeslé, tandis que les obscurcissements successifs de chacun des nouveaux interprètes ne sauraient éclairer personne. A chacun sa *Phèdre* ; il y a la janséniste, la vicieuse, l'incestueuse, la trop pure, la demi-sainte, la folle furieuse, la jalouse, la surpassionnée, etc., et le pire écueil, c'est qu'elles sont toutes vraies.

2. Mais l'on peut reprocher à cette formule une fâcheuse inexactitude : elle pêche en effet par incomplétude. Si cela est vrai du théâtre, et de la vie, cela le sera tout autant de la Poésie, du Roman ou de l'Histoire.

C'est encore Valéry que nous citerons ici : « Un poème, comme un morceau de musique, n'offre en soi qu'un texte qui n'est rigoureusement qu'une sorte de recette : le cuisinier qui l'exécute a un rôle essentiel. » L'on n'empêchera pas plus le lecteur de poèmes que le liseur de romans de voir à sa façon Julien Sorel ou les couleurs des voyelles :

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu... dit Rimbaud.

A noir, E blanc, I bleu, O rouge, U jaune, dit R. Ghil.

A et I sont blanches, O rouge, U noire, dit Hugo.

Allez prouver le contraire !

3. Enfin l'on pourrait chicaner l'ambiguïté, car il y a plus poly-interprétation que duplicité proprement dite. Homo Duplex, le personnage ? Entre le spectateur et l'auteur, il y a place pour les organisateurs, les acteurs et de multiples corps de métiers. De Giraudoux (mort) à nous, la *Folle de Chaillot* passait à travers Marguerite Moreno, Louis Jouvet, Christian Bérard, par une crise posthume où l'on pouvait au moins retrouver cinq sens du personnage ! il reste que la créature est d'essence indéterminée. Les six personnages restent éternellement en quête d'amateurs, même lorsqu'ils ont trouvé leur auteur.

CONCLUSION

Généralisons : il n'en est pas de tous les genres comme du Théâtre ; et l'on a sans doute rarement l'occasion de voir à ce point une marge d'interrogation, un halo de rêve border les objets d'art, sortant encore tout chauds du cerveau du créateur. Pourtant, quel musicien peut espérer se faire comprendre de tous au même titre ? Quel Pygmalion pourrait être sûr que tous ses admirateurs voient avec les mêmes yeux son merveilleux modèle ?

Personnes romanesques, personnalités lyriques ou personnages dramatiques sont et resteront pour le public des sujets d'interrogation : mais peut-être plus encore — à en croire M. Salacrou — pour leur créateur, qui, à la façon d'un père comprenant mal ses enfants, les regarde toujours avec un certain étonnement. A la limite, le grand auteur est toujours celui qui ne croit pas avoir fait quoi que ce soit. Il s'étonnera à tout jamais d'avoir créé une œuvre ou un personnage : « C'est de moi cela ? » et son regard sur l'œuvre demeurera pensif.

D. H.

XXIII

Vous étudierez ce jugement d'un essayiste contemporain sur le roman :

« Usurpateur par vocation, impur par son adaptabilité même, il a vécu et vit de fraude et de pillage, et s'est vendu à toutes les causes. Il a fait le trottoir de la littérature. Nul souci de décence ne l'embarasse, point d'intimité qu'il ne viole. Avec une égale désinvolture, il fouille les poubelles et les consciences. Le romancier, dont l'art est fait d'auscultation et de commérages, transforme nos silences en potins... Sur un point, rendons lui néanmoins justice : il a le courage du délayage. Sa fécondité, sa puissance est à ce prix. Nul talent épique sans une science de la banalité, sans l'instinct de l'inessentiel, de l'accessoire et de l'infime. Des pages et des pages : accumulations de riens. Si le poème-fleuve est une aberration, le roman-fleuve était inscrit dans les lois mêmes du genre. Des mots, des mots, des mots... Réfléter la vie dans ses détails, dégrader nos stupéfactions en anecdotes, quel supplice pour l'esprit ! Ce supplice, le romancier ne le ressent pas, comme il ne ressent pas davantage l'insignifiance ou la naïveté de « l'extraordinaire »... Quand, à la devanture des librairies, nous ne verrons plus aucun roman, un pas aura été fait... peut-être en avant, peut-être en arrière... Du moins, toute une civilisation fondée sur la prospection de futilités succombera. »

(E. M. Cioran, *La tentation d'exister*, Gallimard).

N.-B. : Ce sujet vous propose un texte fort long, dans lequel vous devez absolument découvrir des lignes de forces. Lisez-les plusieurs fois et essayez de le découper... Les premières lignes, jusqu'aux mots « trottoir de la littérature » posent le problème du genre. Les suivantes, jusqu'aux premiers points de suspension, celui de la matière. De là jusqu'aux points de suspension suivants, nous trouvons le problème de la manière, et jusqu'à la phrase de conclusion, celui de la signification du roman. Ces quatre aspects se trouvent d'ailleurs groupés deux par deux, puisque l'auteur met d'abord en cause l'impudeur du roman (genre et matière), puis sa vanité, aux deux sens du mot (manière et signification). Voilà donc nos deux premières parties trouvées. Quant à la troisième, elle s'impose d'elle-même : ce texte est suffisamment violent pour que nous entreprenions une défense du roman, ou tout au moins une discussion du point de vue de cet essayiste.

On pourra, dans l'introduction, rappeler l'importance prise progressivement par le roman dans notre littérature et indiquer que sa valeur littéraire et morale a toujours été plus ou moins contestée, quelle que soit la notoriété des romanciers eux-mêmes.

I. - IMPUDEUR DU ROMAN

A. *Problème du genre* : Le XVII^e siècle se refuse à voir dans le roman un véritable genre littéraire, à l'égal des autres genres. Il semble que le mot lui-même souffre de son sens médiéval : est « roman » tout ce qui est écrit en langue vulgaire, par opposition à la langue noble qu'est le latin. Cette sonorité péjorative, il va la conserver longtemps.

1. Le roman en effet n'est défini par aucune règle. Ce n'est pas, à ce point de vue, un art aristocratique. Qui plus est, loin d'être le fruit d'une construction délibérée et

rationnelle, il ne s'est constitué et ne se constitue toujours, chaque fois qu'il se renouvelle, que par larcins. Il vole à la tragédie sa technique de la concentration, ses préoccupations psychologiques, et il s'appelle *Princesse de Clèves* ou *Manon Lescaut*. Ailleurs, il pille le drame et l'Histoire, prétend peindre comme eux la société humaine, sous les signatures de Balzac, de Dumas, de Vigny ou de Flaubert. De la même façon, il pille tous les autres genres : la comédie, avec Lesage et Marivaux — les moralistes, avec Madame de Staël et George Sand — la poésie, avec *Le Grand Meaulnes*. N'a-t-il pas même affiché des prétentions scientifiques avec Zola, et n'en affiche-t-il pas de philosophiques aujourd'hui ?

2. Qu'il se vende à toutes les causes, politiques ou littéraires, cela ne fait aucun doute. Rien de plus malléable, rien de plus orientable, que le roman. Politiquement, il est facile à « engager », et à paver, comme l'Enfer, de bonnes intentions. Fénelon l'avait fort bien compris, qui voulut écrire avec le *Télémaque* le manuel du parfait monarque. Les « philosophes » aussi, qui virent en lui le véhicule idéal de leurs attaques antimonarchiques et anti-religieuses. Avec la même facilité, il s'est fait, suivant les époques et les écoles, roman romantique, symboliste, surréaliste.

3. Son impureté et son impudeur sont donc très caractéristiques ; il emprunte et se vend, sans cesse. Le roman, par suite, dégrade tout ce qu'il touche, car, ployable à merci, il refuse et élimine toutes les exigences des autres genres. Il se fait poétique, mais sans conserver le « standing » de la poésie, historique, mais sans être tenu à respecter les devoirs d'objectivité et de vérité de l'Histoire. En ce sens, le jugement de Monsieur Cioran est tout à fait juste : le roman trahit à la fois l'art et la pensée.

B. *Problème de la matière* : Respectueux d'aucune convention, puisqu'il n'en comporte aucune, le roman,

dans le choix de ses sujets est d'une impudeur extrême. On ne peut d'ailleurs parler de ses sujets, car, classique ou moderne, il n'en connaît qu'un : l'homme. Et il s'agit sans cesse, par delà les différences de mœurs ou de pensées, de dévoiler l'homme, de le mettre à nu.

1. Il ausculte les consciences, il les fouille, il transforme leurs secrets en commérages. Aucun repli du cœur humain ne lui reste longtemps mystérieux. La psychologie classique, à travers les innombrables romans qui vont de l'*Astrée* à la *Princesse de Clèves*, écrit à sa façon un gigantesque *Traité des Passions*, débarrassé de toute sérénité philosophique et englué dans des secrets d'alcôve. Avec Jean-Jacques Rousseau et les Romantiques, les plus infimes mouvements de la sensibilité sont révélés et détaillés. Avec Zola, le roman va plus loin encore et peint les instincts les plus bas ; avec le roman moderne, éperonné par les découvertes du Freudisme, l'inconscient et toute son impudeur deviennent matière littéraire : l'homme n'en sort pas grandi, loin de là !

2. Il fouille aussi « les poubelles ». Il s'intéresse au décor de la vie et se plaît à la peinture du contexte matériel dans lequel l'homme est enfoncé. La production romanesque du XIX^e siècle en particulier accorde une place importante aux lieux et souligne les rapports qui lient l'être humain avec eux. Le tablier crasseux de Madame Vauquer explique le personnage, nous indique Balzac, et il en est ainsi de tout homme, conditionné et expliqué par son milieu. Celui de ces décors auquel l'homme adhère le plus, c'est son corps, avec ses besoins et ses exigences : le roman lui fait une place de choix. Il n'est pas de manifestation physique, de gestes, d'attitudes, d'appétits, que le romancier passe sous silence : pas même la sexualité, aujourd'hui. Tout ce qui n'est pas l'âme est son bien et sa raison de vivre. A cela, il ajoute

encore le contexte social, et nous montre l'homme au milieu de ses semblables, prisonnier du groupe. Mauvais sujets, aigrefins, bagnards, donnent leur aspect « grouillant » (le mot est significatif) aux romans de Victor Hugo et de Balzac, la crise d'hystérie collective des grévistes est le point culminant de *Germinal*.

3. Donc, au lieu d'épurer l'homme, le roman l'avilit. Il ne l'appelle pas à s'élever, en exaltant ce qu'il peut y avoir de positif et de valable en lui, il l'enfonce plus encore dans sa turpitude et sa saleté. « Je ne conçois pas, écrit Monsieur Cioran, qu'on s'intéresse aux êtres, Dieu a plus de classe. » Cette grandeur du silence et du recueillement, Vigny l'avait bien sentie, mais, emporté par le flot, il l'a avilie en la livrant au roman dans *Stello*. On pourrait faire à la production romanesque ce reproche magnifiquement exprimé par saint Augustin : « A force de tout voir, on finit par tout supporter, à force de tout supporter, par tout approuver. » Trahison de l'art et de la pensée, comme nous l'avons dit plus haut, le roman est aussi une trahison de l'homme.

II. - VANITÉ DU ROMAN

A. *Problème de la manière* : Le roman est naturellement voué au délayage : des mots, des mots, des mots..., car il prétend parler des moindres futilités.

1. Qu'il adopte le procédé de la « tranche de vie » ou de la tranche de « conscience », il tombe dans l'hypertrophie. Les descriptions dévorent un bon tiers de chaque roman de Balzac ; A la recherche du temps perdu, donne des proportions monstrueuses à l'analyse psychologique. La plupart des « grands » romans sont des œuvres massives : *l'Astrée*, *Les Hommes de bonne volonté*, *Guerre et Paix*. C'est que le procédé fondamental du roman est le procédé énumératif. Alors que la poésie sug-

gère, le roman raconte ; il est toujours un bilan, une somme.

2. Dans le détail, d'autres procédés viennent encore augmenter son volume. Pour faire connaître ses personnages, l'auteur dispose de trois moyens : les faire parler, les faire peindre par autrui, commenter lui-même leurs faits et gestes. Les trois moyens s'additionnent presque toujours. De plus, le roman peut facilement transporter ses héros dans mille lieux, dans mille sociétés : il les faut chaque fois décrire. Cette multiplicité des points de vue favorise la prolixité : l'art du roman est l'art du bavardage intempérant, d'où, peut-être, le succès qu'il obtient auprès des femmes. Alors que penser, c'est se recueillir et se taire, le roman parle.

3. Vain parce qu'il est vide et qu'il ne remue que du vent, il est vain aussi parce qu'il est prétentieux : le roman est orgueilleux de son abondance et se pare volontiers du titre de *Comédie Humaine*. Il croit atteindre la qualité par la masse, alors qu'elle ne s'atteint que par l'intensité et la concentration, comme le fait la tragédie. « Qui ne sait se borner ne sut jamais écrire »... Le roman est bien en effet une trahison de l'art d'écrire.

B. *Problème de la signification* : Le roman dégrade tout ce qu'il touche.

1. En se livrant à une analyse indécente des actes et des sentiments humains, il ne porte pas à respecter l'homme. Il s'obstine à nous en montrer toujours une image grimaçante. Montaigne certes humiliait l'homme, mais le grandissait par là même, et Pascal bien plus encore : ils avaient chacun leur « pensée de derrière ». Le roman, lui, n'humilie pas, il piétine, il écrase. De plus, en ramenant la vie à une somme de faits, d'événements, à une somme d'aventures plus ou moins matérielles, il la rabaisse. Il ne montre pas comment on devrait vivre, mais comment on vit : aucune exaltation en lui, aucun appel.

2. Il n'apprend pas non plus à penser, il n'invite pas l'homme à rentrer en lui-même. Ce n'est pas en lisant des romans que Montaigne s'est fait. Le romancier n'est jamais en contact direct avec les idées ; et si par hasard l'un de ses personnages en incarne quelqu'une, cela reste assez factice. Même impression d'ailleurs quand les personnages eux-mêmes remuent des idées : rien de plus factice que ces révolutionnaires de Malraux ou d'Hemingway qui paraphrasent philosophiquement leurs gestes et leurs actions. Apprend-il au moins à agir ? Pas plus. Il montre seulement ce que l'on aurait pu accomplir, si l'on s'était trouvé dans telle ou telle situation ; il apprend seulement à agir en rêve.

3. Tout ce que le romancier prend pour « extraordinaire » n'est, en réalité, qu'insignifiant. Quoi de plus simple et de plus naïf que d'inventer des « aventures » ? Quoi de plus puéril ? Qu'il le veuille ou non, le romancier n'écrit toujours que des mélodrames où Margot va pleurer. De plus, ces aventures « extraordinaires » ne sont toujours que des aventures matérielles : pour Rastignac ou Rubempré, il ne s'agit de réussir (ou de manquer) qu'une ascension sociale. Le roman est trop inscrit dans la matière pour exprimer une aventure spirituelle : les *Confessions* de saint Augustin ne sauraient passer pour un roman. Seule la poésie peut se permettre de rivaliser avec la prière comme exercice spirituel. Les personnages les plus extraordinaires restent factices : ils n'ont pas de vérité profonde et font figure de marionnettes, dont l'auteur tire à son gré les ficelles.

III. - DISCUSSION

Beaucoup de ces critiques, suggérées par les réflexions de Monsieur Cioran, sont fondées : il ne saurait être ques-

tion dans cette troisième partie de dire blanc là où nous avons dit noir. Il nous faut nous demander seulement si, malgré cela, le roman ne conserve pas quelque valeur.

A. *Valeur esthétique* : Il est vrai que le roman est composé de tout, qu'il pille les autres genres en les déflorant. Mais, s'il refuse les contraintes auxquelles se plient ses concurrents, il conserve par contre les buts. Il les amalgame même, et se présente, en ce sens, comme une synthèse de la vie de l'esprit. La musique et le rêve, que la poésie poursuit, le *Grand Meaulnes* les atteint comme elle, quoique avec des moyens moins aristocratiques. Bien des romans atteignent à la concision et à la grandeur de la tragédie, comme la *Princesse de Clèves*, *Manon* ou *le Père Goriot*. L'Histoire l'emporte sur lui pour la rigueur scientifique, mais pour la « résurrection intégrale » de la vie passée se trouve dangereusement concurrencée par des œuvres comme *Guerre et Paix*, qui réaniment les êtres et pas seulement les vérités. C'est ce qui explique d'ailleurs que la *Jeanne d'Arc* de Michelet (et, plus généralement, toute son œuvre) soit regardée avec un certain dédain par les historiens rigoureux, mais lue avec passion par les amateurs d'Histoire. Le roman n'est certainement pas un genre rationnel ; il est très mêlé, très disparate, mais il peut avoir aussi sa Beauté. Ce qui scandalise en lui, c'est que, tout en ayant sa Beauté, il se passe de doctrine et qu'il affiche une liberté qui choque tous les académismes.

« Souffrez ce beau reflet des désordres humains » : ne pourrait-on pas répondre à Monsieur Cioran par ce beau vers de Valéry ? Car le roman est bien un reflet, donc une œuvre d'art : il transpose le réel, il ne le reproduit pas. Il y a toujours, de la part du romancier, agencement, construction, interprétation. Peut-être relève-t-il pour beaucoup de l'art baroque, mais il est de l'art tout

de même. Certaines œuvres tombent dans le « délayage », mais d'autres savent jouer du charme de l'inachevé. *Adolphe* ou *l'Étranger* disent le moins pour signifier le plus. Et le « délayage » lui-même prend une valeur suggestive, quand il est pratiqué par un Marcel Proust. Quant aux détails dans lesquels on l'accuse de se noyer, Alain nous indique comment on en peut tirer parti : « Tout édifice de prose tient par la pensée d'abord. Observez ce qui arrive à ceux qui lisent mal : les descriptions leur semblent froides parce qu'ils ne prévoient pas l'action et l'action leur paraît nue parce qu'ils n'ont pas assez suivi les descriptions. » Et encore : « Le roman ressemble aux monuments et aux statues en ceci qu'il faut les revoir et les explorer ; on comprend alors le prix de ces détails dont chacun portera une pensée, et quand on les relit il y a un pressentiment dans les moindres traits. » (*Système des Beaux-Arts.*)

B. *Valeur psychologique et morale* : Le roman nous offre un miroir de nous-mêmes. Nous y retrouvons notre *durée psychologique*, à travers la trame matérielle de l'histoire. La façon qu'il a de s'étaler se porte justement garante de sa coïncidence avec notre durée. Il ne la découpe pas arbitrairement, il ne l'informe pas. Le romancier tente d'élucider l'homme, non pas en chambre comme le philosophe, mais concrètement, en le saisissant dans son contexte social et humain : il approfondit la vie.

« Insignifiante de l'extraordinaire » ? Tout au contraire. Par le roman, c'est l'insignifiant qui devient extraordinaire et qui signifie : dans la vie, un homme comme le père Goriot n'est qu'un imbécile dont on rit (songeons d'ailleurs à la façon dont il est traité à la pension Vauquer) ; grâce au roman, il devient un être que l'on plaint. L'œuvre romanesque nous donne plus d'humana-

nité, elle nous aide à comprendre et à aimer nos semblables. S'il est vrai qu'ordinairement nous sommes une énigme pour nous et pour nos voisins, le roman perce cette énigme et tente de la détruire. Il assure, dit André Maurois, « la création d'un monde idéal grâce auquel les hommes vivants voient plus clair dans leur propre cœur et peuvent se témoigner les uns aux autres plus de compréhension et de pitié ».

C'est lui aussi qui nous aide à prendre conscience de ce qu'est la vie, et à la juger. Emportés par elle, nous ne pourrions jamais nous arrêter pour la contempler : le roman assure à la fois cet arrêt et cette contemplation. En un sens, c'est dans les romans qu'on apprend à vivre, surtout quand on est jeune, et bien des moralistes s'en sont émus. Cet enseignement, en effet, n'est pas sans danger, et Flaubert a pu écrire le roman d'une femme, qui n'avait, pour son malheur, appris à vivre que dans les romans. Cette vision de la vie que nous demandons au romancier, les poètes et les dramaturges nous la fournissent aussi, par instants, et l'homme apparaît souvent, chez eux, aussi avili et aussi ignoble que dans les romans.

C. *Valeur philosophique* : Monsieur Cioran a certes raison de rêver d'une humanité qui se consacrerait aux idées pures, mais pour ceux qui ne peuvent penser par eux seuls le roman est une chance offerte. Il nous permet, nous l'avons dit, de contempler la vie, au lieu de la vivre pas à pas ; il apporte aussi une compensation à notre condition humaine, que grâce à lui nous tentons de dépasser. « Je donne le change à mes transports en les décrivant », disait Rousseau : les lecteurs font de même en lisant le récit des transports d'autrui. « Écrire, dit Sartre dans *Situations*, c'est à la fois dévoiler le monde et le proposer comme une tâche à la générosité du lecteur. Ainsi le mauvais roman est celui qui

cherche à plaire en flattant, au lieu que le bon est une exigence et un acte de foi. »

Le roman, comme le théâtre, nous libère de nos impuissances : par lui, nous vivons d'autres vies que la nôtre, nous nous approprions d'autres lots. Il assure une sorte de métempsychose immédiate : il nous conduit, autant de fois que nous le voulons, à travers cette vaste plaine où Platon, dans un mythe célèbre, conduit Er le Pamphylien. Il a même cette supériorité sur le théâtre, qu'au lieu de s'adresser à une assemblée d'hommes il concerne un homme seul, plus libre de s'abandonner à son « charme ». Enfin, il n'y a pas entre lui et nous d'acteurs qui nous imposent leur visage et leurs gestes : nous sommes libres d'imaginer à notre guise les personnages romanesques. C'est ce qui explique, d'ailleurs, que l'on soit si souvent déçu par la transposition cinématographique d'un roman que l'on a particulièrement aimé.

Un roman cependant ne peut tenir lieu de tout : c'est un moyen d'accès, comme toute œuvre d'art, à l'univers de la pensée et de l'âme, mais il faut savoir le dépasser. C'est un moyen, et non une fin. Au-dessus de lui, il y a la poésie et la philosophie, la pureté de la musique et de la méditation, qui ne concernent que l'esprit. Le roman, lui, reste au niveau du mélange d'esprit et de chair que nous sommes, mais, si on sait le lire, il peut libérer l'un de l'autre : il permet à l'homme de se désenchaîner.

CONCLUSION

Il apparaît donc que Monsieur Cioran a tort et raison à la fois : tort de flétrir irrémédiablement le roman, mais raison car il indique les risques que ce genre nous fait courir. L'attention du lecteur peut se limiter aux

détails, et c'est un mal. Il lui appartient donc de transcender ces détails, et à l'auteur de l'y inviter. C'est sans doute cela que nous sous-entendons quand nous parlons communément de bons et de mauvais romans. L'infériorité du roman, par rapport à la poésie par exemple, c'est que tous les sortilèges qu'un auteur y a déposés risquent de rester inutiles : le lecteur peut ne voir que l'historiette.

LR. P.

XXIV

« Je tiens que le romancier est l'historien du présent ». Que pensez-vous de cette réflexion de Georges Duhamel ?

Si Georges Duhamel est un des écrivains les plus créateurs de sa génération, la formule qu'on a citée de lui n'est point de celles qui montrent une réelle originalité par rapport au passé. Les frères Goncourt se sont en effet rendus célèbres par bien des aphorismes du même ordre. C'est ainsi que le *Journal des Goncourt* (tome II, p. 229) contient la phrase suivante : « Les historiens sont des conteurs du passé, les romanciers des conteurs du présent. »

En une autre formule tout aussi fameuse, ils ont pu écrire de même : « L'histoire est un roman qui a été, le roman est de l'histoire qui aurait pu être. » (*Idées et Sensations*, 1866, p. 96.) Ainsi apparaissent dès les premiers siècles de la littérature hellénique une histoire mythique ou des mythes historiques, une histoire romanesque ou des romans historiques. Homère, Hésiode, Hérodote sont des auteurs de légendes si littéraires que l'on peut hésiter avant de ranger leurs œuvres dans un genre bien défini. On peut donc envisager l'apophtegme de G. Duhamel à deux points de vue : celui du romancier et celui de l'historien. C'est là un thème de méditation aussi fécond et aussi enrichissant pour l'un que pour l'autre. Aussi envisage-t-on d'abord l'idée que le roman

serait l'histoire immédiate de l'époque dans laquelle on vit, puis, dans une seconde perspective, la notion d'une histoire conçue par analogie ou assimilation avec le roman ou la poésie ne sont point, comme le voulait Aristote, plus vrais que l'histoire.

I. - LE ROMAN, HISTOIRE DU PRÉSENT

1. Le roman raconte toujours une histoire, et il y a dans l'ambiguïté de l'intrigue ou *simple histoire* et du fil des événements vécus ou *historicité* une indication du rôle dévolu au roman. Ce dernier s'impose en effet comme une *chronique*. Balzac rivalisant avec l'état civil, Stendhal revivant l'épopée napoléonienne, Anatole France se faisant l'historiographe de la Troisième République dans la série de ses *Bergeret*, sont autant d'exemples de romans engagés dans l'histoire sans être pour autant des romans historiques.

2. Tout roman, même passé, apporte un témoignage à la fois sur et dans le présent. Il insère son texte dans un contexte historique. Le romancier est un contemporain. Il a vécu ce dont il parle. Il le revit par l'esprit. Ses héros portent la marque d'une époque que l'historien n'arrivera jamais à connaître d'une façon aussi directe, comme de l'intérieur.

3. Enfin le roman est histoire du présent ; c'est-à-dire qu'il comporte cet inachèvement, ce caractère de mobilité, cette démarche de la vie en marche ou ce déroulement progressif que l'historien a peine à concevoir. Ainsi l'exactitude de l'archiviste est peut-être moins précieuse que l'imprécision volontaire du romancier, qui possède la vision la plus concrète, la plus efficace de son époque. Si l'une reste vide et sèche, l'autre s'impose par sa forme effective et affective.

II. - L'HISTOIRE, ROMAN DU PASSÉ

1. Il paraît paradoxal de faire de cet homme grave qu'est l'érudit un véritable auteur d'œuvres romanesques. Et pourtant si l'on pense aux beaux travaux que la science contemporaine a consacrés aux sommets de l'histoire, force nous est d'emblée de reconnaître qu'ils se lisent comme des romans. Tout se passe comme si le César de M. J. Carcopino, le Napoléon de M. Lefebvre, les travaux de Marc Bloch ou d'Albert Mathiez, avaient été écrits sans aucun souci de rigueur du fait, sans l'astreinte de la chronologie, sans le recours aux plus minutieuses vérifications, tant ils se lisent avec une plaisante facilité. On pourrait dire de même de *l'Histoire de l'éducation dans l'antiquité* ou, d'une manière générale, des volumes de ces collections de large synthèse que sont *l'Évolution de l'Humanité*, *Peuples et Civilisations*, *Clio*, etc....

2. Dans une histoire de la littérature française parue en 1906 et due à la plume de René Canat, on relevait cette étrange prédiction : « Voici de qui vraisemblablement va se passer : on a pu remarquer que dans cette dernière période du XIX^e siècle l'intérêt de la littérature s'est concentré dans le théâtre, le roman et la poésie. Il y a eu comme un rétrécissement du domaine littéraire : bien des genres longtemps mixtes, c'est-à-dire à la fois scientifiques et littéraires, ne relèvent plus aujourd'hui de l'art littéraire... L'histoire compte de moins en moins dans la littérature et il est visible que, pour beaucoup d'historiens, le souci de l'art est la moindre des inquiétudes et paraîtrait une hérésie scientifique : la rigueur du fait, du document, détruit tout le reste. » On voit que cette prédiction s'est trouvée entièrement infirmée par les faits et que l'histoire du demi-siècle devait rester digne en tous points des œuvres littéraires des Bossuet, des Montesquieu ou des Michelet.

Il y a plus : l'histoire apparaît, dans la mesure où elle cherche à comprendre en profondeur, comme la représentation de la réalité humaine, sous le même rapport d'esprit et de méthode que le roman du XX^e siècle a fait triompher la conception d'une histoire intuitive, sympathisante et concrète. Elle a entendu l'appel de Dilthey lorsqu'il disait : « Il faut expliquer la nature, mais on doit comprendre l'homme » (cf. *Introduction à la philosophie de l'histoire*, de Raymond Aron, N.R.F., Paris, 1938).

III. - LE ROMAN EST-IL PLUS VRAI QUE L'HISTOIRE ?

1. Pareille idée semble relever de la fantaisie pure. Pourtant on sait qu'Aristote ou Ronsard ont longuement développé ce thème dans leurs *Poétiques* subjectives. Elle recouvre cette intuition profonde, que l'on comprendra d'autant mieux le réel qu'il nous touchera de plus près. Le grand historien est un historien vivant de plain-pied avec son temps, inséré dans le courant le plus actuel, toujours à l'affût de ce qui lui fera mieux comprendre son époque. Mais pareille attitude est plus fréquente chez le romancier que chez l'historien, et surtout pour le présent que pour le passé. Doit-on en conclure que l'historien doit céder la place au littérateur, et que les collections de simple vulgarisation du type du « Roman de l'Histoire » soient plus près du réel que les Bibliothèques objectives, sérieuses, solides, que les grands savants édifient pierre par pierre ?

2. Certes non, mais l'histoire concrète et familière, cette historiette à la manière de Le Nôtre (dans les séries de *Vieilles Maisons*, *Vieux Papiers*) arrive souvent

à nous faire voir plus valablement le Passé que des constructions trop sèches. Le Passé ne se comprend jamais aussi bien que dans le Présent. Quand on le peut, il faut le *re-présenter*, au sens le plus fort du terme. Aussi le grand savant est-il spontanément un romancier né, comme le grand géographe est un paysagiste hors-ligne, un peintre spontané. Ainsi, l'histoire apparaît dans les miniatures (des nouvelles) ou les grandes besognes (des romans-fleuves) comme cette « résurrection du passé intégral » que désirait si fort Michelet.

3. Enfin l'histoire peut l'emporter sur le roman en le combattant sur son propre terrain. L'histoire doit réussir à comprendre directement et intérieurement l'humanité. Elle va *sympathiser* avec les événements, elle va coïncider avec les déterminations des hommes. « Quand il s'agit d'examiner des hommes, des égaux, des frères, la sympathie doit être le fond de la méthode », recommande M. Gaston Bachelard. L'historien idéal aime ses personnages historiques, tout autant que le romancier ses personnages romanesques, ses « héros de roman ». Mais la grande supériorité de l'historien, c'est qu'il ne les a pas faits, et qu'il gardera pour les juger la plus entière objectivité d'esprit.

CONCLUSION

Le Présent et le Passé interfèrent. Le Romancier et l'Historien ne diffèrent que partiellement, par une méthode ou leur but. Mais en dernière analyse, il semble de plus en plus difficile de dire où commence le roman et où s'arrête l'histoire. Car seule la fiction peut déterminer l'incursion du Mythe dans le Réel. L'historien paraît coupé du rêve, de l'imaginaire, du fictif. Mais c'est dans le monde vrai qu'il y a le plus de songes, et les « his-

toires » les plus funambulesques se passent toujours dans le monde vivant. L'historien et le romancier peuvent se rendre de mutuels et incessants services : l'histoire et le roman sont les deux faces d'une même réalité.

D. H.

« La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation ; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même ; et je dirais volontiers : *tel arbre, tel fruit*. L'étude littéraire mène ainsi tout naturellement à l'étude morale... Connaître, et bien connaître, un homme de plus, surtout si cet homme est un individu marquant et célèbre, c'est une grande chose et qui ne saurait être à dédaigner ».

(Sainte-Beuve . . Nouveaux Lundis, t. III).

La méthode ainsi définie vous paraît-elle fonder une conception valable de la critique littéraire ?

Dans l'histoire de la critique littéraire Sainte-Beuve occupe une place de choix : c'est lui, peut-on dire, qui a donné à la critique ses lettres de noblesse, et qui en a fait un véritable genre au niveau de tous les autres. On peut lire par plaisir des pages de lui, comme on en lit d'auteurs dramatiques ou de poètes : n'est-ce pas le meilleur signe de sa réussite ?

Souvent, cependant, on critique ses conceptions, en raison des excès où sont tombés certains de ses successeurs, comme Taine, et l'on englobe dans la même réprobation le maître et ses disciples, en lui adressant des reproches qui, en réalité, ne le concernent pas ou du

moins ne le concernent qu'en partie. Il sera donc intéressant, à propos de la méthode critique définie dans le texte ci-dessus, d'en dégager les qualités, les dangers et les insuffisances.

I. - LES QUALITÉS DE CETTE MÉTHODE

La première vertu de cette méthode c'est de rompre avec la méthode dogmatique, celle de la période classique, celle de Boileau, de La Bruyère, de Voltaire, qui ignorait délibérément l'auteur et, après avoir arbitrairement détaché l'œuvre de son créateur (le fruit, de l'arbre), la mettait en relation avec un système a priori définissant une fois pour toutes les canons de la Beauté, puis la jugeait par référence à ces principes, sans se préoccuper de l'expliquer.

On ne saurait prétendre d'ailleurs que cette méthode soit absolument stérile, car, pratiquée par Boileau, elle lui a permis de discerner dans la foule des œuvres contemporaines celles qui mériteraient de survivre et il ne s'est pratiquement jamais trompé. Aux puissants qui fomentaient des cabales contre l'École des Femmes ou *Phèdre*, Boileau a préféré Molière et Racine, ce qui est tout à l'honneur de son sens critique.

Mais une méthode aussi absolue, pratiquée par des hommes dont le goût était moins affiné que celui de Boileau, n'a pas manqué de tomber souvent dans l'erreur. On sait assez combien Corneille, Molière, Racine lui-même eurent à lutter contre cette forme d'esprit. *La Critique de l'École des Femmes* en particulier porte tout entière sur ce problème, puisqu'on s'y demande si une comédie est bonne parce qu'elle est en tout point conforme à la conception a priori de la comédie qu'ont les « doctes », ou tout simplement parce qu'elle a plu

au public, peu soucieux de se demander, au cours de la représentation, si les définitions et les principes étaient scrupuleusement respectés.

Cette conception s'est d'ailleurs perpétuée en France au XIX^e siècle, et c'est certainement à la méthode dogmatique de Nisard que Sainte-Beuve oppose la sienne. Ayant établi à l'avance un idéal de l'esprit humain dans les livres, un idéal du génie particulier de la France, un idéal de la langue française, Nisard prétendait mettre « chaque auteur et chaque livre en face de ce triple idéal » et tranchait ainsi :

« Ce qui s'en rapproche, voilà le bon ; ce qui s'en éloigne, voilà le mauvais. »

Sainte-Beuve, parlant de Nisard au tome XV des *Lundis*, le fait avec le tact et la courtoisie dont il ne se départissait jamais, mais manifeste cependant très clairement son désaccord :

« La nature est pleine de variétés, de moules divers ; il y a une infinité de formes, de talents : critique, pourquoi n'avoir qu'un seul patron ? »

Pour lui, en effet, il y a une infinité de « patrons » (au sens, bien entendu, où l'on emploie le mot en couture), autant peut-être que d'individus. Le tort du critique dogmatique, c'est de vouloir forcer la nature qu'il rencontre, de la contraindre au lieu de susciter et de respecter son plein épanouissement.

« Il la ramène d'autorité à lui, à son modèle, écrit encore Sainte-Beuve, il force plus d'un fleuve qui s'égare à rentrer dans le canal artificiel dont il a creusé le lit à l'avance. Il y a des branches rebelles, elles sont sacrifiées. »

Or, pour Sainte-Beuve, toute branche est authentique et légitime. « Le critique historien, dit-il, ne s'abandonne jamais au courant de chaque nature qu'il rencontre » : cette expression ne s'abandonne jamais nous donne

la clef même de la conception de Sainte-Beuve. Le critique doit s'abandonner à l'auteur, s'effacer devant chaque nature d'écrivain.

C'est là que réside la deuxième qualité de cette méthode : elle donne à l'auteur sa place, toute sa place, et, par ce moyen explique à la fois l'œuvre et l'auteur, puisqu'elle considère que le livre est l'expression d'un tempérament. Il s'agit d'accorder une place essentielle à la vie physique, intellectuelle, et morale de l'écrivain.

Sainte-Beuve nous déclare lui-même (car il s'est remarquablement analysé) qu'avant 1830 il s'intéressait plus à la lettre des œuvres qu'aux hommes (on reconnaît ici la démarche de la critique traditionnelle), tandis qu'après 1830 il est devenu psychologue et moraliste. C'est en effet durant cette période que sa critique est devenue psychologique et morale. L'œuvre va, sinon disparaître, du moins céder le pas à l'homme, dans ses études. Par un effort de communion, de compréhension, le critique va aller à la rencontre de l'auteur et le faire vivre devant nous, replonger le livre dans le contexte humain et vivant qui l'entourait, lors de sa création.

Ce procédé de la « biographie psychologique », Sainte-Beuve ne l'abandonnera jamais plus. C'est un procédé sans système, le contraire même du système et du dogme : il s'agit seulement de peindre le modèle avec le maximum de vérité, d'atteindre son individualité la plus profonde, de la faire s'exprimer le plus directement possible. Dans une telle entreprise, le rôle du critique c'est de découvrir, puis de disparaître, d'être en somme une sorte d'entremetteur génial qui nous procure un tête-à-tête passionnant avec les plus grands écrivains.

Ce chemin peut conduire le critique jusqu'à la fresque, comme le sont le Port-Royal et le Chateaubriand et son groupe littéraire. Il s'agit alors de découvrir et de peindre la personnalité propre à un groupe d'auteurs, et,

par delà les différences individuelles, d'arriver à des ensembles. Mais, dans ce cas comme dans l'autre, le devoir essentiel du critique est toujours de respecter la vie, la palpitation humaine, et de les faire découvrir à travers les œuvres.

Enfin, cette méthode offre l'avantage de soumettre la critique à l'esprit de relativité. En mettant le livre en rapport avec l'auteur et avec l'époque, elle nous invite à développer nos capacités d'admiration historique. Un livre peut nous surprendre parce qu'il est d'un autre temps : ce n'est pas là une raison pour le dédaigner. La méthode de Sainte-Beuve nous apprend à le comprendre et à l'apprécier, elle donne une extrême souplesse à nos jugements, et par là étend le champ de nos goûts. Les œuvres critiques de Sainte-Beuve sont pour le lecteur un perpétuel enrichissement.

II. - LES DANGERS DE CETTE MÉTHODE

Tout en procédant ainsi la critique littéraire n'en court pas moins des risques. En premier lieu, comme la critique dogmatique, et peut-être plus qu'elle, elle exige du critique beaucoup de goût. Il doit être capable, en effet, de s'intéresser à toutes les œuvres, de faire à leur égard un effort de sympathie.

Sainte-Beuve l'avait d'ailleurs bien compris et il revient sans cesse dans son œuvre sur cette nécessité du goût. Le critique ne doit jamais forcer l'auteur dont il veut faire le portrait et, par respect pour son individualité, il doit se garder de vouloir conclure à tout prix. Pour conserver l'impression de vie, il doit avoir un sens aigu des nuances. Le goût, « conscience littéraire de l'âme » (article sur Joubert), exige du critique une rencontre per-

sonnelle avec l'œuvre, faite de délicatesse, de réserve, de sympathie compréhensive.

Par ailleurs, l'absence de goût chez le critique risque de l'entraîner dans un autre danger, contre lequel Sainte-Beuve s'est élevé aussi : l'excès d'érudition.

Dans sa leçon d'ouverture à l'École Normale, intitulée « De la tradition en littérature » (Lundis, tome XV), il s'élève avec une extrême vigueur contre cet excès, et se moque (courtoisement) de la recherche maniaque des sources ou des inédits :

« Encourageons, dit-il, toute recherche laborieuse, mais laissons, en tout, la maîtrise au talent, à la méditation, au jugement, au goût. »

Le critique ne doit pas, comme cet érudit dont s'amuse Anatole France, mourir étouffé sous ses fiches. La méthode est bonne en soi, mais dangereuse si elle devient excessive, et le souci des détails risque de cacher l'essentiel. Sainte-Beuve lui-même a scrupuleusement et patiemment cherché détails et documents, mais toujours ces documents prennent chez lui une vie et s'accompagnent d'un rayonnement humain.

La difficulté de sa méthode est justement dans cet équilibre à établir et à respecter sans cesse, entre le goût et l'érudition. On y marche entre des écueils. Cette méthode, au fond, est très personnelle, et la critique littéraire ne saurait la généraliser sans danger. Plus qu'une méthode, d'ailleurs, c'est un équilibre entre des méthodes possibles, mais un équilibre qui exige sans cesse une mise au point précise, dans la mesure où nulle formule ne peut jamais convenir à tous les cas et où chaque livre dicte au critique lucide une façon particulière de l'aborder : « J'aime, disait-il, que la critique soit une émanation des livres. »

Elle offre, enfin, un troisième danger, que Sainte-Beuve n'a évité qu'en partie : elle pousse le critique à

céder à la tentation scientifique du classement. Sainte-Beuve, à l'époque des *Lundis* en particulier, a rêvé d'écrire une « histoire naturelle » littéraire : « Je suis, écrivait-il, une espèce de naturaliste des esprits. » Et s'il a su éviter toute systématisation excessive dans *Chateaubriand* et son groupe littéraire, son disciple Taine, par contre, est allé bien plus loin dans ce dessein de rivaliser avec la science.

Sainte-Beuve, d'ailleurs, a fort bien discerné les excès de son jeune disciple, et tout en reconnaissant les qualités de ses œuvres de critique, il a souligné nettement les points de désaccord qui existaient entre eux, indiquant ainsi les dangers de ce raidissement de sa propre méthode.

A propos du *La Fontaine et ses fables*, il souligne l'inadaptation foncière qu'il y avait, à ses yeux, entre la méthode rigoureuse de Taine (génie expliqué par la « faculté maîtresse » ; faculté maîtresse expliquée par la race, le milieu et le moment) et son sujet :

« Il cerne en quelque sorte La Fontaine dans les mille circonstances du monde d'alors ; il le confond avec elle ; c'est extrêmement ingénieux, mais fatigant à suivre et d'une lecture peu courante. L'impression reçue est antipathique à celle que produit La Fontaine... Le bonhomme est opprimé. »

Par ailleurs, il s'élève contre les développements de Taine sur les influences du climat : Sainte-Beuve trouve ce système d'explication trop simpliste. Non pas qu'il nie ces influences-là, puisqu'il les a lui-même quelquefois précisées et utilisées, mais Taine lui paraît s'arrêter seulement à elles et ne pas savoir qu'il y a place « pour quantité de causes et de forces plus particulières, plus immédiates ». Il lui reproche de simplifier, et d'appliquer à la littérature les modes de pensées propres à la logique et à la géométrie.

La théorie de la faculté maîtresse lui paraît dangereuse aussi (« Une fois qu'on a saisi, dit orgueilleusement Taine, la faculté maîtresse, on voit l'homme se développer comme un fleuve ») : pour lui, il y a tant de facultés dans un être qu'une seule ne peut être maîtresse ; on ne peut jamais donner le dernier mot d'une nature vivante.

Sainte-Beuve en définitive a fort bien vu les risques graves que courait sa méthode dès qu'on lui ôte sa souplesse foncière. Il a compris qu'elle risquait, ainsi déformée, de laisser échapper « le plus vif de l'homme ». Mais, s'il a fort bien vu et évité ces dangers, il n'en est pas moins vrai qu'ils demeurent, et qu'une telle méthode ne saurait être confiée à des mains maladroites.

III. - LES INSUFFISANCES DE CETTE MÉTHODE

Non seulement les risques courus par cette méthode sont grands, mais ses limites d'application sont étroites : Proust et Valéry, en particulier, ont formulé des doutes sur les chances de réussite qu'accordait à Sainte-Beuve sa conception de la critique. Il est évident en effet que la méthode biographique ne peut rien sur certains auteurs, dont la vie nous est pratiquement inconnue. Nous ne savons rien ou presque rien, comme le fait remarquer Paul Valéry, sur Homère et sur Shakespeare, et cette ignorance ne nuit pourtant pas à la beauté de leurs œuvres, à laquelle nous sommes si sensibles. La Beauté s'affirme et demeure, par delà la connaissance des personnes. Peut-être se détache-t-elle plus pure, se découplant sur cette toile de fond mystérieuse.

Mais cette constatation, en réalité, infirme-t-elle tellement les conceptions de Sainte-Beuve ? Elle nous indique que la Beauté se goûte, avant de s'expliquer, et qu'elle

peut se goûter en marge de toute explication. Or c'est bien sur le rôle essentiel du goût, du contact et de la réaction personnelle, que Sainte-Beuve mettait l'accent. Il est plus vrai, par contre, que le recours à la biographie éclaire seulement l'homme ordinaire dans l'écrivain, et non le créateur lui-même. Elle le ramène à nos proportions, énumère ses aventures, ses déceptions, ses attitudes, mais n'explique pas pourquoi sur des millions d'hommes qui pensaient, sentaient et vivaient, il ne s'est trouvé que celui-là et quelques autres pour créer de la Beauté. On apprend tout au plus (ce qui n'est pas sans importance, d'ailleurs) dans quelles conditions sociales, politiques, familiales, sentimentales, intellectuelles, un écrivain a composé son œuvre, on distingue ainsi des influences, des préoccupations majeures, des occasions offertes par la vie, mais connaît-on vraiment le moi profond responsable de l'œuvre, s'il est vrai, comme le dit Proust dans son *Contre Sainte-Beuve*, « qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » ?

La méthode est certes réconfortante pour le lecteur qui, grâce à elle, voit descendre de leur Sinaï ces Moïses qui l'effrayaient un peu, et, les considérant de plus près, aperçoit tout ce qui les rapetisse et les rend plus ou moins semblables à lui, mais le voile reste toujours jeté sur la personnalité mystérieuse qu'ils avaient là-haut. Peut-être cependant la psychanalyse peut-elle, de nos jours, apporter quelques lueurs dans ces domaines obscurs, en se mettant au service de la critique littéraire, mais à condition toutefois (et là nous retrouvons encore Sainte-Beuve, ou tout au moins son esprit) qu'elle ne devienne pas une méthode systématique d'explication.

Ce n'est d'ailleurs pas seulement la personnalité profonde de l'auteur que la critique biographique laisse dans l'ombre, mais aussi son activité créatrice. Racine à sa

table de travail, écrivant ou biffant des vers et des mots, ses choix, ses refus, ses repentirs, l'enchaînement de ses réflexions, la part du hasard dans ses trouvailles et celle de la recherche, voilà ce qu'une critique littéraire complète devrait montrer et expliquer. Il s'agit en somme de ne pas s'en tenir à l'objet fini qu'est l'œuvre une fois écrite, mais, remontant dans le temps, de la montrer *en train de se faire*, comme on peut voir parfois au cinéma s'épanouir une fleur progressivement, ou se dresser lentement un vase entre les mains ensorcelées du potier. C'est ce problème de la génération des œuvres de l'esprit qui a servi de point de départ aux recherches de Paul Valéry, problème difficile à résoudre, car les créateurs généralement livrent leurs résultats sans raconter leurs expériences. Edgard Poë, déjà, le déplorait dans son essai intitulé *La Genèse d'un Poème* :

« Bien souvent, écrivait-il, j'ai pensé combien serait intéressant un article écrit par un auteur qui voudrait, c'est-à-dire qui pourrait raconter, pas à pas, la marche progressive qu'a suivie une de ses compositions pour arriver au terme définitif de son accomplissement. Pourquoi un pareil travail n'a-t-il jamais été livré au public, il me serait difficile de l'expliquer ; mais peut-être la vanité des auteurs a-t-elle été, pour cette lacune littéraire, plus puissante qu'aucune autre cause. Beaucoup d'écrivains, particulièrement les poètes, aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile ou d'intuition extatique... »

C'est dans cet essai qu'Edgard Poë, à propos de son fameux poème « Le Corbeau », expose le système de déduction rigoureuse qui présida à l'écriture du poème : on peut supposer que cette analyse intéressa vivement Valéry-Teste. Valéry, en effet, déplore que toutes les histoires de la littérature, des arts, et même des sciences, ne nous rapportent que les circonstances où les œuvres

se sont produites et passent sous silence l'essentiel, la genèse d'un ouvrage :

« Dire que quelqu'un l'a composé, qu'il s'appelait ou Mozart ou Virgile, ce n'est pas dire grand-chose ; cela ne vit pas dans l'esprit, car ce qui crée n'a point de nom : ce n'est qu'éliminer de notre affaire tous les hommes moins un, — dans le mystère duquel l'énigme intacte se resserre... » (*L'Homme et la Coquille*).

Toutes les recherches de Valéry tournent autour de cette énigme ; à l'élucidation de ce mystère il a consacré une bonne part de son œuvre, et en particulier son cours de *Poétique* au Collège de France, où, au lieu de s'en tenir à l'examen des lois prosodiques, il restitue à la « poétique » son sens étymologique, et tente de décrire les différentes phases de la génération d'une œuvre de l'esprit. C'est cette même direction que Proust, de son côté, a donnée à ses recherches, quand il étudie le processus de la création chez Elstir-le peintre, Vinteuil-le musicien, Bergotte-le romancier. D'une façon générale d'ailleurs, on peut dire que depuis la fin du XIX^e siècle, sans doute sous l'influence du renouveau de la philosophie spiritualiste, la réflexion sur l'art s'est rapprochée très sensiblement de l'acte même de la création et qu'au XX^e siècle le rapprochement s'est accusé encore, puisqu'on voit beaucoup d'artistes, comme André Gide, Paul Claudel, les surréalistes, proposer en même temps que leur œuvre l'esthétique de cette œuvre. Par ce biais, on retourne insensiblement à ce que Thibaudet appelle, dans ses *Réflexions sur la Critique*, la « critique des artistes », celle qui est faite par les écrivains eux-mêmes.

Parallèlement à la lignée des critiques professionnels, on peut suivre en effet au XIX^e siècle une lignée d'artistes-critiques comme Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly. Ceux-là, plus que les autres, sont sans doute capables de demeurer dans le

climat de communion humaine que crée la littérature. Une œuvre d'art établit un contact entre un auteur et un lecteur, tisse entre eux les liens d'une sorte de mariage mystique : un Baudelaire ou un Hugo, artistes eux-mêmes, sont les mieux placés pour être intensément sensibles à ce miracle et dire sur l'œuvre les choses les plus pertinentes ; qu'on pense ici aux articles de Baudelaire sur Delacroix, Wagner et Hugo. En un sens, le génie peut seul rendre compte du génie.

Aussi, à partir du moment où la critique littéraire se fixe pour préoccupation essentielle l'étude du moment créateur lui-même, il est bien évident que les créateurs sont les mieux placés pour apporter sur ces problèmes des révélations valables, et l'on ne doit pas s'étonner de voir se prolonger la liste des artistes-critiques citée tout à l'heure, avec les noms de Proust, de Claudel, de Gide. Mais il semble pourtant que l'on atteigne ici un point limite : dans la mesure où chaque artiste tend à prendre à son compte le commentaire sur son activité créatrice, il le refuse au critique proprement dit, et la critique littéraire, dans sa recherche têtue d'un domaine d'élection de plus en plus valable, finit par se saborder. Elle devient, sous la plume d'un Paul Valéry par exemple, une philosophie de la création artistique, une esthétique.

CONCLUSION

La forme de critique définie par Sainte-Beuve dans ce texte des *Nouveaux Lundis* présente des dangers et des insuffisances, puisque l'étude des chemins de la critique dans laquelle elle nous a engagés nous a finalement conduits au seuil de la réflexion philosophique. La critique littéraire proprement dite subsiste cependant, sous la forme universitaire ou journalistique, et la conception

qu'on s'en fait aujourd'hui doit à Sainte-Beuve le meilleur d'elle-même. Mais il est juste de dire qu'il manquait à cette méthode des richesses, que peut seule procurer la méditation philosophique sur l'acte créateur : c'est à elle que s'adresse la critique contemporaine pour se parfaire. Sainte-Beuve d'ailleurs était le premier à penser que tout n'était jamais dit ni fini, et cette double leçon de modestie et de courage, formulée par lui à propos de la « science » de Taine, peut s'adresser en même temps à tous les critiques qui tentent de combler ses insuffisances :

« Ce n'est pas une raison pour que la science désarme et renonce à son entreprise courageuse. Le siège de Troie a duré dix ans ; il est des problèmes qui dureront autant que la vie de l'humanité même. »

LR. P.

XXVI

Y a-t-il vraiment trois critiques, comme le voulait Thibaudet ?

Dans ses *Réflexions sur la Critique*, Albert Thibaudet, le prince de la critique littéraire française du XX^e siècle, devait établir une importante distinction tripartite : « Il y a un an environ, dans la N.R.F. du 1^{er} février 1924 (il s'agit très exactement du numéro du 1^{er} décembre 1922), j'essayais de discerner trois visages différents et souvent hostiles de la critique, et je les appelais du nom de critique spontanée, critique professionnelle et critique d'artiste. Distinction à laquelle il faut donner quand l'occasion s'en présente, de l'air et du jeu. » Voilà le problème posé : y a-t-il donc en effet trois critiques, ou mille fois plus, ou au contraire une seule ? Doit-on parler d'unité ou de pluralité de la critique ? Thibaudet ne concevait point de réduction possible à l'unité absolue. « Les trois critiques, précisait-il, comportent des registres différents, et le goût, en passant de l'une à l'autre, change sinon de nature du moins de forme. L'échange de polémiques, voire d'injures entre leurs représentants, n'est peut-être bien souvent, qu'une preuve de leur santé à toutes trois. » (*Réflexions sur la Critique*, Paris, N.R.F., 1939, p. 136). Peut-on souscrire sans réserve à cette attitude ou à ce jugement ?

I. - PLURALITÉ APPARENTE DES TROIS CRITIQUES

1. La critique parlée, c'est la critique spontanée, faite par le public lui-même. C'est pour notre auteur, l'« aînée des trois critiques ». Du jour où le Poète a commencé à chanter, ses auditeurs ont débuté dans leur rôle de censeurs. Mais la vie en société a considérablement perfectionné la critique parlée, surtout dans les salons parisiens du XVII^e au XIX^e siècle. « La vraie critique de Paris, disait Sainte-Beuve — non sans prêcher à certains égards pour ses *Lundis* (ne sont pas des « causeries » ?) — se fait en causant : c'est en allant au scrutin de toutes les opinions et en dépouillant ce scrutin avec intelligence, que la critique composerait son résultat le plus complet et le plus juste. »

Elle constitue le type Rivarol (conversations avec Chénedollé) ou Goethe (avec Eckermann), mais aussi Joubert, Doudan, Amiel, Grimm. Le chef-d'œuvre de la critique parlée, c'est peut-être Mme de Sévigné qui l'a réalisée dans ses Lettres. C'est une critique de Journaux intimes (Goncourt), d'Impressions (Lemaître), de quotidien (Sarcey). C'est une critique d'actualité, de feuilleton : elle vaut pour tout de suite, *hic et nunc*. Demain, elle sera déjà démodée.

2. La critique d'Artiste ou d'Auteur se situe au pôle inverse. La première était une critique du public, de consommateur, de lecteur : celle-ci est une critique de producteur, de créateur, et de littérateur. C'est la critique des gens de lettre. « Le critique n'est que le secrétaire du public : un secrétaire qui devine, démêle et rédige chaque matin la pensée de tout le monde. » Le créateur-critique est à la fois juge et partie. Il est *a priori* nécessairement de parti pris. Il est pour son œuvre. « La critique des défauts a été inventée par les critiques et la critique des beautés par les auteurs. » La critique d'artiste n'est et

ne peut être qu'une critique partielle et partiiale. Ainsi Victor Hugo retraçant dans son *William Shakespeare* le portrait d'Eschyle, de Lucrèce, de Rabelais ou de Shakespeare, y voit, par un curieux phénomène de projection, autant de Hugo qui se mirent en lui-même.

3. Enfin la critique des *Professeurs* ou critique professionnelle, ou d'érudition, s'oppose à la fois à la critique de ceux qui parlent sans s'y connaître, de ceux qui connaissent leur métier sans savoir en parler, de ceux qui créent comme de ceux qui brillent ; les Professeurs sont d'après Thibaudet ceux qui lisent. Il est de fait qu'ils savent de quoi ils parlent. Le type parfait en est Brunetière, dont Jules Lemaitre disait excellemment : « Tandis qu'il lit un livre, il pense, pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits depuis le commencement du monde. Il ne touche rien qu'il ne le classe, et pour l'éternité. »

Le propre de cette critique livresque, c'est peut-être de prendre le monde des livres pour le monde vivant, et la réalité littéraire pour la réalité concrète.

Art de présentation, de classification, d'ordonnance ou de simple enchaînement, elle répond à la première mission de la critique, qui est d'être un art de comparaison.

II. - UNITÉ FONDAMENTALE DE LA CRITIQUE

1. « Des critiques littéraires, dit encore Albert Thibaudet (op. cit., p. 211), ce n'est pas la Critique ! » S'il y a des formes distinctes de critique, au sens le plus large et le plus lâche du terme, on ne peut exactement parler de critique que dans le dernier cas : pour la critique professionnelle, l'artiste ne fait jamais qu'écrire des *marginalia*, une préface ou une postface à son œuvre. La critique parlée est un divertissement de mondains. Rien de tout cela ne nous situe au niveau de la critique authentique, de la critique proprement dite.

2. La critique tient d'ailleurs avant tout du bilan : elle tend à l'inventaire. Elle naquit un jour à Alexandrie, en un siècle de bibliothécaires et d'esthètes où tout l'effort de la littérature consistait à « conserver, aménager, inventorier, reproduire » et retenir le Passé. Puissance des impuissants comme on a pu le dire, force des faibles, grandeur des petits, la critique proprement dite, en tant que telle, date au fond du XIX^e siècle. Avant le XIX^e siècle et malgré Quintilien ou Horace, Bayle ou Voltaire, Chapelain ou d'Aubignac, il n'y avait pas de critique : il n'y avait que des critiques.

3. Si la critique en soi a pu naître au XIX^e siècle, c'est principalement grâce à deux corps, constitués à cette date, qui n'existaient point auparavant : les professeurs et les journalistes. Les Guizot, les Villemain, les Cousin ont lancé la critique, après un La Harpe.

Mais si les professeurs font l'inventaire du passé, les journalistes font celui du présent. Ces deux corporations ont le même but, qui est de corroborer et de comparer les auteurs entre eux. Jamais un Artiste, un Auteur, ne se résigne vraiment à être critique. Voltaire notait en parlant des critiques : « Ils sont à l'abri du dégoût, des rivalités, des animosités de parti et des faux jugements : ils sont juges et les autres sont jugés. » S'il fallait tout résumer en un mot l'on pourrait dire que l'unique tâche de la critique, c'est bien de juger.

III. - TOTALITÉ DES CRITIQUES POLYVALENTES

1. Vouloir réduire les critiques musicale, artistique, dramatique, filmique et autres (littéraire, principalement) à une forme unique de critique générale est une abstraction pure, entièrement arbitraire. Il n'y a de critique uni-

que : il y a des formes et des expressions variées de celle-ci.

2. Il serait d'ailleurs aussi faux de dire qu'il y a trois ou qu'il n'y a qu'une critique.

Thibaudet avouait (op. cit., p. 152 sq. *Autres critiques*) qu'il fallait faire une place à la critique journalistique comme le reportage littéraire ou de voyage, à la critique politique, esthétique (entendre de l'élégance), gastronomique ou sportive. On pourrait multiplier ces points de vue.

3. Etant donné cet indéniable pluralisme tout ce que l'on peut espérer, c'est de grouper en faisceau la totalité des aspects de la critique afin de constater la richesse et la fécondité de celle-ci, tout en montrant comment la critique est une question de tact, de raison et d'appréciation. Elle se doit d'être nuancée, et ses nuances ne peuvent être que multiples.

CONCLUSION

La critique ne saurait être unique. Mais les critiques se réfèrent toutes en dernière analyse à une sorte de critique de la critique, à une critique à la seconde puissance, c'est-à-dire à une objectivité, à une impartialité absolue. La critique est inconcevable sans cette attitude négative, défiante, ironisante. Elle postule, elle exige l'esprit critique. Elle tend vers une critique pure qui en serait le meilleur garant.

Sans doute peut-on se passer de critique : on s'en est passé pendant des siècles. Mais si la critique est viable, voire vivace, il faut alors la cultiver et la développer suivant son but propre. Qui dit critique dit arbitrage. Tout comme le sport, la littérature peut difficilement se passer d'arbitres.

D. H.

XXVII

Quelles réflexions vous suggèrent ces deux affirmations de Zola :

« Si vous me demandez ce que je viens faire en ce monde, moi artiste, je vous répondrai : je viens vivre tout haut. »

« Ma définition de l'œuvre d'art serait, si je la formulais : une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament. »

On a récemment exhumé les œuvres et les papiers intimes d'Emile Zola. On a discrètement fêté le cinquantenaire de sa mort. Certains contemporains ont évoqué le souvenir de sa noble figure ; de très jeunes écrivains ont nié son influence. On ne lit plus guère Zola dans les petites chapelles littéraires. Mais un simple coup d'œil sur les rayons des bibliothèques municipales ou sur les dos usés des volumes d'Université Populaire suffit à nous renseigner sur sa véritable audience. Zola est le plus lu des romanciers du début de ce siècle. Avec Maupassant, Daudet et Flaubert, mais sans craindre de remonter à Balzac, il est de ceux qui ont fait le plus pour le Roman Français. L'éclipse dont il est l'innocente victime ne saurait empêcher de le considérer à sa juste place, qui se trouve quelque part entre le Napoléon des Lettres et le Patriarche de Ferney : la belle défense de l'auteur de *J'accuse*, comparée à l'indifférence de Balzac devant

les journées de 48 ou l'« incompréhension apeurée » de Flaubert en face de la Commune, voilà qui situe bien, pour parler comme l'auteur, la grandeur réelle d'Émile Zola.

On a fêté récemment le centenaire de la naissance de Paul Bourget. Ces deux morts en présence, ces deux noms jetés l'un contre l'autre font jaillir la vérité dans une projection de critique impartiale. La comparaison est écrasante pour Bourget : l'un a créé un genre de mort-né, celui de la littérature à thèse. L'autre a été le premier romancier contemporain à créer le genre de la littérature engagée, au sens le plus plein du terme. Le plus grand mérite de Zola aura peut-être été le courage, au sens le plus pur du mot, Zola a pratiqué la générosité. Aussi est-il encore et sera-t-il toujours une des plus sûres valeurs de notre littérature.

(N.-B. : L'introduction doit porter sur l'actualité plus ou moins brûlante de Zola. On peut soit le défendre, soit le charger, au gré de son sentiment personnel. La difficulté de ce très beau sujet réside avant tout dans la disparité des deux thèmes apparemment différents. Le commentaire de l'un et l'autre peut servir de cadre aux deux premières parties. Une troisième partie appréciative complètera le tryptique, suivant le schéma traditionnel).

I. - « JE VIENS VIVRE TOUT HAUT »

Zola insiste beaucoup sur la question qu'on vient de lui poser : il suppose que l'interlocuteur est venu tout exprès lui demander une interview. Il y a là une sorte de trait essentiel à tous les romanciers engagés, qui trahit leur préoccupation de répondre aux critiques imaginaires, de justifier leur métier, de fonder un rôle. Car tous se croient investis d'une mission. Remarquer les pronoms

réitérés : « me, je, moi, je, je ». Ce n'est pas de l'outrecuidance, c'est une rédaction de tribun, voire une réponse instantanée du créateur.

1. Partir de l'idée que Zola a toujours eu pour ambition de se faire démiurge. Pour les naturalistes, auxquels Zola se rattache, il s'agit avant tout de faire vivre ou revivre, de faire naître des hommes de chair et d'os, et non pas des fantoches. L'homme de Zola, le héros naturaliste, est un caractère naturel, un être vivant.

La vie est le critère le plus sûr de leurs œuvres. Elle y coule à flots, elle s'y déroule, elle se répand à plein bords, elle déborde tumultueusement. Les Rougon-Macquart, ce roman expérimental, c'est une petite « Comédie Humaine », dont seul le second terme reste vrai, car de comique, elle n'a que le masque grimaçant. Elle ne rit pas ; elle ricane.

2. Zola a-t-il vraiment « vécu » tout haut ? Qu'il ait pensé tout haut, et même parlé, crié, clamé, déclamé, rien de plus sûr ; mais « vécu » ? Rien n'est plus difficile que de décider si véritablement il y a eu vie ou artifice. Notez bien que le problème n'est pas simplement relatif à Zola, mais à l'Artiste en général. Or rien n'est plus contestable que ce seul trait d'avoir « vécu tout haut ». Ce qu'il exprime c'est l'importance de ne pas se laisser enfermer dans une tour d'ivoire. L'écrivain doit être de plain-pied avec la vie, et parler à la foule, haranguer le bon peuple, en lui montrant du doigt où est le Beau, où est le Vrai, car « le Beau, c'est, ô mortels ! le Vrai plus ressemblant ! ».

3. D'où l'importance de l'adéquation de l'homme et de l'œuvre. Puisque l'auteur vient vivre dans le monde et qu'il doit y avoir correspondance entre les paroles et ses actes, la vie de l'artiste est inséparable de son œuvre, de son milieu, du moment et de la race. L'« histoire natu-

relle des esprits » de Sainte-Beuve se voit réintégrée par la grande porte du créateur, et non plus du critique. On pourrait ici encore évoquer le cas de Voltaire. En voilà un qui n'a pas eu peur de vivre et de raisonner tout haut, mais en risquant *mezzo-voce* des remarques supplémentaires ; Zola, lui, est sans malice. Comme l'a dit Thibaudet (N.R.F., 1^{er} février 1936 — voir aussi *Réflexions sur la Littérature*, II, p. 294-304), il manquait à Flaubert et à Champfleury l'étoffe, la santé, la persévérance de Balzac, pour hériter de sa *Comédie Humaine*. Elles ne manquèrent pas à Zola. *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* : trente-deux volumes, mille noms de personnages, tableau gigantesque d'une humanité qui se décompose sous l'influence scientifique des lois de l'hérédité, voilà « une construction considérable, menée à bout avec une volonté solide et un talent énorme ». Et pourtant, qui peu se vanter d'avoir lu sans en sauter une page ces *Rougon*, dont toute la philosophie se réduit à la Sagesse des Nations ? On salue de loin cette œuvre qu'on ne lit que pour mémoire, par curiosité. Elle a vieilli d'une façon étonnante.

II. - « UN COIN DE LA CRÉATION VU A TRAVERS UN TEMPÉRAMENT »

Apparemment, l'idée est toute différente de la première formule. Cependant le biais vous est fourni par l'idée de ce « moi artiste » et du « tempérament ». Ici et là, il y a cette même proposition. C'est l'homme, c'est l'artiste, qui vient en ce monde pour imposer sa vision de la vie à haute et intelligible voix, pour faire part de sa conception de la vie à tout un chacun.

1. Insister sur la célébrité de la formule, qui fait partie du florilège des mots les plus célèbres. Il est extrait de son traité d'esthétique : *Mes Haines*, Paris, 1866, p. 229.

Rattacher cet aphorisme aux idées de Sainte-Beuve et de Taine, aux éléments de la doctrine naturaliste. Cf. notamment des ouvrages comme son *Roman Expérimental* (1880), son *Naturalisme au Théâtre* (1881) ou ses *Romanciers Naturalistes* (même date). C'est comme un manifeste du parti naturaliste : Zola part du déterminisme universel, et fonde son roman sur l'observation des « faits » de la nature, sur l'expérimentation sociale, sur des lois, sur des enquêtes et sur des statistiques. Voir aussi la préface de *Thérèse Raquin*, ou les nombreux textes où Émile Zola se prend tout bonnement pour le Claude Bernard des Lettres. Le Roman doit être « l'étude des tempéraments et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances ».

2. Appliquer à Zola cette vision de la création par le tempérament : penser ici au côté populaire de Zola, non par hérédité, précisément, mais par goût pour le Peuple. Jules Lemaitre appelait ses *Rougon* « une épopée pessimiste de la nature humaine ». Il y a dans le tempérament de Zola un pessimisme foncier, fondé sur la société bourgeoise et sur la lutte des classes — joint à un immense espoir en l'avenir de la science. Zola est un travailleur, et comme tel il a été d'un optimisme créateur, productif. Faire porter l'analyse sur l'idée de tempérament, en montrant comment Zola y voit surtout le milieu ou la race, plus que le caractère au sens psychologique. C'est l'individualité organique qui l'intéresse. Voir aussi l'idée de création, au sens le moins religieux du terme. C'est un républicain, anticlérical, radical et idéaliste dans la tradition des Ferry, des Jaurès, des Herriot : « La République sera naturaliste, ou ne sera pas », dit-il en 1875. Thibaudet ajoute : « Chez lui le naturalisme a été républicain et a été. »

Montrer comment l'œuvre d'art ne saurait venir ex nihilo pas plus qu'elle ne pourrait changer de date de

naissance. L'œuvre est de son temps. Nulle plus que celle de Zola n'a été marquée par son époque. Elle porte sa date. C'est pourquoi, d'ailleurs, elle date si fâcheusement.

3. Rappelons-nous qu'il s'agit surtout de réflexions et non d'une Dissertation serrée ; elles doivent vous être suggérées. Qu'elles soient donc suggestives. Faites des rapprochements ; pensez à D. H. Lawrence, pensez à Darwin, pensez à Ernest Renan, soyez brillant sur ce thème si séduisant de l'Art pour l'Art contre l'Art engagé.

III. - REMARQUES CRITIQUES

Voici une formule qui pourrait servir de thème à une méditation sur la vie, sur la nature et le tempérament : « En 1900, écrit Gide dans sa Préface à la deuxième édition des *Nourritures*, la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé. Il paraissait urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu. » Or, 1900, marque le point culminant — ou tout au moins l'apogée mûrissante — de ce naturalisme dont Zola est le représentant le plus autorisé. Qu'est-ce à dire, sinon que la Littérature naturaliste n'a jamais rien eu de naturel. Cet homme qui vient haranguer les foules, cet écrivain dans la mêlée, ces romans-fleuves et cette atmosphère empuantie, ces exagérations des vices des classes bourgeoise, paysanne et ouvrière — tout cela paraît exagéré, excessif, inexact. Il y a là un poncif, le poncif de la littérature noire, ou grise — mais d'un gris sale et boueux. On sait comment dès 1885, cinq naturalistes dégrisés devaient opposer au maître un manifeste contre la « littérature putride ». On a pu protester aussi contre la « pièce muflé » du Théâtre Libre. Il y a autant de facticité dans l'outrance réaliste que dans l'idéalisation ; ce qui manque

à cette littérature savante et pseudo-scientifique, c'est la simplicité. Disons même plus : la pureté.

D'où la grande divergence qui oppose terme à terme la littérature à la Zola (exagérée dans le Roman Populiste, continuée par les Céline) et la pure tradition classique des récits de Gide ou de Saint-Exupéry.

Pourtant, on pourrait rechercher dans *Climats* de Maurois ou dans *Jean Barois* de Roger Martin du Gard une sorte de quintessence de Zola. Mais ici il s'agit plutôt de réflexions personnelles et chacun peut reprendre comme il l'entend, ou plutôt comme il le sent, ce texte de Zola.

CONCLUSION

Même si la position de Zola était fausse, il resterait grand par l'ampleur de ses fautes : son porte-à-faux est titanesque. C'est un très grand créateur, c'est un tempérament de première force. S'il fallait en un mot caractériser ces deux phrases, on pourrait dire qu'il en ressort une impression de puissance. On pourrait terminer cette esquisse en rapprochant à propos de cette année 1885 (date de *Germinal* et de la mort de Hugo) les deux noms les plus forts parmi les héros du siècle dernier. Tous deux méritaient ce mot cruel et flatteur de M. Schlumberger parlant de l'auteur de la *Légende des Siècles* : « Ce grand Niagara verbal... »

D. H.

XXVIII

Expliquez et commentez ce jugement de Brunetière :

« La grande originalité ce n'est pas de tirer quelque chose de sa propre substance, mais bien de mettre aux choses communes sa marque individuelle ».

Tandis que la critique universitaire, à la fin du XIX^e siècle, tend à s'assouplir et à se transformer, bousculée qu'elle est par celle des créateurs et des artistes, Brunetière assure la permanence de la critique dogmatique, encore qu'il ait tenté de la renouveler, au moins partiellement, en lui donnant les couleurs de la pensée évolutionniste. Il s'affirme dans ses écrits un farouche partisan de la tradition et de l'autorité, et pourrait assez bien s'appeler un « critique de droite », dans la mesure où il s'effarouche de toutes les nouveautés. C'est avant tout en partisan des classiques et en détracteur de son siècle qu'il définit ainsi la notion d'originalité :

« La grande originalité, ce n'est pas de tirer quelque chose de sa propre substance, mais bien de mettre aux choses communes sa marque individuelle. »

I. - EXPLICATION DE CE JUGEMENT

En s'exprimant ainsi, Brunetière cherche peut-être moins à définir l'originalité qu'à indiquer et à juger les deux voies qui y peuvent conduire.

La première, celle de la *facilité*, c'est de « tirer quelque chose de sa propre substance ». Il n'y a pas, semble-t-il, à s'interroger longuement sur ce dernier mot : les options littéraires de Brunetière l'éclairent. Emprunter à sa propre substance, c'est d'abord, pour lui, faire un sort littéraire aux mille incidents intimes de sa vie, sauter allègrement de la vie vécue à la biographie, de là à l'autobiographie, et, pourquoi pas ?, à une sorte d'hagiographie toute personnelle. Pensons, par exemple, aux premières lignes des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme ce sera moi. Moi seul. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, du moins je suis autre. »

Prétendre intéresser le public au ruban que l'on vole enfant, ou aux jeunes filles avec qui, adolescent, l'on cueillit des cerises, c'est l'ambition la plus dégradante pour Brunetière, c'est l'originalité conquise à bon marché, au plus vil prix qui soit. Même dégradation de l'art, d'ailleurs, chez un Lamartine, esseulé sur les bords d'un lac, ou un Musset, trahi par la femme « à l'œil sombre », car les aventures de l'âme, et non plus seulement de l'homme, ne sauraient non plus trouver grâce auprès de lui, d'abord parce qu'elles sont toujours plus ou moins liées aux avatars matériels, ensuite parce qu'elles relèvent de ce qu'il y a de plus périssable dans un homme, et, au fond, de plus inintéressant pour autrui : son individualité. Car, en fin de compte, tout homme est un individu, irréductible à son semblable, et constater ce genre de différence c'est enfoncer une porte ouverte : tout homme, à ce compte, pourrait bien s'il le voulait, écrire son livre, et confierait ainsi, sans grande peine, à l'éternité

de l'écriture, le souvenir de sa fugacité. L'art ne trouverait guère son compte à ce narcissisme généralisé, où l'originalité se contemplerait elle-même.

Des écrivains plus retors peuvent bien tenter de dissimuler leur intimité tout en la livrant quand même, par le biais d'une affabulation romanesque d'apparence plus impersonnelle que le journal intime ou la plainte lyrique : la facilité reste la même, ou à peu près... Ce fut le cas d'Adolphe de Benjamin Constant, d'Oberman de Sénancour, de René de Chateaubriand. Vigny d'ailleurs ne manqua pas dans son *Journal* (qu'il écrivit certes, mais ne publia pas) de s'insurger aussi contre cette littérature facile :

« Je ne pense pas qu'on puisse faire ses confessions à voix haute, avant d'être assez vieux, assez illustre, et assez repentant pour intéresser toute une nation à ses péchés. Jusque là, on ne peut guère prétendre qu'à lui être utile par ses idées ou par ses actions. »

Le vrai chemin de l'originalité, pour Brunetière, c'est la voie difficile qui consiste à « mettre aux choses communes sa marque individuelle ». Ici aussi, ses positions littéraires éclairent suffisamment le sens de ces deux expressions : « chose communes » et « marque individuelle ». La première, en particulier, trouve tout son sens si on la rapproche de ce que Brunetière écrivit au Directeur de la *Revue des Langues Romanes* :

« Ce fonds dont nous parlions tout à l'heure, ce fonds véritablement humain, toujours à peu près le même de tout temps, sous toutes les latitudes, il n'est pas constitué par un fonds de bibliothèque... C'est la vie humaine elle-même ; c'est le spectacle quotidien de l'histoire se déroulant sous nos yeux ; c'est l'homme avec ses sentiments, ses idées et ses passions. Les La Fontaine et les Molière ouvrent les yeux ; ils observent, prennent et reprennent leur bien ou ils le trouvent... Inventer en littérature, c'est

voir et regarder autour de soi ce que tout le monde peut regarder et voir ; c'est le voir plus loin, plus profondément, et c'est être capable de le rendre. »

Le véritable écrivain, c'est donc avant tout celui qui se détourne de sa propre personne, qui fait abstraction de son « moi », et qui, scrutant d'un œil perspicace la vie qui l'entoure, atteint à travers les hommes l'Homme. On reconnaît ici l'impératif d'universalité qui caractérise la doctrine classique.

Les « choses communes », ce sont d'abord les traits permanents de l'homme : les passions qui le déchirent et le combat mené par sa volonté pour assurer un contrôle ferme et lucide de ces bouillonnements intérieurs aux conséquences fatales. Mais c'est en même temps, ne l'oublions pas, la situation de l'humanité en ce monde terrestre : la façon dont elle courbe facilement le dos sous le poids du destin ou regimbe au contraire, les interrogations qu'elle se pose sur sa condition : d'où venons-nous ?, que sommes-nous ?, où allons-nous ? Corneille, La Fontaine, Molière, Racine, ou Bossuet, incarnent parfaitement cette attitude, et l'on n'a guère de peine à trouver chez eux des réponses à cette angoisse immémoriale de l'homme, ou tout au moins des « illustrations » de cette angoisse.

Dans ce domaine des « illustrations », il existe d'ailleurs un fonds, où l'écrivain peut largement puiser, qui fait partie également des « choses communes » que nous inventorions. Des personnages-mythes par exemple, comme Andromaque, en qui se cristallisent les affres de toutes les femmes, quand l'instinct de protection et de conservation qui est en elles, est battu en brèche par l'instinct de violence et d'effraction : « Ce seul bien qui nous reste, et qu'on veut nous l'ôter »..., ou, en hommes, les personnages-mythes de Don Juan et de Faust. Il y a des thèmes, qui ne sont pas les moindres « illustrations » offertes à

l'écrivain : le thème de la Patrie, celui de l'Honneur, celui de la Foi, et combien d'autres.

L'originalité, à ce niveau, n'est plus dans le choix de tel ou tel sujet, mais dans la façon d'aborder et d'illustrer cette « chose commune », abordée et illustrée déjà par tant de devanciers.

« Cette imitation des livres et des auteurs, dit Sainte-Beuve de Virgile, à ce degré de sentiment et avec une si vive réflexion des beautés, est encore une manière de naturel ; c'est le sang qui parle. Ce ne sont point des auteurs qui se copient, ce sont des parents qui se reconnaissent et se retrouvent. »

Et la parenté entre eux, est moins de s'être adressé à la même tradition, que d'avoir su repenser et recréer, chacun à sa manière, cette tradition. La « marque personnelle » d'ailleurs, ce n'est pas seulement le style, c'est-à-dire la disposition et l'agencement des mots, mais aussi la disposition et l'agencement des idées. Il serait faux de ne voir dans nos classiques que des artisans de la forme, d'affirmer que La Fontaine a seulement écrit autrement et brillamment ce qu'avait déjà dit Phèdre, ou Racine ce qu'avait écrit Euripide. Il y a chez tous un souci constant de « placer » les problèmes par rapport à leur temps, et leurs œuvres « impersonnelles » n'offrent pas moins un portrait du siècle — de son optique, de ses valeurs, de ses problèmes — que les *Mémoires d'Outre-Tombe* ou la *Confession d'un Enfant du Siècle*.

L'originalité de chacun repose sur cette tentative éminemment difficile de poser sa marque et de la faire connaître, tentative qui ne saurait convenir aux médiocres, mais qui est à la mesure des créateurs authentiques, rassurés et encouragés dans leur quête par cette phrase de Descartes :

« L'eau est toujours l'eau, mais elle n'a pas le même goût quand on la prend à sa source ou dans quelque cruchon. »

II. - DISCUSSION

Pour Brunetière donc, il y a, si l'on peut dire, une « originalité banale », parce que facile à acquérir et sans portée universelle, et une « banalité originale », qui, parce qu'elle exige du créateur une activité difficile, figure à ses yeux la seule forme valable d'originalité. Sa position a le mérite d'être nette et bien tranchée, et, en même temps, cohérente. Mais elle est cependant discutable dans chacun de ses termes.

Parler de facilité à propos de l'originalité romantique, c'est un lieu commun, dont les romantiques d'ailleurs portent eux-mêmes la responsabilité. Ils ont tellement insisté sur le caractère gratuit de l'inspiration, sur leur conception du poète en transes, qui improvise à peu près comme la Sibylle et les Prophètes, qu'on a fini par les croire. Mais, en réalité, si la vie ou l'âme de l'écrivain lui offrent spontanément des thèmes, il reste toujours à leur donner les prestiges de l'expression : sentir (ou penser) ne suffit pas, il faut dire. Albert Thibaudet s'insurge par exemple contre ce qu'on appelle la facilité lamartinienne :

« On sait au contraire, écrit-il dans son article *Amis et Ennemis de Sainte-Beuve*, à quel point Lamartine était un travailleur, ce que sa vie contient d'énergie persévérante, ce que ses poèmes, et particulièrement *Jocelyn* (nous avons ses manuscrits) lui ont coûté de refontes et de brouillons. Nous voyons ce qu'il y a d'inexact dans cette phrase de Sainte-Beuve sur *Jocelyn* : « Le développement semble, chez lui, comme tout ce qui émane de sa nature heureuse, une inspiration facile, immédiate, une

expansion sans secousse plutôt qu'un effort patient et une conquête. »

Mais Lamartine n'est pas seul en cause, et Paul Valéry a bien montré que, dès qu'il y a création, il y a lutte avec le langage : la difficulté de « mettre sa marque personnelle » joue tout aussi bien pour celui qui « tire quelque chose de sa propre substance », et, à ce point de vue, il ne saurait y avoir de processus privilégié de création. Tout se ramène toujours à exiger des mots qu'ils transmettent l'intégralité de ce qu'on veut dire, et l'on ne passe jamais d'un coup de baguette magique du vouloir au faire.

Dans l'un et l'autre des cas distingués par Brunetière, la difficulté est donc la même.

Mais d'autre part, la « substance » elle-même de l'auteur est-elle uniquement composée d'événements matériels ou sentimentaux propres à l'individu ? Si l'imagination reproductrice de Benjamin Constant transforme effectivement ce fonds d'événements personnels en roman et obtient ainsi *Adolphe*, ce n'est pas là du tout que va puiser l'imagination créatrice de Balzac, et c'est cependant en lui qu'elle trouve les moyens de se développer. Les personnages de ses romans ne sont pas intégralement des hommes par lui rencontrés : son œuvre n'est pas une gigantesque mosaïque où il aurait introduit et accolé des spécimens authentiques de l'humanité, sans que prenne part à ce travail sa propre personnalité. Dans l'avant-propos de *Facino Cane*, il nous explique clairement le processus de ses créations et indique bien la part essentielle prise par sa « propre substance » dans l'invention de ces êtres, qui porteront certes un nom différent du sien, mais qui seront pourtant sortis de lui, comme Eve tirée d'une côte d'Adam :

« Chez moi l'observation était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps ; ou plutôt elle

saissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur-le-champ au-delà : elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait. » Les *Illusions Perdues* ou le Père Goriot, ce n'est pas l'histoire intime de Balzac, et c'est pourtant bien, tout de même, sa « substance » : on peut donc tirer de soi autre chose que soi.

Par ailleurs, que l'œuvre romantique soit plus ou moins faite de la substance de l'écrivain, elle n'illustre pas moins ces « choses communes » dont parle Brunetière. L'auteur part d'occasions individuelles et non d'attitudes universelles, mais aboutit cependant à l'universel : par Juliette Drouet, Victor Hugo accède au thème de l'Amour, par Léopoldine à celui de l'affection paternelle et aux interrogations sur la mort et la condition humaine, par son exil au patriotisme et à la Révolte. Parti de lui, le poète rejoint l'Humanité, et rejoint par là même cette contemplation du monde et des hommes qui ne saurait être l'apanage de la littérature classique. C'était déjà d'ailleurs, bien avant que l'on opposât classiques et romantiques, ce que Montaigne avait compris et que ses *Essais* nous enseignent.

De plus, cette « marque personnelle » dont parle Brunetière, d'où sortirait-elle sinon de la « propre substance » de l'auteur ? Elle n'est pas en vérité une chose que l'on « met », comme il le dit si mal, après coup, et cette distinction du fond et de la forme est fallacieuse. Il semble donc, d'après ces quelques réflexions, qu'il soit pour le moins inefficace, sinon impossible, de prétendre cerner la notion d'originalité, en prenant pour critère la facilité ou la difficulté de la création. L'originalité n'est pas le résultat d'un choix, par lequel l'écrivain s'orienterait vers telle ou telle catégorie de sujets et tel ou tel mode d'expression, empruntant, suivant son désir,

une voie semée d'épines ou une autre semée de roses : un tel carrefour n'existe pas.

On peut d'ailleurs pousser la discussion plus loin encore et opposer à Brunetière d'autres façons de définir l'originalité. On pourrait par exemple prendre pour étalon le degré d'imitation, c'est-à-dire déterminer l'originalité de chaque œuvre ou de chaque auteur en fonction des œuvres ou des auteurs qui les précèdent. On sait que pour les classiques, par exemple, l'originalité se définissait par une sorte de dépassement de l'imitation ; lorsque La Fontaine affirmait : « Mon imitation n'est pas un esclavage », il indiquait par là que, par le fait même de reconnaître ses dettes, il s'en estimait dégagé, et qu'une simple confrontation de son œuvre avec celle de ses devanciers établissait clairement le degré de son originalité.

Mais le problème, pourtant, est plus complexe, et on se souvient que ses détracteurs dénièrent souvent à Molière le titre de créateur, sous prétexte qu'on pouvait sans peine dresser la liste de ses emprunts. En adoptant un tel critère, le critique est pris dans un engrenage : limiter l'originalité aux pensées ou aux moyens non empruntés, c'est en arriver tôt ou tard, par soustractions successives, à pulvériser les œuvres des plus grands ; c'est substituer à l'originalité de Molière, celle de Cyrano de Bergerac ou de Boisrobert. C'est aussi retourner, par un autre biais, à la classification de Brunetière, prise à l'envers : toute la production classique verrait, en bloc, son originalité mise en doute, parce que chaque auteur indiqua franchement à qui il devait la chiquenaude initiale ; toute la production romantique, par contre, flamboierait d'originalité, parce que chacun sut habilement se taire sur les prédécesseurs qui l'inspirèrent. D'ailleurs les recherches minutieuses des historiens de la littérature peuvent facilement réduire à néant cette originalité, ou tout au moins la

réduire en miettes, et transformer toute œuvre en un puzzle, composé de morceaux imbriqués d'originalité et d'imitation.

Certaines œuvres cependant semblent pouvoir échapper à cette défiguration, en grande partie ou totalement, comme celle de Rimbaud ou de Mallarmé, par exemple. On a bien l'impression, avec eux, que quelque chose commence, et l'on voit mal comment réduire leurs poèmes à une somme d'emprunts. Mais à ce point de notre recherche c'est encore Paul Valéry qui nous invite à la prudence, dans sa « Lettre sur Mallarmé » (*Variété II*) :

« Nous disons qu'un auteur est *original* quand nous sommes dans l'ignorance des transformations cachées qui changèrent les autres en lui ; nous voulons dire que la dépendance de ce qu'il fait à l'égard de ce qui fut fait est excessivement complexe et irrégulière. Il y a des œuvres qui sont les semblables d'autres œuvres ; il en est qui ne sont que les inverses ; il en est d'une relation si composée avec les productions antérieures, que nous nous y perdons et les faisons venir directement des Dieux. »

S'il n'y a pas imitation, il peut donc y avoir influence et l'on peut donc affirmer qu'en ce sens il n'y a pas d'originalité absolue, c'est-à-dire de création *ex nihilo*, mais seulement une originalité relative, ou plus exactement des différences. Dieu seul est original, et les écrivains ne seront toujours que les singes de Dieu, comme le montre Mauriac dans son livre *Le Romancier et ses personnages*. Il n'y a pas en art, pas plus que dans la nature, de génération spontanée : le drame n'est pas sorti tout armé de la tête de Victor Hugo, il est seulement la forme différente prise par la tragédie au XIX^e siècle.

L'originalité, alors, tiendrait-elle dans un autre caractère de la création littéraire, que Chénier appelait la « naïveté » ?

Il entendait par là l'impression de *naturel* donnée par certaines œuvres, par opposition au *factice* de la production qui les précède ou les entoure. Tout écrivain retrouvant en lui l'émerveillement d'Adam devant la création et devant lui-même (naïveté vient de *nativus*), posant sur l'âme et le monde un regard neuf, serait « naïf » et par là même original (car il y a aussi dans ce mot l'idée de naissance, d'origine). Les classiques, en ce sens furent originaux dans la mesure où, refusant les excès contraires des Précieux et des Burlesques, ils surent s'installer au niveau du naturel. Victor Hugo, jetant sur le monde un regard de primitif, nous ramenant dans un univers où « tout est plein d'âmes » et où tout mérite amour et pitié, la hache comme le billot, le crapaud comme l'enfant, Baudelaire saisissant les correspondances du monde matériel et du monde spirituel, posant sur l'univers un regard si neuf qu'il le transperce, retrouveraient ainsi la spontanéité et la naïveté du premier homme.

À première vue la solution paraît tentante, mais on se heurte vite à une difficulté majeure : dans quelle mesure ce *naturel* n'est-il pas *frelaté* ? Frelaté, parce que, pour Victor Hugo ou Baudelaire, il se rattache à des vues philosophiques ou occultistes dont ni l'un ni l'autre n'assurèrent la conception (l'originalité, dans ce cas, serait l'apanage des premiers occultistes), frelaté aussi, pour les classiques, car c'est un naturel acquis, laborieusement obtenu, factice donc en un sens : quelle vanité qu'une naïveté fabriquée de toutes pièces et contraire à son essence même ! Qu'est-ce en somme que le naturel — Où commence-t-il ? Où finit-il ? Dans bien des cas, en effet, la parodie du naturel est voulue : c'est Edgar Poe qui s'est complu à démontrer pièce par pièce la « naïveté » apparente de son poème *Le Corbeau* et qui nous invite à ne pas accorder une foi aveugle à ce critère : il explique qu'il a recherché par la réflexion, la forme, le ton et

le sujet de son poème. Décidant de trouver « quelque invention artistique inédite qui pût servir de clef pour construire le poème », il adopte le système du refrain, mais en le renouvelant : « Je résolus de varier, donc augmenter l'effet. Je décidai de produire des effets constamment renouvelés en faisant varier les applications du refrain, le refrain lui-même restant inchangé. » Puis, avec la même lucidité désarmante, il explique comment il chercha un thème, choisit celui de la Mort, parce qu'il le voulait mélancolique, et décida, pour le rendre plus poétique, de l'appliquer à une femme très belle, mariant ainsi, d'une façon dramatique, la Beauté et la Mort. Par effet de contraste, ce serait un corbeau stupide qui croasserait inlassablement : *nevermore, nevermore...*

Tout écrivain est donc plus ou moins un tartuffe de la naïveté, et, par là même, de l'originalité ainsi définie.

Donc, comme dans nos tentatives précédentes, nous nous apercevons que l'originalité peut difficilement se déterminer en fonction des caractères de la création. Que l'on adopte le point de vue de Brunetière ou que l'on en prenne le contre-pied, la solution ne paraît jamais universelle ; on ne saurait trouver dans cette direction le « Sésame, ouvre-toi » qui nous introduirait sans erreur possible dans ce palais mystérieux.

Serons-nous plus heureux en prenant comme référence le développement même de l'histoire littéraire ? On pourrait considérer en effet que l'œuvre originale se reconnaît au fait qu'elle tranche, qu'elle fait scandale, parce qu'elle rompt brutalement un développement dont le passé semblait acquis et l'avenir prévisible. Brisant une continuité, elle serait ce qui réveille la conscience somnolente du public, déclenchant et conjuguant les hurlements indignés des uns et les clameurs enthousiastes des autres, comme le firent par exemple la représentation du *Cid* et celle d'*Hernani*. L'originalité serait donc fonction de la

puissance explosive de l'œuvre ou de la doctrine : ainsi les surréalistes prendraient rang auprès de Corneille et de Victor Hugo.

En un sens, on le voit, ce point de vue n'est pas sans valeur. En le poussant jusqu'à la limite, on pourrait même considérer que la consécration suprême de l'originalité c'est, pour un écrivain, d'être entraîné, par une part au moins du public, devant les tribunaux, comme il advint par exemple de Baudelaire. Cette originalité d'ailleurs, dans la mesure où elle est fêtée par certains, ne serait pas seulement une rupture, mais aussi une réponse, puisqu'elle comblerait les aspirations, restées jusque là sans résultat, d'une partie du public. L'originalité serait donc à la fois ce qui calme la faim des uns et qui coupe l'appétit des autres. A ceux qui croyaient épuisée la poésie médiévale et que ne satisfaisaient plus les jeux gratuits des Rhétoriciens, Du Bellay ouvrait soudain un avenir, qu'ils avaient cru fermé, avec sa *Défense et illustration de la langue française* ; à d'autres, que les jongleries d'idées avaient lassés et à qui la révolution et les guerres avaient fait prendre conscience du prix de chaque être humain, « le plus irremplaçable des êtres », le romantisme apportait le culte fougueux de l'individu. Et plus tard, le surréalisme apportait à son tour une réponse à ceux que scandalisaient notre monde humain, ses grands principes, ses idéaux falsifiés.

Ce critère, pourtant, n'apparaît pas, à la réflexion, plus valable que les autres, car il dénie l'originalité à des œuvres dont la naissance a passé sous silence, et dont l'originalité n'a été appréciée que bien après leur parution : les romans de Stendhal, les poèmes de Nerval, les *Chants de Maldoror* de Lautréamont n'ont même pas surpris, peut-on dire : on les a pratiquement ignorés. Mallarmé n'a même pas passé pour un « original » au sens commun du mot, mais seulement pour un burlesque.

André Gide certes n'a pas tort de vouloir distinguer soigneusement « les œuvres dont la beauté répond à une question anxieuse » des « réponses qui suivent après que la question n'est plus posée », mais comment indiquer à coup sûr la date où cette question s'estompa ? A travers sa durée et à travers les formes multiples qu'il prit, des *Méditations* de 1820 aux *Misérables* de 1862, quand donc le romantisme commença-t-il de répondre à une question qui ne se posait plus ? Verlaine, inversement, dans ses premiers vers parnassiens, répondait-il déjà, ou non, à la question à laquelle il allait pourtant répondre un jour ? Il ne semble pas, en définitive, que l'on puisse suffisamment caractériser l'originalité, par référence aux œuvres et aux auteurs, pour être sûr de la découvrir toujours, partout où elle se cache, et notre recherche paraît peu fructueuse. Cette discussion nous a révélé des aspects de l'originalité, mais non l'essence même de l'originalité. Cette notion paraît la plus fuyante qui soit, et l'on s'épuise à la poursuivre.

III. - ESQUISSE D'UNE SOLUTION GÉNÉRALE

Mais peut-être, aussi, avons-nous mal orienté notre poursuite : nous avons jusqu'ici considéré les œuvres et les auteurs, les créations et les créateurs, et tenté d'apercevoir ceux de leurs traits caractéristiques (difficulté de la création, imitation, naïveté, scandale) qui auraient pu devenir les « étalons » de l'originalité. Nous pourrions tenter de prendre la direction inverse, de tourner le dos aux manifestations de l'art, et de nous adresser à l'art lui-même, en nous demandant si ce n'est pas l'essence même du Beau qui est « originale ». Il s'agirait ici de considérer l'originalité non plus comme une sécrétion des œuvres, mais comme le « milieu », au sens scientifique

du mot, où l'art se développe et où les œuvres s'engendrent.

« Dire qu'un objet est beau, dit Valéry, c'est lui donner valeur d'énigme », et Baudelaire déjà, dans l'Exposition Universelle de 1855 avait écrit :

« Le Beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement, bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un beau banal ! »

Une phrase du Salon de 1859 complète d'ailleurs ce commentaire :

« Parce que Beau est toujours étonnant, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est toujours beau. »

Il ne s'agit donc plus ici d'œuvres particulières, de techniques consacrées systématiquement à la recherche et à l'obtention du fantastique ou du biscornu. Toute belle œuvre est bizarre, et c'est justement parce qu'elle est belle qu'elle est bizarre. Cette bizarrerie, cette étrangeté, nous la ressentons d'abord par rapport au réel, que l'art révèle et déforme à la fois, car la réalité, quelle qu'elle soit, acquiert dans l'œuvre d'art une vigueur inattendue. Elle n'est plus l'univers qui nous entoure, et elle l'est toujours pourtant, — mais plus tranché, plus accusé dans ses contours, et surtout plus lisible : la vie bourgeoise et provinciale chez Balzac ou Flaubert, c'est bien la monotonie d'Angoulême, d'Yonville-l'Abbaye ou de Rouen, celle des vies et des milieux que nous avons connus nous-mêmes et éprouvés, mais c'est en même temps une autre vie bourgeoise et provinciale, une vie qui se dénonce elle-

même, qui accuse ses tares. Non pas que l'auteur vienne lourdement démontrer, au détour d'un paragraphe, ceci ou cela, mais les lignes de force de cette vie se détachent dans le livre, alors que nous ne les apercevions pas dans la réalité. Par l'art, le monde s'explique, devient transparent, même dans ses mystères qui nous apparaissent enfin. Le drame grec, la tragédie racinienne, dévoilent à nos yeux, rendus enfin lucides, le mystère de la destinée. De ses personnages royaux, Racine dit que nous « les regardons d'un autre œil que nous regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près » : la bizarrerie de l'art est tout entière là. Un public de princes et de rois, à qui la grandeur est pourtant coutumière, s'étonne, par la magie de l'art, de la condition princière et royale. C'est ce que Jean Cocteau appelle le « secret professionnel du poète » :

« La poésie dévoile, dans toute la force du terme. Elle montre nues, sous une lumière qui secoue la torpeur, les choses surprenantes qui nous environnent et que nos sens enregistrent machinalement. »

La poésie, en particulier, transfigure d'autant mieux le réel qu'elle ajoute à ses trois dimensions ordinaires, une quatrième dimension : la mélodie, dimension toute spirituelle.

D'autre part, nous ressentons aussi cette bizarrerie par rapport à nous-mêmes : le Beau nous arrache à ce que nous sommes, nous enlève :

« Gagner est le but du jeu, écrit Bernard Grasset dans *Les Chemins de l'Écriture*. En un certain sens, qui est le bon, l'on peut dire que, dans l'art, il n'importe que de gagner. Gagner là, c'est bien autre chose que convaincre. Nul art d'ailleurs ne se propose de convaincre. C'est aussi plus que séduire. Gagner, dans l'art, c'est proprement

s'emparer, prendre. Un écrivain a gagné quand le lecteur est conquis, sans que celui-ci songe même à se demander s'il a été séduit ou convaincu. »

Baudelaire, analysant cette action de l'art sur le lecteur ou le spectateur, la compare à celle de l'opium. Par l'art, nous connaissons : « ...ces fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent plus musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ». (*Exposition Universelle de 1855*).

Cette incantation esthétique nous ravit à nous-mêmes, nous élève spirituellement en nous arrachant au Temps et à nos attaches matérielles et procède à cette « catharsis », à cette purgation dont parle Aristote. Le Beau classique lui-même est bizarre, dans la mesure où ses formes achevées nous donnent l'intuition de la perfection, par opposition à l'imperfection de nous-mêmes et de ce qui nous entoure. Peut-être ressentons-nous davantage son harmonie que sa bizarrerie, mais c'est parce que, dans ce cas-là, le véritable bizarre se moque du bizarre, comme la vraie éloquence se moque de l'éloquence. La pudeur de Bossuet nous introduit dans la mort, tout autant que la violence de Baudelaire : « La chair changera de nature ; le corps prendra un autre nom : même celui de cadavre ne lui demeurera pas longtemps ; il deviendra, dit Tertulien, un je ne sais quoi qui n'a plus de nom dans aucune langue : tant il est vrai que tout meurt en lui, jusqu'à ces termes funèbres par lesquels on exprimait ses malheureux restes. » (*Sermon sur la Mort* — premier point).

Autre étrangeté de l'art, d'ailleurs, c'est que cet enroulement, cet arrachement de nous-même, a une cause matérielle (des mots, des sons, des couleurs) et naît en nous par les sens. Le mystère de l'art, c'est au fond, le mystère de l'homme : tous deux sont faits à la fois de

chair et d'esprit, l'art est à la fois divin et satanique ; il nous enthousiasme, mais devrait nous effrayer aussi, à cause de la puissance qu'il exerce sur nous, et rien n'est plus juste que ce cri de Dimitri Karamazov :

« La beauté, quelle chose terrible et affreuse ; une chose terrible. C'est là que le Diable entre en lutte avec Dieu ; et le champ de bataille, c'est le cœur de l'homme. »

Ainsi donc, si l'on tenait à tout prix à mesurer l'originalité de telle ou telle œuvre, c'est peut-être par référence aux caractères mêmes de l'art que l'on pourrait procéder, avec le moins de chances d'erreur. Puisque la véritable œuvre d'art ne peut pas ne pas être bizarre, étant conforme à l'essence du Beau, nous pourrions qualifier d'originale celle qui nous soumet pleinement aux sortilèges du Beau. Ce sera celle qui dévoile, qui fait qu'après l'avoir lue nous ne voyons plus les choses, l'homme ou nous-même, comme nous les voyions avant, celle aussi qui transporte, parce qu'elle nous arrache à ce que nous sommes communément et qu'elle nous fait autre. L'œuvre originale, c'est celle qui exerce sans cesse ce double pouvoir magique, et la pierre de touche de l'originalité serait, en ce sens, non pas le passé, plus ou moins interrompu par la nouveauté surprenante d'une œuvre (ce qui ne prouve pas grand-chose, nous l'avons vu), mais l'avenir, restant irrémédiablement habité par ces deux phénix : le dévoilement et l'arrachement, toujours renaissant de leurs cendres. Dans un monde où tout s'use, où tout disparaît, la « grande originalité », pour reprendre le mot de Brunetière, c'est de durer ; c'est non pas de naître, mais de ne pas mourir. Les anciens le savaient bien, qui, lorsqu'ils avaient écrit une œuvre de valeur, la qualifiaient d'« acquisition pour toujours » (Thucydide) ou de *monumentum aere perennius* (Horace). Etre original, c'est faire en sorte que lorsqu'on dira plus tard « ambitieux » on pense Sorel ou Rastignac, « destin » : Racine,

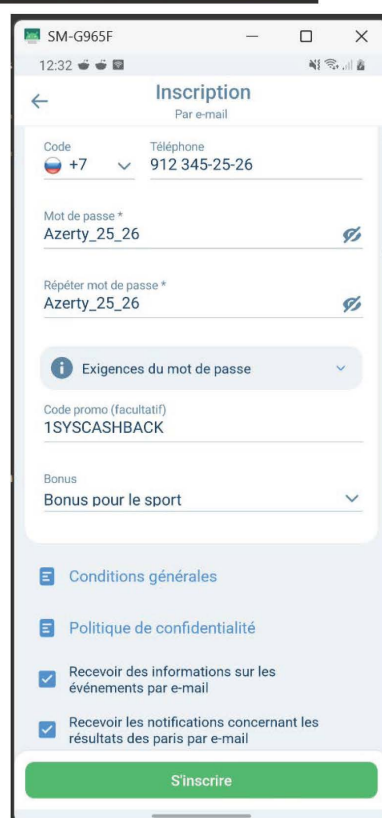
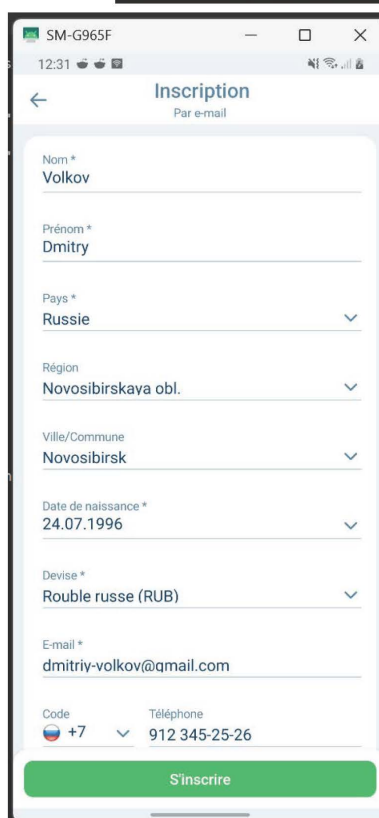
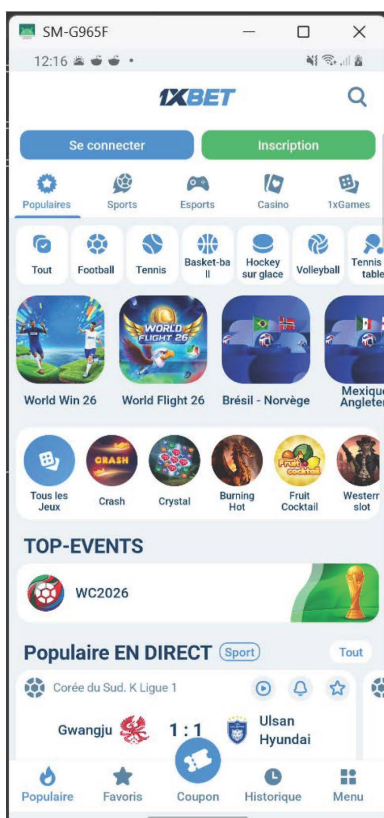
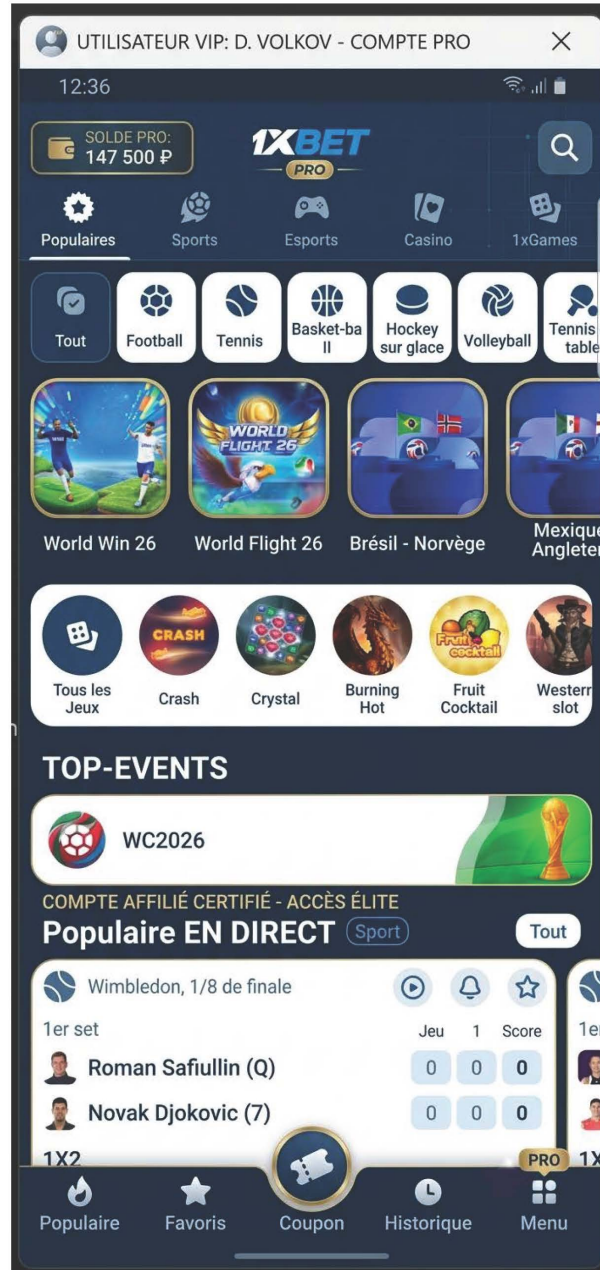
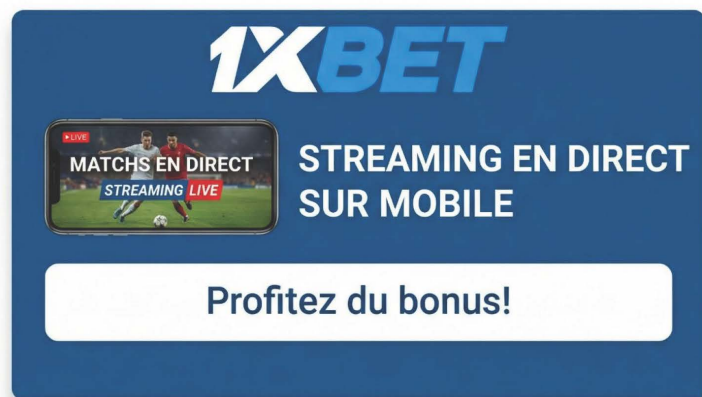
« hallucination » : Rimbaud, « souvenir » : Proust. Ainsi conçue, l'originalité ne tient plus aux moyens (thèmes, sujets ou style) mais aux effets. L'originalité, c'est la présence d'un œuvre ou d'un auteur, conjuguée avec cette puissance de bouleversement que nous venons d'analyser. Quand une œuvre, par delà les différences d'époque ou de mode, apporte une révélation à chaque lecteur, n'est-elle pas, au sens propre du mot, originale, puisque par elles le lecteur naît au monde et à lui-même ?

Si l'art est bien une thérapeutique de l'âme par le Beau, nous appellerons originales les médecines (ou, pourquoi pas ?, les « philtres », les « charmes ») les plus efficaces. Souvenons-nous ici de l'analyse pertinente qui termine *Au sujet d'Adonis* : « Jamais Racine, quand il écrit son illustre vers : « Dans l'Orient désert quel devint mon ennui », ne s'est imaginé de peindre autre chose que le désespoir d'un amant. Mais l'accord magnifique de ces trois mots, quand le temps, le transporte et le fait traverser le XIX^e siècle, trouve un renforcement inattendu et une résonance extraordinaire dans la poésie romantique ; dans une âme de notre époque, il se mélange merveilleusement à quelques-uns des plus beaux vers de Baudelaire. Il se détache d'Antiochus, il prend une généralité pure et nostalgique. Son élégance finie se transforme en beauté infinie : cet « Orient », ce « désert », cet « ennui », combinés sous Louis XIV, acquièrent un sens illimité, et la puissance d'un charme, par le fait d'un autre siècle qui peut plus les concevoir que dans sa couleur. » (Valéry - *Variété I.*) Telle est bien l'originalité de Racine : un pouvoir magique exercé sur ses contemporains, qui se renouvelle et se répercute indéfiniment dans le temps. L'art, d'ailleurs, dépasse l'artiste, puisqu'il donne à l'œuvre des échos que l'auteur lui-même n'avait pas entendus, et peut-être n'avons-nous pas eu tort de définir par rapport à lui la notion d'originalité.

CONCLUSION

On voit, en tout cas, que cette notion est l'une des plus complexes qui soient, et pose des problèmes délicats. Après de multiples tâtonnements, nous avons cru pouvoir la définir, non par référence aux œuvres ou aux auteurs pris individuellement, ainsi que l'explication, puis la discussion du jugement de Brunetière le suggéraient, mais par rapport au Beau. C'est peut-être ainsi que nous aurons le moins de chances de nous tromper, et le plus de chances d'identifier ceux des écrivains qui, comme le dit André Malraux, « ont ce grand privilège, cette part divine, de trouver au fond d'eux-mêmes pour nous en faire présent, ce qui nous délivre de l'espace, du temps, et de la mort » (*Les Noyers de l'Altenburg*).

LR. P.



XXIX

« Les choses absurdes sont les seules agréables, les seules belles, les seules qui donnent de la grâce à la vie et qui nous empêchent de mourir d'ennui. Un poème, une statue, un tableau raisonnable feraient bâiller tous les hommes, même les hommes raisonnables. » (*Livre de mon ami*).

Que pensez-vous de cette boutade d'Anatole France ?

Plus que nulle autre, notre époque s'impose par son amour du nouveau, de l'inédit, voire de l'étrange ou de l'inaccoutumé. On peut trancher d'un mot en disant qu'elle a privilégié l'absurde au point de l'ériger en théorie littéraire, sinon en système philosophique. Albert Camus n'a-t-il pas fondé naguère avec le Mythe de Sisyphe, l'« absurdisme » ? Mais le surréalisme de l'autre après-guerre, ou le « lettrisme » de M. Isidore Isou, ou la peinture cubiste, et particulièrement la peinture d'un Dubuffet, faite avec de la boue séchée, ou les papiers collés d'un Matisse et la sculpture de conserves détériorées, ne sont-ils pas autant de modes de cette absurdité générale de l'Art contemporain ? Il semble qu'Anatole France ait été une manière de devin extraordinaire lorsqu'il a écrit au début de ce siècle : « Les choses absurdes sont les seules belles... Un poème, une statue, un tableau raisonnable feraient bâiller tous les hommes, même les hommes raisonnables. »

Nous allons tenter d'éclairer ce paradoxe d'Anatole France à la lumière de l'art actuel, et des formes les plus traditionnelles de l'art universel.

I. - EXPLICATION :

Que l'Art est déraisonnable

Si l'on veut considérer cette boutade avec un certain sérieux, on pourra remarquer le caractère exceptionnel du style de l'œuvre d'art, du génie créateur.

L'œuvre belle choque toujours. Elle bouleverse, étonne et détonne. « Le premier qui compara la femme à une rose, dit Gérard de Nerval, était un poète ; le second était un imbécile. » Le raisonnable est ce qu'approuve une raison vulgaire, dépourvue de toute originalité, un bon sens étroit, vide, mesquin, intolérant. L'absurde en sculpture a donné le Guattamelata en équilibre sur sa boule, et le chef-d'œuvre de Donatello a été tenu pour absurde par ses contemporains ; ou le Colleone à Venise, et Verrochio a été considéré comme un fou de faire tenir en l'air la patte de son cheval ; ou le Maréchal Ney de Rude, dont la posture comporte six fautes de position anatomique ; ou les chimères gothiques ; ou les sculptures baroques. Absurde est le réalisme du Milon de Crotone, de Pierre Puget ; absurde, le Balzac de Robin, absurde la Barbara de Lipchitz. Mais la maison de verre de Le Corbusier et Janneret est-elle plus absurde que cette église tout en verre qu'est la Sainte-Chapelle ?

Mallarmé ou Valéry n'ont rien à envier à Scève ou à Parry :

« Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner

Mon premier point sera qu'il faut déraisonner... »

Il s'agit donc de montrer :

1. Que toute œuvre d'art, de quelque origine et de

quelque niveau de culture qu'elle soit, est absurde dans la stricte mesure où elle est belle.

2. Que seule la médiocrité — l'éloquence d'un Fléchier, la poésie d'un Delille, la peinture d'un Carolus Durand — apparaît comme logique, claire, facile et compréhensible.

3. Que l'illogisme, le scandale, le choc psychologique, sont les vrais signes de l'art. L'Absurde est le critère du génie.

II. - DISCUSSION

Apologie de la beauté rationnelle

1. Il existe, de Paul Souriau, grand esthéticien français du début de ce siècle, un ouvrage qui porte ce titre : *La Beauté rationnelle*, et qui est une défense vigoureuse de la logique dans l'Art. C'est un fait que la cathédrale de Beauvais, à cause de l'absurdité de ses quarante-huit mètres de hauteur de voûte, n'a jamais pu être finie. Absurde est le Baroque, le style rocaille ou rococo. Absurde est le poème épique mythique consacré à Francus ou à Henri IV, à la Pucelle ou à Lucrece. Absurde était le mouvement Dada de l'autre après-guerre. Qu'est-il resté des exagérations du surréalisme ? Que peut-on lire encore de Breton, Soupault ou même Tzara ? Y a-t-il autre chose que du « canular » dans *Persiennes* ou dans les premières pages du *Traité du Style* ?

2. Il y a donc dans l'excessif, dans le scandaleux, dans le choquant, un élément de caducité pour l'œuvre d'art. La littérature absurde est amenée à disparaître, comme la peinture absurde serait vouée à l'échec. Aussi la préciosité est morte, et tout ce qui est rajoutis, fioritures et addenda, ornements superflus et œuvres utopiques, doit faire place à l'unité et à la simplicité raisonnables.

On peut se déprendre d'une œuvre qui paraît trop sacrifier à la raison, car :

« Les hommes, la plupart, sont étrangement faits :

Dans la juste nature on ne les voit jamais... »

Sans mesure, point d'art possible.

Molière ou Milton sont grands, qui ont été entièrement raisonnables. Si l'on se détourne de Puvis de Chavannes, on y reviendra un jour, car il est le type même du peintre pondéré. Raphaël et Michel-Ange ont créé un type d'œuvres où la raison se compose avec l'inspiration.

3. Au reste, le Classicisme symbolise concrètement cette tendance à l'art de raison. Poussin, Ingres, Racine, Pigalle ou Jean Bologne ont réalisé une sorte de parangon de la Beauté rationnelle. L'architecture savante, la poésie composée suivant les préceptes de la raison, d'après les résultats du nombre d'or, donneront des résultats beaucoup plus sûrs qu'un art de fantaisie.

« Usez, n'abusez pas, c'est la loi de la nature », disait déjà Voltaire. Et l'on a dans ce pur idéal de beauté une sorte d'absolu artistique, où la critique n'a pas de prise. L'Absurde est toujours relatif et imparfait. Seul le Raisonnable peut être parachevé, impeccable et absolu : « Classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même », dit Valéry. La mesure, la bienséance et la modération sont les règles impérieuses du bon goût.

III. - APPRÉCIATION

Défense de l'Absurde

1. On pourrait établir une hiérarchie entre la fantaisie, l'absurde, l'illogique. Si l'illogisme est condamnable, il n'en va pas de même de l'absurde. « Les grandes œuvres

subsistent par leur côté passionné », disait Balzac. Or, la passion est toujours absurde, et l'absurde toujours passionné. Le génie est un déchaînement intensif de forces écrasantes : il ne peut jamais être qu'intempestif. Une œuvre créée dans le calme plat (intérieur et extérieur) ne peut être que plate.

2. Il faut donc défendre le tumultueux, le chaotique, l'apocalyptique. « Il faut, disait Anatole France, lui-même, dans la *Préface des Opinions de Jérôme Coignard*, il faut, pour servir les hommes, rejeter toute raison, comme un bagage embarrassant, et s'élever sur les ailes de l'enthousiasme. Si l'on raisonne, on ne s'envolera jamais. » Aucune poésie ne saurait jamais être tout à fait raisonnable. Car la raison tuerait l'inspiration. Ce sont les bons talents qui peuvent être parfaits. Mais il y a dans le génie quelque chose d'imparfait qui va plus haut, plus loin, plus profondément que dans les chefs-d'œuvre achevés. « Génie, ô longue impatience », dit Valéry (*Charmes*).

3. D'ailleurs la quasi-totalité de l'œuvre de France n'a que de la fantaisie et non point de véritable absurdité. (L'un des plus grands auteurs de ce temps, Paul Eluard, nous paraît beaucoup plus révélateur de ce génie irrationnel, ou Valéry, ou Gide).

L'on ne peut arriver à créer qu'en tournant le dos au raisonnable. Il faut un refus de tous les instants pour laisser une œuvre. La leçon a été bien entendue par notre temps puisque Albert Camus l'inscrit dans le titre de son dernier ouvrage : *L'homme révolté*. Le génie n'est jamais une longue patience : il serait plutôt une courte révolte.

CONCLUSION

L'ennui a son antidote dans l'Absurde comme le désespoir l'a dans la joie. Mais la vie peut être conçue comme une lente et longue remontée vers la morne et désespé-

rante découverte de soi, et l'on ne peut alors se complaire à des variations raisonnables autour de thèmes très sages. Ou bien on peut avoir le désir de vivre dangereusement, de « choquer le bourgeois », de scandaliser les populations et de mettre un peu de fantaisie, de charme, de nouveauté dans une existence banale. L'art raisonnable est un art de copie apollinienne, de réalisme et de conservation austère. L'art absurde est un art dionysiaque d'arrachement à la vie, d'évasion, de renouvellement, de changement radical. Dire lequel des deux doit être préféré serait absurde. Mais le choix est toujours absurde. « Je parie pour le génie, quel que soit son camp. »

D. H.

XXX

Baudelaire affirmait en 1859 : « Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature ». Au contraire, un critique de la *Revue des Deux Mondes* déclarait quelques années plus tard : « L'art est dans le choix, dans l'interprétation des éléments qui lui sont offerts, nullement dans la copie littérale de tel ou tel détail indifférent ou repoussant. » Quel est de ces points de vue celui qui vous paraît le plus juste ?

C'est traditionnellement à l'auteur de la *Poétique* et de l'*Organon* que l'on fait remonter la première mise en forme de cette idée simpliste : que l'art se bornerait à être une image du réel.

Aristote aurait dit que l'art était la copie de la réalité, construite à la ressemblance de la vie, à l'instar du quotidien : « Je crois, note Baudelaire, en écho, vingt-trois siècles après (1859), que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature. » C'est là une idée familière, plus que banale, vulgarisée à l'extrême. Sous la plume de Brunetière ou de Faguet, elle ferait hausser les épaules. Mais ce n'est point un critique ou un esthéticien de profession qui la formule. Il s'agit d'un créateur, d'un amateur de paradoxes et d'un fervent de curiosités esthétiques, ce qui nous porte aussitôt à attacher infiniment plus de poids à cette formule. Il ne sera point question ici de l'œuvre de Baudelaire. Mais il

n'est pas indifférent que ce soit celui d'entre nos poètes qui a toujours été de beaucoup le moins *naturel* qui précisément écrive ce plaidoyer *pro natura*.

Il y a dans cette confidence ironique une sorte de paradoxe sur le créateur qui apparaît en filigrane. C'est celui-là même que nous aurons à éclairer, à faire jaillir de son ombre, de son indétermination. Dans une première perspective, nous chercherons à expliquer le texte et la pensée de Baudelaire. Puis nous passerons au crible de l'esthétique cette formule de bon sens si peu élaborée. Enfin l'on se demandera si l'on ne peut vraiment pas chercher à comprendre l'art d'une autre façon ; bien plus, si Baudelaire lui-même ne se faisait pas, en dernière analyse, une tout autre idée de l'art en général et de son art en particulier. Car enfin rien ne justifie dans son œuvre une appréciation aussi simpliste sur son œuvre.

I. - L'ART, COPIE DE LA NATURE

1. « L'Art est. » Ce que Baudelaire entend par le mot Art, c'est la manière générale de *faire* ; au sens où l'*homo artifex* imite toujours le démiurge platonicien. L'art du forgeron ou du jardinier, celui du potier ou du cuisinier, est encore et toujours une manière de *re-faire* ce qui a déjà été fait et bien fait par le Premier Artiste. L'Art Poétique est bien entendu, et *a fortiori*, une pâle imitation. La peinture de Delacroix imite mieux le mouvement qu'aucune autre, la musique de Berlioz est une divine harmonie imitative et les *Histoires Extraordinaires* ou *Le Corbeau* de Poë sont de merveilleuses reconstitutions. L'art d'une manière générale, étant défini comme l'ensemble des procédés « formateurs » au sens morphologique du terme, il ne faut point s'étonner que l'on ne voie dans ces formes déjà existantes aucune invention propre.

2. « La Reproduction. » Donc il s'agit exclusivement de dépeindre, de décrire, de re-faire, de re-constituer, de re-penser après d'autres. Reproduire, c'est développer une nouvelle image d'une première réalité, qui, elle, n'a pas changé et ne changera pas. Toute une conception hiérarchique du Beau comme modèle suprême, Parangon supraterrestre, paradigme éternel, à la mode platonicienne de l'Idée, tout cela est dans la « reproduction ».

3. « Exacte. » Doit-on accorder de l'importance à cette épithète, ou au contraire la négliger ? Baudelaire l'a soulignée lui-même dans ce texte. Et sans chercher à nuancer à l'extrême, c'est un fait que la « reproduction » n'est point l'exacte copie. Il y a là une profession de foi réaliste, voire vériste au sens le plus excessif du terme, très inattendue de la part d'un poète détaché, désincarné — bref si peu « engagé ».

4. *La Nature.* Le mot n'a plus de couleur tant il a été lavé, délavé, décoloré. Il n'a plus de sens, depuis qu'on l'écrit indifféremment par un « n » et avec un « N ». Entendons par là cette réalité concrète que nous appréhendons quotidiennement dans le donné sensible ; et non la « marâtre Nature » ronsardienne et déifiée.

II. - L'ART, ENNEMI DE LA NATURE

1. *Homo Additus naturae.* Ce mot de Bacon s'oppose plus fortement à la définition d'Aristote que leurs deux inductions. Si l'on ajoute l'esprit à la nature, tout disparaît d'emblée. Il ne peut point y avoir de reproduction pure et simple si le « reproducteur » s'ajoute et s'interpose. Car alors la nature ne se voit plus daguerréotypée — pour ne pas trop faire d'anachronisme — mais vraiment peinte par le Photographe, qui la « prend », qui la « saisit » sous un angle nouveau.

2. L'art est créateur, ou producteur, et non consommateur, l'art est actif et non point statique ou contemplatif. Même l'auditeur le plus passif, même l'amateur le plus inerte, participent dynamiquement à leur extase, dans la stricte mesure où ils ressentent un émoi interne qui se traduit par une puissance décuplée. La principale règle de l'invention, disait Alain, c'est que l'on n'invente rien qu'en travaillant : *artisan d'abord* ! Mais précisément il n'est d'art que dans une certaine activité, si minime soit-elle. L'œil n'est pas artiste, qui reçoit l'impression des objets : mais l'esprit l'est déjà, qui sait interpréter les images.

3. « L'Art, imitation de la vie ? Mais aucun art n'a jamais fait cela ! La tragédie classique en est aussi éloignée que possible, le drame de Hugo également », disait Paul Claudel (cf. *Annales de Toulouse*, 1950). L'on ne pourrait expliquer aucune grande œuvre par l'imitation, par la description littérale : pas même la *Pastorale*, pas même le *Bœuf écorché*, pas même la *Charogne* et surtout pas les célèbres sonnets retranchés par Pinard, l'illustre procureur impérial qui devait condamner Flaubert et Baudelaire. Car entre la Nature et l'Art, il y aura toujours cette différence qui seule porte la marque de la main de l'homme : le style. « L'Art, dit André Malraux, est ce par quoi les formes deviennent style. »

III. - L'ART, FORCE DE LA NATURE

1. Si les grandes œuvres ne subsistent, pense Balzac, que par leur côté passionné, l'Art n'est vrai que s'il est fortifié par la pensée qui l'alimente. L'Art n'est au fond ni pour ni contre la Nature : il est au-dessus d'elle.

2. L'art ne saurait donc être que « transnaturel » ou, pour mieux dire, trans-figuratif. L'art le plus réaliste, com-

me pouvait être le Théâtre Libre au temps où, pour faire plus vrai, Antoine obligeait ses comédiens à tourner le dos au public, ou les romans de Zola, des Goncourt ou de Lucien Descaves, — pour ne rien dire des romans d'aujourd'hui —, comportaient tous une part de fabrication, de re-création personnelle. La célèbre « tranche de vie » a toujours été une illusion. Écoutons plutôt Giraudoux, lorsqu'il nous dit : « C'était joli, le théâtre libre ! On disait « il est cinq heures », et il y avait une vraie pendule qui sonnait cinq heures. La liberté d'une pendule, ça n'est quand même pas ça. — Si la pendule sonne cent deux heures, ça commence à être du théâtre. — A huit ans, on a mené mon père au Gymnase. Il y avait sur la scène un vrai piano. Il a hurlé de déception et on a dû le sortir du théâtre. Il n'y est jamais retourné. » (*Impromptu de Paris*, scène I, p. 20-21, Paris, 1937, Grasset.)

L'illusion d'un art copie du réel est aussi haïssable que l'art féérique, symboliste ou surréaliste. Ces tentatives n'aboutissent qu'à un faux-art et non à des beaux-arts.

3. L'art baudelairien illustre concrètement et profondément, mais à rebours, le mot de son auteur. Il y a dans l'œuvre de Baudelaire une absence totale d'outrance et d'imitation servile. Comme le dit Valéry : « Il poursuit et rejoint presque toujours la production du charme continu, qualité inappréciable et comme transcendante de certains poèmes — mais qualité qui se rencontre peu, et ce peu rarement pur, dans l'œuvre immense de Victor Hugo » (*Situation de Baudelaire, Variété II*, page 151). Cf. certains poèmes comme *l'Albatros*, *Hymne à la Beauté*, *la Musique*, *l'Idéal* :

« Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes les choses belles,
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles. »

Ainsi la méthode baudelairienne consiste-t-elle essentiellement à dépasser par un charme, une merveilleuse magie, par un procédé plus surnaturel ou incantatoire que purement humain, le niveau de la simple réalité. Le propre de l'art est donc cette évasion hors de la vie, dans cette *abductio mentis a sensibus*.

CONCLUSION

La confirmation de cette formule reviendrait à la condamnation de toute œuvre de Baudelaire. Mais en ce débat ancien, la vérité est dans le Platonisme et contre Aristote. L'Art n'est point immanent, mais transcendant à la Nature. L'Art ne saurait être donné comme une reproduction exacte de la nature, car le cliché photographique serait plus beau qu'un Watteau ou un Rembrandt. Si « Le Beau, c'est, ô mortels, le Vrai plus ressemblant ! » ce n'est pas à dire que la nature soit à imiter. En fait l'imitation apparaît beaucoup plus souvent comme l'erreur, et la photographie d'une automobile prise à plus de cent kilomètres à l'heure au centième de seconde donnera une impression d'étrange fixité, tandis que la statue de *L'Homme qui marche* de Rodin, paraît un dynamisme saisissant. La poésie ne peut pas plus imiter que la Science : aucun art n'est *figuratif*, car la musique la plus concrète ou le théâtre le plus exotérique sont encore et toujours de l'art abstrait.

D. H.

XXXI

Passé, Présent, Avenir de la distinction des genres littéraires

Tandis que le XVII^e siècle, héritier des traditions aristotéliennes, aimait à classer les genres en catégories bien tranchées, notre époque aime par-dessus tout le fouillis, le « cocktail », le méli-mélo. On a pu dire que le goût du mélange était la maladie de l'esprit moderne. De fait, nos plus grands écrivains sont à la fois auteurs-acteurs-réalisateurs de toutes les œuvres possibles, et ils passent très aisément de la littérature au cinéma, ou du théâtre à la philosophie. C'est peut-être une situation particulièrement favorable pour juger de l'avenir de la distinction des genres littéraires, de ce qui reste d'une pareille discrimination, de ce qu'elle a valu, de ce qu'elle vaut et de ce qu'elle pourra encore valoir.

I. - PASSÉ DE LA DISTINCTION DES GENRES LITTÉRAIRES

1. Il faudrait rechercher dans la *Poétique* d'Aristote l'une des origines de cette distinction classique. Une autre de ses sources nous serait fournie par l'*Art poétique* de Boileau, dont les deuxième et troisième chants sont remplis de ces minutieuses distinctions entre la satire et l'épigramme, la comédie et la tragédie, l'épopée et l'ode, etc.

D'une manière générale, la poésie comporte ses genres propres ; le théâtre les siens ; et entre l'Histoire, la Philosophie, la Science, la Littérature, les distinctions sont encore plus nettes.

2. Ce n'est pas avec le romantisme, mais déjà au XVIII^e siècle avec l'esthétique de Diderot, celle de la comédie bourgeoise, de la comédie larmoyante, du drame bourgeois, que naît un mélange du genre comique et du genre tragique. Il faut observer déjà à ce niveau une volonté de détruire les barrières qui isolent les grands genres esthétiques.

3. Enfin le XIX^e siècle devait consacrer tout au long cette fusion, cette confusion volontaire.

La correspondance des arts devait naître du refus de la règle stricte, de la définition trop limitative qui imposait à l'artiste des recettes tâtilloises. C'est donc à dessein que Hugo mélange la comédie et la tragédie :

« J'ai fait une tempête au fond de l'encier... »

Il est évident que le désir de choquer leurs Maîtres, leurs ancêtres, poussait les romantiques, ou plus tard les symbolistes, à refuser les distinctions de genre. Le versilibrisme est né de cet effort pour détruire la distinction entre la prose et la poésie.

II. - PRÉSENT DE LA DISTINCTION DES GENRES LITTÉRAIRES

1. Il est évident que le roman français du XX^e siècle a absorbé dans son contenu la plupart des genres voisins : si l'on prend l'exemple typique de Jean Barois, de Roger Martin du Gard, on est surpris de ce mélange de parties dialoguées, dramatiques, presque théâtrales, de récits en forme de roman, de comptes rendus sténographiques

qui paraissent plaqués sur l'œuvre romanesque, un peu comme les papiers collés sont surajoutés aux toiles des surréalistes, *mutatis mutandis*.

2. La poésie contemporaine ne cherche plus du tout à se limiter dans des moules, dans des formes pré-établies. Il semble que la plupart des auteurs aient renoncé à écrire des madrigaux, des sonnets, ou des odelettes. Mais beaucoup d'ouvrages ne sont plus ni en vers, ni en prose : telles les *Nourritures Terrestres* ou les *Nouvelles Nourritures* d'André Gide dont on se demande souvent, en lisant sa première œuvre, où commencent les *Poésies* et où s'arrêtent les *Cahiers* d'André Walter. On sait d'ailleurs qu'une seule œuvre de Gide (*Les Faux Monnayeurs*) porte le titre de roman. Mais entre les récits, les soties, le théâtre et les essais de Gide, il est bien difficile d'opérer un tri rationnel. Son œuvre tout entière nous apparaît comme une sorte d'immense *journal* à la façon dont Montaigne avait écrit ses *Essais*.

3. Le théâtre d'aujourd'hui cherche également à se confondre avec d'autres genres qui lui sont propres. Ainsi le cinéma lui prête un secours fréquent, mais aussi, parfois, le mime, la pantomime, ou bien l'insertion d'une pièce dans une autre pièce (comme Corneille en avait lancé la mode avec son *Illusion Comique* au début du XVII^e siècle). On pourrait dire d'ailleurs du théâtre, comme de tous les autres genres littéraires du XX^e siècle, qu'il procède d'une vaste autobiographie. Les *Cahiers*, les *Carnets* de notes, les *Journaux* intimes, les *Feuillets*, tous les *Cahiers* de brouillon, toutes les *Notes*, toute la *Correspondance* la plus intime viennent se mélanger et faire corps avec l'œuvre d'art. La littérature d'aujourd'hui ne comporte donc plus de distinction proprement dite. Elle embrasse tout le domaine de l'écriture ; elle englobe tout ce qui peut être publié.

III. - AVENIR DE LA DISTINCTION DES GENRES LITTÉRAIRES

1. Si l'on ne peut pas aller plus loin que l'on ne fait actuellement, il faudra donc reculer, rétrograder. Il faudra revenir à une distinction des genres : la sculpture d'aujourd'hui ne se distingue plus guère de la peinture, puisque les tableaux ont un relief d'une épaisseur considérable ; les matériaux mêmes qui sont employés appartiennent à tous les genres les plus divers. De même, en littérature, tous les documents les plus hétéroclites semblent brassés pour donner un écrit : il faudra pourtant comprendre un jour qu'il y a une différence entre le témoignage et l'œuvre littéraire. L'une peut être d'un grand intérêt documentaire ; mais elle n'a pas la spécificité de l'autre : elle n'est pas à proprement parler une œuvre d'art.

2. D'ailleurs, les signes avant-coureurs d'une telle distinction s'aperçoivent chez un dramaturge essentiellement de son siècle comme l'est Jean Anouilh. N'a-t-il pas en effet distingué ses pièces roses de ses pièces noires ? N'est-ce pas là un retour à l'antique distinction entre la comédie et la tragédie ?

3. La non-distinction des genres littéraires nous paraît condamnée par l'exagération même que les auteurs modernes ont apportée à leur acharnement dans le sens du mélange hybride de tout ce qu'ils ont écrit. Devant une œuvre contemporaine comme, par exemple, *Le Journal d'un Voleur* de Jean Genet ou *Le Sabbat* de Maurice Sachs, on est en présence de

« Je ne sais quoi d'informe et qui n'a pas de nom. »

Or, pour qu'elle puisse avoir un sens, il faut que l'œuvre ait une forme. Il faut donc revenir, coûte que coûte,

à une distinction normale, ni excessive, ni insuffisante, des genres les plus importants des arts de littérature.

CONCLUSION

Distinguer des genres majeurs et des genres mineurs, parler de grands arts par opposition à des arts décoratifs, à des arts industriels ou à des arts inférieurs, c'est méconnaître la notion même de l'art, qui est de faire, de fabrication. Mais vouloir refuser des distinctions établies par l'usage, éprouvées par des auteurs classiques, et dont la classification reste très commode, nous paraît procéder d'une révolte essentiellement juvénile. Où classer *A la recherche du temps perdu*, ou bien *La Métamorphose* de Kafka ? Ce n'est ni de la poésie, ni du roman, ni du théâtre, ni de la philosophie, ni un journal intime : mais c'est tout cela à la fois. Sans doute. Mais Proust et Kafka sont inclassables. Si les grandes œuvres dépassent, transcendent, la distinction des genres, les petites et les moyennes supportent une étiquette. Il faudra y revenir.

D. H.

XXXII

Que pensez-vous de cette opinion d'Émile Faguet :
« La littérature française n'est point populaire, parce qu'aucune littérature n'est populaire. Il faut en prendre son parti : la littérature et l'art ne sont populaires qu'à la condition d'être médiocres ».

Le récent succès de Jean Vilar a remis en vogue le principe même du théâtre populaire. Mais il n'y a pas que le théâtre qui puisse être populaire : toute la littérature peut s'élever à ce degré de vie, de concret, de réalité parfaitement accessible au grand public et donner ainsi l'impression d'être populaire. Aussi ne manque-t-on pas d'être surpris en constatant l'ostracisme d'un Émile Faguet lorsque ce dernier écrivait avec un mélange de mauvaise-humeur et de haine pour la masse : « La littérature française n'est point populaire, parce qu'aucune littérature n'est populaire. Il faut en prendre son parti : la littérature et l'art ne sont populaire qu'à la condition d'être médiocres. »

Il y a entre le populaire et le populiste, entre la masse et la médiocrité, un passage à la limite qu'Émile Faguet ne craint pas de franchir. On sait que cet impressionniste forcené allait jusqu'à écrire : « Le bon goût, c'est mon goût. » Pour lui, tout ce qui n'était pas en accord avec ses idées personnelles en matière de littérature et d'art était nécessairement voué à la faiblesse, voire à la nullité. C'est pourquoi nous pouvons, à la lumière de plus

d'un demi-siècle de tentatives d'instauration d'un art vraiment populaire, reprendre le problème à la base et nous demander en quel sens la littérature peut vraiment atteindre la large audience du grand public.

II. - LA LITTÉRATURE POPULAIRE COMME RÉALITÉ HISTORIQUE

1. L'antiquité nous fournit l'exemple d'une littérature et d'un art qui baignent dans une popularité très concrète. Que l'on songe au théâtre de Dionysos, à Athènes, où Eschyle, Sophocle, Euripide ou Aristophane représentaient leurs pièces devant cinq mille spectateurs, ou bien à ces sculpteurs et à ces peintres de l'antiquité gréco-latine que la postérité admira à l'égal des contemporains, dans tous les cas on se trouve en présence d'une littérature populaire, n'en déplaise à Emile Faguet. Il faut même préciser que l'art du Moyen Age est aussi un art populaire et que cet art-là est effectivement français. Les soties, les farces, les jeux, les mystères, les passions du Moyen Age étaient autant de genres qui plaisaient au peuple dans sa totalité et qui ne s'arrêtaient pas à quelques raffinés vite dégoûtés par le commerce des œuvres basses ou sans style. De même, les cathédrales gothiques ont été édifiées dans un grand élan d'enthousiasme populaire, et sans qu'il y ait lieu de faire appel pour expliquer la passion qu'elles ont fait naître à un snobisme de coterie.

2. Jusqu'à la Renaissance, il n'est pas faux de dire que l'art est resté parfaitement perméable à la grande masse des citoyens. Les hommes se sont trempés dans l'art commun, les artistes puisent leur inspiration dans le milieu même d'où ils sortent. La fusion est totale entre

l'artiste et son public. Il n'y a aucun divorce. Tolstoï, dans *Qu'est-ce que l'art ?* émettait cette hypothèse suggestive, sauf à être contestable, que c'était le mécénat des grands seigneurs de la Renaissance qui, en obligeant les artistes à créer pour une petite élite, avait empêché les grands créateurs de sympathiser avec leur public. La coupure s'était faite brutalement à partir du moment où les artistes, les écrivains, avaient cessé d'œuvrer pour la totalité de la population et avaient pensé à une petite classe de privilégiés auxquels ils destinaient exclusivement leurs productions. On peut penser à cet égard que, même en admettant que cette hypothèse ait un fondement réel, l'art populaire a bel et bien existé jusqu'à l'époque élisabéthaine en Angleterre, jusqu'au siècle d'or espagnol, avant l'époque de Jules II en Italie, dans le haut Moyen Age en Allemagne. La littérature bourgeoise du Moyen Age par exemple prouve assez combien le clivage est brutal entre les Fabliaux compris du gros public et la littérature aristocratique en rupture avec l'art populaire.

3. Mais il serait faux de dire que le XVII^e siècle n'ait pas comporté une part de littérature et d'art comprise du public le plus large : La Fontaine serait-il hermétique à la foule ? Molière n'a-t-il pas plu aux laquais du parterre ? Boileau n'a-t-il pas le gros bon sens qui plaît au peuple ? Corneille n'exaltait-il pas les âmes les plus frustes ? Quant au XVIII^e siècle, il fourmille de ces auteurs que le peuple lit et relit sans arrêt : si Voltaire rime avec populaire, Rousseau, dans les vers de mirliton de la chansonnette classique, s'associe à la « terre » pour former le « ruisseau ». On sait combien, de 1778 à 1788, pendant les dix années qui vont de la mort de Voltaire et de Rousseau à la Révolution française, les œuvres de ces derniers se répandirent dans le plus gros public. Quant à Victor Hugo, il verra d'innombrables correspondants lui écrire : « Monsieur Victor Hugo, en son avenue », et cinq mil-

lions de Parisiens suivre son cercueil. Mais à côté des Molière, des Voltaire, des Victor Hugo, le principe même d'une littérature populaire liée à la médiocrité ne laisse pas de paraître un apophtegme saugrenu.

I. - LA LITTÉRATURE POPULAIRE LIÉE A LA MÉDIOCRITÉ

1. Cependant, soyons justes. Il convient de replacer dans l'époque même où ce mot a été écrit la phrase de notre auteur. Est-ce que, vers 1880, la littérature française était populaire ou non ? Il nous faut répondre sans hésitation par la négative. C'était l'époque de l'art bourgeois, en un temps où le bourgeois s'opposait au populaire. Rien n'y était réellement populaire, pas même la démocratie. C'est le moment où un Jules Grévy visitant le Salon demande aux organisateurs quelle était sa valeur propre cette année-là : « Oh ! Monsieur le Président, une bonne moyenne... — Une bonne moyenne ? répond Grévy. Excellent ! C'est ce qu'il faut en démocratie. » La moyenne la plus basse, l'absolue médiocrité apparaissent justement comme les pires ennemis du bourgeois, qui implique bien l'idée du confortable, du riche, du cosu. Il faut un minimum d'instruction — donc d'argent — pour pouvoir goûter du Racine, comme il faut une certaine habitude pour apprécier un verre de bon Porto ou de Fine Champagne. Les rustres en sont incapables. Ceux-là doivent se contenter du mélodrame, du Music-Hall, des Cirques, qui, comme chacun sait, n'apportent ni art ni littérature.

2. La littérature populaire comme feuilleton journalistique, comme roman à deux sous, comme vers de mirilton, comme livres de gare, de même que l'art plastique

présenté sous forme de chromo, de croûtes infâmes, s'étalant pompeusement boulevard Saint-Michel, apparaissent comme les symboles mêmes de la médiocrité. Il ne faut pas s'étonner si Emile Faguet, de l'Académie française, fait le dégoûté en parlant d'une littérature populaire. Pour lui la France reste l'apanage de l'art versaillais, à la rigueur du style Régence. Le pré-classicisme avec la vogue du précieux pourrait presque être le critère de l'art par excellence. Faguet est venu à la littérature à l'âge où le Parnasse mettait en lumière les préceptes de l'art pour l'art ; il se méfie d'un retour trop brutal à la nature, à la vérité, à une vision brusque des choses ; la popularité excessive — celle de la populace — il ne peut qu'en avoir peur : il se rappelle la Commune. Les grands bouleversements, par le désir qu'ils ont de faire partager au peuple les sentiments esthétiques d'une élite, ne contribuent qu'à donner un malaise au lettré qui cherche à l'oublier. Flaubert avait raison de s'enfermer à Croisset, les Goncourt de se terrer dans leur grenier, l'Académie de ne pas se prononcer sur le boulangisme et Panama (on sait qu'elle devait plus tard s'engager très violemment contre le « dreyfusisme » qui manifestait là encore la tentation d'une dérivation vers le populaire). Le mandarin Faguet juge ainsi la littérature de son temps avec une objectivité plus ou moins factice : il dirait tout aussi bien que la littérature française n'est point engagée, et qu'en s'engageant elle tombe dans le goût de la masse, donc de la populace.

3. La médiocrité de cette littérature qui ne se veut pas élevée, mais qui souvent cherche à être édifiante, éclate lorsque l'on compare les tirages respectifs des auteurs à la mode. Sait-on bien que c'est le *Mouchoir bleu* qui fut le plus gros succès de librairie de tout le XIX^e siècle et que ce morceau de littérature plus que populeuse dépassait en médiocrité tout ce que l'on peut imaginer

de plus insipide, de plus sot, de plus plat à travers tout le XX^e siècle. Les adaptations de romans de George Sand à la sauce populaire, les mélodrames issus du drame romantique, les vaudevilles dérivés de Labiche apparaissent en effet à l'observateur objectif, même cent ans après, comme morts et bien enterrés. Ils n'ont plus de succès qu'*a contrario* : c'est-à-dire que l'on en rit au moment précis où l'on devrait en pleurer et vice-versa. Il est donc assez légitime de parler de médiocrité à propos de l'art populaire, mais ce qu'il fallait peut-être préciser, c'est que la littérature et l'art ne sont compréhensibles pour le peuple que si on lui donne les moyens de parvenir à cette supériorité intellectuelle dont s'enorgueillissent beaucoup de potentats. Toute la masse peut devenir élite, si on lui accorde la possibilité de s'élever. Faguet reste résolument hostile, par son attitude anti-populaire, à l'élaboration d'un art nouveau, au progrès d'une littérature qui s'élèverait à partir de nouvelles couches de lecteurs. Pour lui le mieux consiste encore à pratiquer on ne sait quel malthusianisme littéraire où quelques lecteurs choisis resteraient les seuls juges de ce qui est valable et de ce qui ne l'est pas.

III. - L'ART POPULAIRE COMME ART D'ÉLITE

1. Que l'on songe au phénomène du snobisme dans l'art : ce qui a commencé par être le goût d'une coterie, d'une petite chapelle, de grands esprits réduits à la « paucité », mettons, si l'on veut, l'hôtel de Rambouillet, a progressivement évolué vers les plus grands salons, vers des ensembles larges, vers une collectivité où le groupement se faisait tout autour de « supporters » nombreux. Le « snobisme » désigne plus maintenant une mode qu'un cénacle. C'est le « dandysme » qu'il faut dire, pour

montrer ce que l'on entend par art d'élite. Les « happy few » chers à Stendhal sont maintenant légion. L'art populaire a donc cessé d'être un art de masse, pour devenir au contraire le point de mire d'une élite mondaine : mais cette élite est elle-même innombrable. Rappelons-nous que lorsque Jean Vilar plantait sa tente à travers les Salles des Fêtes des mairies de la région parisienne, le tout-Passy, le tout-Paris, le tout-Neuilly, s'y lançaient à corps perdu. Il est amusant de remarquer que le siège du Théâtre National Populaire se situe géographiquement place du Trocadéro, au centre du quartier le plus snob de Paris.

2. La grande manie de notre époque pour tout ce qui est populaire, singulièrement pour les arts primitifs, pour l'art nègre, pour la musique à percussion, pour la peinture si naïve des autodidactes, apparaît comme la manifestation d'une curieuse propension à l'amour de l'art populaire dans la mesure où l'on peut « s'encanailler » en élevant jusqu'à soi le populaire que l'on anoblit. Ici l'on devrait songer aux peintres du dimanche, au douanier Rousseau, à tous ces grands esprits qui ont commencé par œuvrer d'une manière toute vulgaire pour s'élever progressivement jusqu'au faite d'une gloire mondaine. Il n'est que de réfléchir au curieux cas de Jean Genêt pour réaliser combien le seul fait d'avoir été au plus bas degré de l'échelle sociale a pu conférer à l'élite un goût bizarre et sensiblement érotique pour l'œuvre de cet homme. On peut suivre à la trace les écrivains qui, comme Georges Arnaud (*Le voyage d'un mauvais garçon*), Louis Calaferte (*Le Requiem des Innocents*), etc... ont pu partir du peuple pour s'élever à l'élite, au plus pur sens du terme.

3. Enfin, le populisme devrait être invoqué contre Emile Faguet. Ici la littérature apparaît comme nécessairement populaire, et d'autant plus populaire qu'elle fuit davantage la médiocrité. Il existe une littérature élevée,

grande et belle, qui procède du peuple : c'est le naturalisme dans le roman, le réalisme au théâtre, le vérisme en poésie. Octave Mirbeau, Henry Becque, Zola, les Goncourt, Huysmans, Lucien Descaves, apparaissent aujourd'hui comme ceux qui ont réussi à promouvoir l'art populaire en l'élevant jusqu'au sublime. Ainsi, ceux-là mêmes qui vivaient en contemporains d'Emile Faguet, avaient déjà tenté de faire mentir le prophète. Avec la guerre de 1870, la littérature réussissait à s'incarner, à s'engager de plus en plus dans le concret, et c'est par la prise de conscience de sa présence effective au monde, dans des conditions spatio-temporelles bien définies, que l'écrivain devait apprendre que le populaire est pour lui une catégorie esthétique qui lui offre une source d'inspiration aussi haute que l'art le plus éthéré.

CONCLUSION

Il en est de Faguet comme de tous les prophètes : il suffit que l'on prédise à une littérature qu'elle ne deviendra jamais épique pour que le grand poète épique naisse au moment même où le prophète parle. Il suffit d'affirmer que la peinture ne fera plus de progrès pour qu'elle change en six mois et se transforme complètement. Cette littérature qui n'était pas populaire à l'époque de Faguet l'est devenue de plus en plus. On peut vraiment dire aujourd'hui que la littérature française est la plus populaire du monde ; on traduit des livres français dans toutes les langues. *Les Lettres Persanes* du XX^e siècle (c'est ainsi que Duhamel parle des *Carnets du Major Thompson*) atteindront bientôt un million d'exemplaires, et les récits de Françoise Sagan aussi. *Caroline chérie* est dans les bibliothèques ancillaires les plus démunies. Qui pourrait dire qu'il y a encore en France des analphabètes ?

D. H.

XXXIII

Comment vous expliquez-vous que le thème de l'amour et celui de la mort occupent une place capitale dans la littérature et y soient si souvent mêlés l'un à l'autre ?

N.-B. : A première vue le sujet est plutôt philosophique. Il vous appartiendra de puiser dans votre culture personnelle suffisamment d'exemples pour lui donner une couleur littéraire.

Dans l'*Introduction*, rappeler la présence et l'importance de ces deux thèmes dans toutes les littératures et à toutes les époques. Penser, par exemple, à : Sapho, Narcisse, Céladon, Roméo et Juliette, Atala, Chatterton, Emma Bovary.

I. - MOTIFS DE L'IMPORTANCE DE CES DEUX THÈMES

1^o) Amour et mort sont l'incarnation de la nature même de l'être humain, Ambiguïté fondamentale de l'homme : chair et esprit dans l'amour (cf. *Nouvelle Héloïse*, *Contemplations*), corps et âme dans la mort (cf. Bossuet).

2^o) Amour et mort sont l'incarnation des deux tendances fondamentales de l'être humain : le désir (amour) et l'angoisse (mort), expressions de l'attitude contradictoire de l'homme à l'égard de l'avenir.

3°) Amour et mort sont deux mystères que l'homme ne parvient pas à percer. On ne comprend pas ceux qui s'aiment (cristallisation amoureuse, étudiée par Stendhal), on s'interroge sur la mort ou on la craint (Bossuet, Chénier).

4°) Amour et mort sont deux moyens de donner un sens à la vie, soit qu'on vive pour et à travers quelqu'un (ce qui compte dans l'amour, c'est l'autre), soit qu'on perde la vie pour quelqu'un ou pour quelque chose (cf. *La Condition Humaine* de Malraux).

II. - MOTIFS ESTHÉTIQUES ET MORaux DE L'ENTRELACEMENT DES DEUX THÈMES

1°) Besoin chez l'homme de se contempler :

Le spectacle de l'amour et de la mort grandit l'homme et lui donne la mesure de ses possibilités.

Il lui fait prendre conscience, inversement, des puissances qui le dépassent, et l'art lui permet en même temps de maîtriser ces deux puissances à la fois.

Enfin le spectacle de l'amour et de la mort est un spectacle complet, à la fois pathétique (l'homme victime), dramatique (l'homme agissant), tragique (l'homme en lutte contre l'amour ou contre la mort, l'amour en lutte contre la mort).

2°) L'homme est refoulé dans la vie ordinaire : l'amour littéraire ose aller jusqu'à la mort et libère ainsi l'inconscient des lecteurs ou des spectateurs.

3°) Le sens moral de l'homme est satisfait quand il voit dans la mort le châtiement de l'avilissement qu'est l'amour (Camille, Manon Lescaut).

III. - MOTIFS MÉTAPHYSIQUES DE L'ENTRELACEMENT DES DEUX THÈMES

1^o) L'homme est déchiré par le drame de sa solitude : la vie, faite d'incompréhension entre les êtres (Racine), est la préfiguration de la mort ; contre cette solitude, un seul recours : la communion humaine (amour proprement dit, et fraternité humaine telle que Vigny la célèbre).

2^o) L'homme a conscience d'être soumis à un destin : l'amour et la mort sont considérés comme les manifestations cruciales de ce destin (Racine).

L'amour peut faire vouloir le destin ; il tue (Roxane), il fait tuer (Oreste), il mène au suicide (Phèdre). La mort ainsi devient l'assouvissement suprême de l'amour.

3^o) L'amour peut aussi apparaître à l'homme comme un anti-destin (ambiguïté de l'amour : contradiction avec le paragraphe précédent). L'amour répond à la vocation humaine d'absolu, d'éternité ; il permet à la vie de s'affirmer contre le Temps, de le dépasser (Humanisme antique, Ronsard).

L'amour peut être plus fort que la mort (réduite à sa manifestation physique) : victoire du spirituel sur le matériel (Tristan et Yseult, Andromaque et Hector).

4^o) La mort peut aussi apparaître à l'homme comme un commencement (ambiguïté de la mort : opposition aux paragraphes précédents). Si l'amour est une recherche d'absolu et d'idéal, cette soif, insatisfaite par la médiocrité de la vie, peut demander à la mort un au-delà plus parfait (Pauline et Polyeucte s'aimeront en Dieu, Julie en mourant acquiert le droit d'aimer Saint-Preux).

CONCLUSION

L'entrelacement de ces deux thèmes illustre parfaitement tous les aspects, même les plus contradictoires, de la nature et de la condition humaines.

LR. P.

TROISIÈME PARTIE

INDEX TERMINOLOGIQUE

ACTION : Événements qui se succèdent et dont l'enchaînement crée une intrigue.

ALLÉGORIE : Expression d'une idée par une image (La Carte du Tendre).

ANTITHÈSE : Figure de style qui consiste à opposer deux mots, deux expressions, ou deux pensées.

BAROQUE : Art très orné et peu naturel qui se caractérise en littérature par le mélange du trivial et du précieux, la recherche du contourné et du bizarre, l'exaltation lyrique. Caractérise les deux premiers tiers de notre XVII^e siècle et s'oppose à la sobriété et à la mesure classiques.

BEYLISME : Attitude complexe du héros stendhalien, faite d'une recherche épicurienne du bonheur, d'un souci passionné du moi, et du culte de l'énergie.

BIENSÉANCES : Bienséance interne : développement normal et cohérent de l'histoire présentée dans une tragédie. Bienséance externe : respect des goûts et des idées du public.

BOVARYSME : État d'esprit de ceux qui, comme Emma Bovary, nourrissent des illusions sur eux-mêmes et sur leur condition.

BURLESQUE : Genre littéraire (en particulier de 1640 à 1660 environ) qui se caractérise par le recours à la vulgarité dans le ton et le langage (romans, parodies épiques).

CATHARSIS : Mot grec (= purgation) par lequel Aristote désigne l'effet purificateur du spectacle tragique sur les spectateurs.

COMÉDIE : Sens ancien : toute pièce de théâtre. Dès le XVII^e siècle : pièce qui développe une intrigue inventée, entre personnages de petite condition, et qui en général provoque le rire.

COMPARAISON : Figure qui consiste à rapprocher deux idées ou deux objets, et dans laquelle le rapprochement est clairement indiqué : « long comme un jour sans pain ». Ne pas confondre avec « métaphore ».

CORRESPONDANCES : Théorie baudelairienne des rapports existants entre les sensations. La poésie a pour mission d'apercevoir ces rapports et de découvrir leur sens symbolique.

DRAMATIQUE : Qui concerne le théâtre, par opposition à « lyrique » ou à « épique ». Par opposition à « tragique » et à « pathétique », s'applique à la représentation de l'homme agissant, maître (au moins en apparence) de ses actes.

ÉGOTISME : Culte du moi où l'on s'applique à jouir avec raffinement de toutes les sensations. Mot mis à la mode par Stendhal.

GONGORISME : Recherche, à la manière du poète espagnol Gongora (1561-1627), d'un style savant, imagé et hermétique.

INVRAISEMBLABLE VRAI : Doctrine dramatique qui consiste à mettre sur la scène des actions et des personnages extraordinaires, mais dont l'Histoire garantit la vérité (Corneille, par opposition à Racine — cf. VRAISEMBLABLE).

MERVEILLEUX : Intervention des dieux de la mythologie païenne ou du surnaturel chrétien dans une histoire humaine.

MÉTAPHORE : Figure qui consiste à employer pour un objet ou une idée un terme s'appliquant normalement à un autre objet ou à une autre idée et qui établit ainsi un rapport inattendu entre les deux, le deuxième terme restant toujours sous-entendu : « les leviers de l'État ». Ne pas confondre avec « comparaison ».

MYTHE : Récit poétique qui exprime une idée philosophique (Les mythes de Platon).

PATHÉTIQUE : Par opposition à « dramatique » et à « tragique », s'applique à la représentation de l'homme victime, écrasé par la fatalité ou la passion.

PÉRIPÉTIE : Événement inattendu qui vient bouleverser une situation. Extérieure en principe, elle peut être cependant psychologique (naissance subite d'un nouveau sentiment, en particulier la jalousie).

PÉTRARQUISME : Recours aux thèmes et au style de la poésie amoureuse du poète italien Pétrarque (galanterie mondaine, souffrance d'amour, échange des cœurs — antithèses, métaphores, pointes).

PICARESQUE : Se dit d'un roman qui relate les aventures d'un *picaro* (vaurien sans scrupules) à travers tous les milieux sociaux (origine : roman espagnol).

PINDARISME : Recours aux thèmes et au style du poète grec Pindare (louange des dieux et des héros, légendes mythologiques — images savantes et parfois hermétiques — strophes, antistrophe, épode).

PLATONISME : Conception inspirée de la philosophie platonicienne suivant laquelle notre âme, à travers la beauté physique et l'amour pour une créature, poursuit l'idée parfaite du Beau et l'amour de Dieu.

PRÉRAPHÉLISME : Doctrine anglaise de la deuxième partie du XIX^e siècle qui situait avant Raphaël la perfection picturale et préférait à l'art de la Renaissance celui du Moyen Age.

PURGATION : cf. CATHARSIS.

STICHOMYTHIE : Dialogue dramatique dans lequel les personnages se répondent vers par vers.

SYMBOLE : Au sens courant : mythe. Chez Baudelaire : mystérieuse correspondance entre l'aspect usuel d'un objet et une réalité cachée.

TRAGIQUE : Par opposition à « dramatique » et à « pathétique », s'applique à la représentation de l'homme en lutte contre une puissance qui le dépasse (Destin, passion).

VRAISEMBLABLE : Conception dramatique qui consiste à ne mettre sur la scène que des actions et des personnages conformes à l'idée que s'en font les spectateurs (Racine, par opposition à Corneille — cf. INVRAISEM-
BLABLE VRAI).

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	5
Conseils pratiques	7

Première Partie : A.B.C. DE LA DISSERTATION

I. L'Énoncé	11
II. La Matière	15
III. La Méthode	19
IV. L'Exposition	27
1. L'introduction	27
2. La conclusion	33
3. Les transitions	36
4. Le plan ou corps du sujet	38
V. L'expression	42

Deuxième partie : EXEMPLES DE DISSERTATIONS

Sujets Particuliers :

XVI ^e Siècle	
I. Importance historique des doctrines de la Pléiade	51
II. Montaigne, la nature et la grâce	61
XVII ^e Siècle	
III. Réalisme et fantaisie dans les comédies de Corneille	67

IV. Corneille et la tragi-comédie (<i>Rodogune, Nicomède</i>)	77
V. Pascal, lecteur de Montaigne	87
VI. La tragédie racinienne	93
VII. La pensée dramatique de Molière	97
VIII. Bossuet et l'éloquence sacrée	107

XVIII^e Siècle

IX. <i>Manon Lescaut</i>	113
X. Grandeur du XVIII ^e siècle selon Michelet	127
XI. Rousseau et la nature	133

XIX^e Siècle

XII. Lucien de Rubempré et Eugène de Rastignac (<i>Balzac</i>)	137
XIII. Le roman balzacien	143
XIV. Le pessimisme de Leconte de Lisle	147
XV. Le Classicisme de Baudelaire	155
XVI. Originalité de la poésie verlainienne ..	163

Sujets Généraux :

La Poésie

XVII. Les aspects de la poésie	183
XVIII. Valeur essentielle de la poésie	195

Le Théâtre

XIX. La notion de tragique	205
XX. Le rire et les larmes au théâtre	223
XXI. La notion de comique littéraire	229
XXII. Le théâtre et ses personnages	245

Le Roman

XXIII. Valeur du roman	253
XXIV. Roman et Histoire	265

La Critique

XXV. Valeur de la critique	271
XXVI. Les trois critiques	285

L'Art Littéraire

XXVII. L'œuvre d'art	291
XXVIII. L'originalité	299
XXIX. L'absurdité	319
XXX. Art et Nature	325
XXXI. Les genres littéraires	331
XXXII. Littérature et peuple	337
XXXIII. Les thèmes de l'Amour et de la Mort.	345

Troisième partie : INDEX TERMINOLOGIQUE	349
---	-----

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 27 JUIN 1975 SUR
LES PRESSES DE JOSEPH FLOCH,
A MAYENNE, POUR LA SOCIÉTÉ
D'ÉDITION D'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR A PARIS

DÉPOT LÉGAL :
2^e TRIMESTRE 1975
N° D'ÉDITEUR : 657



3 9001 02839 9320

UNIVERSITY OF
MICHIGAN LIBRARY
SERIALS ACQUISITION
300 N ZEEB RD
ANN ARBOR MI 48106
TEL 734 763 1000
FAX 734 763 1001
WWW.LIBRARY.MICHIGAN.EDU

L'art

