

Séquence Bac

un minimum de temps... un maximum d'efficacité

Français

Les genres et les mouvements littéraires
Les auteurs et les œuvres

2^{de} - 1^{re} - T^{le} L

- ☐ Du Moyen Âge au XX^e siècle
- ☐ Les repères essentiels
- ☐ Plus de 200 fiches



TOUT POUR RÉUSSIR !

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>



Digitized by the Internet Archive
in 2021 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/francais2de1resl0000tinl>

Français

**Les genres et
les mouvements littéraires**



Les auteurs et les œuvres



Seconde/Premières L, ES, S, STT/Terminale L

Louis-Georges Tin

AGRÉGÉ DE LETTRES MODERNES

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE



1, rue de Rome - 93561 Rosny-sous-Bois Cedex

© Bréal 1999

Toute reproduction, même partielle, interdite

ISBN : 2 84291 321 3

« Le logo ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, tout particulièrement dans le domaine des ouvrages d'enseignement, le développement massif du photocopillage.

Le code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les lycées et les établissements d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres, au point que la possibilité même pour les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, du présent ouvrage est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 3, rue Hautefeuille, 75006 Paris) ».



L'ouvrage que voici a pour ambition de fournir au public une présentation brève mais générale de la littérature française. Il s'adresse tout particulièrement aux élèves et aux étudiants de lettres, mais il intéressera sans doute tous ceux qui désirent, dans le vaste océan des lettres, trouver quelques repères. Il comprend en effet des leçons et des synthèses sur :

- les genres littéraires ;
- l'histoire de la France ;
- les grands courants et mouvements littéraires ;
- les auteurs principaux ;
- les œuvres majeures.

Avec, en outre, un lexique et trois index, pour mieux circuler à travers les œuvres abordées, les auteurs et les thèmes, ce sont en somme 230 fiches sur la littérature française, de La Chanson de Roland à Roland Barthes, et, à partir de là, autant de pistes proposées, et librement choisies, pour une invitation au plaisir de la lecture.

Louis-Georges TIN

Sommaire

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Genres littéraires

LA POÉSIE

Le poème en vers	10
Du poème en vers au poème en prose	12
Les formes poétiques	13
La poésie épique	14
La poésie lyrique	15
La poésie didactique / La poésie satirique	17

LE THÉÂTRE

La dramaturgie	18
La tragédie	20
La comédie	22
Le drame	24

LE ROMAN

L'art du roman	26
Le roman romanesque	28
Le roman parodique	29
Le roman d'analyse	30
Le roman du moi	31
Le roman d'apprentissage	32

CONTES, RÉCITS, NOUVELLES

Contes, récits, nouvelles	33
---------------------------------	----

L'ESSAI

L'essai philosophique	38
L'essai et la critique littéraires ...	40
L'essai en sciences humaines	42

Moyen Âge

REPÈRES HISTORIQUES

Moyen Âge	46
-----------------	----

REPÈRES LITTÉRAIRES

En quête de Dieu	49
En quête de l'Homme	51
En quête du Je	53

AUTEURS ET ŒUVRES

<i>La Chanson de Roland</i> , vers 1070	55
<i>Tristan et Yseult</i>	57
<i>Lais</i> , vers 1170	59

Chrétien de Troyes, vers 1135 - vers 1183	60
<i>Roman de Renart</i> , 1175-1250	62
<i>Roman de la Rose</i> , vers 1230-1280	64
Charles d'Orléans, 1394-1465 ...	65
François Villon, 1431-après 1463	66
<i>La Farce de Maistre Pathelin</i> , vers 1465	68

XVI^e siècle

REPÈRES HISTORIQUES

XVI ^e siècle	70
-------------------------------	----

REPÈRES LITTÉRAIRES

L'humanisme	72
La Réforme	74

AUTEURS ET ŒUVRES

Clément Marot, 1496-1544	75
Rabelais, vers 1494-1553	76
<i>Pantagruel</i> , 1532	78
<i>Gargantua</i> , 1534	79

<i>Le Tiers Livre</i> , <i>Le Quart Livre</i> , <i>Le Cinquième Livre</i>	80
<i>Délie</i> , <i>objet de plus haute vertu</i> , 1544 ..	81
Du Bellay, 1522-1560	82
Ronsard, 1524-1585	84
<i>Les Amours</i> , 1552, 1555, 1578 ..	86
Montaigne, 1533-1592	87
Agrippa d'Aubigné, 1552-1630	90
<i>Les Tragiques</i> , 1616	91

XVII^e siècle

REPÈRES HISTORIQUES

XVII^e siècle 94

REPÈRES LITTÉRAIRES

Le baroque 96

Le style classique 98

AUTEURS ET ŒUVRES

Théophile de Viau, 1590-1626 ... 100

Saint-Amant, 1594-1661 101

Corneille, 1606-1684 102

L'Illusion comique, 1636 104

Le Cid, 1636 105

Horace, 1640 106

Cinna ou la clémence

d'Auguste, 1640 107

Molière, 1622-1673 108

Les Précieuses ridicules, 1659 ... 110

Dom Juan, 1661 111

L'École des femmes, 1662 113

Le Misanthrope, 1666 114

Tartuffe ou

L'Imposteur, 1664-1669 115

Blaise Pascal, 1623-1662 117

Jean Racine, 1639-1699 119

Andromaque, 1667 121

Britannicus, 1669 122

Phèdre, 1677 123

La Princesse de Clèves, 1678 ... 125

Maximes, 1665 127

Les Caractères, 1688 128

Jean de La Fontaine, 1621-1695 .. 129

Fables, 1668-1694 130

Madame de Sévigné, 1626-1696 .. 132

Boileau, 1636-1711 133

Fénelon, 1651-1715 134

XVIII^e siècle

REPÈRES HISTORIQUES

XVIII^e siècle 136

REPÈRES LITTÉRAIRES

Les Lumières 138

La sensibilité nouvelle 140

AUTEURS ET ŒUVRES

Montesquieu, 1689-1755 142

Lettres persanes, 1721 143

De l'esprit des lois, 1748 145

Marivaux, 1688-1763 146

La Double Inconstance, 1723 ... 147

L'Île des esclaves, 1725 148

Le Jeu de l'amour et

du hasard, 1730 149

Manon Lescaut, 1731 150

Voltaire, 1694-1778 151

Zadig ou la destinée,

histoire orientale, 1747 153

Candide ou l'optimisme, 1759 ... 154

Dictionnaire philosophique

portatif, 1764 156

Jean-Jacques Rousseau,

1712-1778 157

Julie ou la nouvelle

Héloïse, 1761 159

Du contrat social, 1762 160

Les Confessions, 1782-1789 161

Diderot, 1713-1784 163

Jacques le Fataliste

et son maître, 1792 165

Encyclopédie, 1751-1766 166

Beaumarchais, 1732-1799 168

Le Barbier de Séville, 1775 170

La Folle Journée ou le mariage

de Figaro, 1784 171

Les Liaisons dangereuses, 1782 .. 172

Bernardin de Saint-Pierre,

1737-1814 174

Sade, 1740-1814 175

Sommaire

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

XIX^e siècle

REPÈRES HISTORIQUES		<i>Le Colonel Chabert</i> , 1832	218
XIX ^e siècle	178	<i>Le Père Goriot</i> , 1835	219
REPÈRES LITTÉRAIRES		Gustave Flaubert, 1821-1880	220
Le romantisme	180	<i>Madame Bovary</i> , 1857	222
Le réalisme	182	<i>L'Éducation sentimentale</i> , 1869 ..	224
Le symbolisme	184	<i>Trois Contes</i> , 1877	226
AUTEURS ET ŒUVRES		Charles Baudelaire, 1821-1867 ..	227
Madame de Staël, 1766-1817	186	<i>Les Fleurs du mal</i> , 1857	229
Chateaubriand, 1768-1848	187	<i>Petits Poèmes en prose</i> , 1862	231
<i>Atala</i> , 1801	189	Leconte de Lisle, 1818-1894	232
<i>René</i> , 1802	190	José Maria	
Alphonse de Lamartine,		de Heredia, 1842-1905	233
1790-1869	191	Alphonse Daudet, 1840-1897	234
Alfred de Vigny, 1797-1863	193	Émile Zola, 1840-1902	235
Victor Hugo, 1802-1885	194	<i>L'Assommoir</i> , 1877	237
<i>Ruy Blas</i> , 1838	197	<i>Germinal</i> , 1885	239
<i>Les Châtiments</i> , 1853	198	Guy de Maupassant, 1850-1893 ..	241
<i>Les Misérables</i> , 1862	199	<i>Boule de Suif</i> , 1880	242
Alexandre Dumas père,		<i>Bel-Ami</i> , 1886	243
1802-1870	201	<i>Le Horla</i> , 1886-1887	244
George Sand, 1804-1876	202	Verlaine, 1844-1896	245
Gérard de Nerval, 1808-1855	203	<i>Poèmes saturniens</i> , 1866	247
Alfred de Musset, 1810-1857	204	Arthur Rimbaud, 1854-1891	248
<i>Lorenzaccio</i> , 1834	206	<i>Une saison en enfer</i> , 1873	250
Théophile Gautier, 1811-1872 ...	208	<i>Illuminations</i> , 1886	251
Stendhal, 1783-1842	209	Stéphane Mallarmé, 1842-1898 ..	252
<i>Le Rouge et le Noir</i> , 1830	211	Huysmans, 1848-1907	254
<i>La Chartreuse de Parme</i> , 1839 ..	213	<i>Cyrano de Bergerac</i> , 1897	255
Honoré de Balzac, 1799-1850 ...	215	Alfred Jarry, 1873-1907	256
<i>La Peau de chagrin</i> , 1831	217		

XX^e siècle

REPÈRES HISTORIQUES		Idées, morales et engagements ...	264
XX ^e siècle	258	Voies nouvelles	266
REPÈRES LITTÉRAIRES		AUTEURS ET ŒUVRES	
Retour au Moi	260	Paul Claudel, 1868-1955	268
Avant-gardes poétiques	262	<i>L'Annonce faite à Marie</i> , 1912 ..	270
		Charles Péguy 1873-1914	271

Sommaire

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

<i>Le Grand Meaulnes</i> , 1913	272	<i>La Condition humaine</i> , 1933	309
Guillaume Apollinaire, 1890-1918	273	Julien Green, 1900-1998	311
<i>Alcools</i> , 1913	274	Marguerite Yourcenar, 1903-1987 ..	312
Marcel Proust, 1871-1922	275	<i>Mémoires d'Hadrien</i> , 1951	313
<i>À la recherche du temps perdu</i> , 1913-1927	276	<i>L'Écume des jours</i> , 1947	314
« Un Amour de Swann », 1913 ..	279	Queneau, 1903-1976	315
Paul Valéry, 1871-1945	280	Léopold Sédar Senghor, 1906 ...	316
André Gide, 1869-1951	281	Aimé Césaire, 1913	317
<i>L'Immoraliste</i> , 1902	283	Jean-Paul Sartre, 1905-1980	318
<i>La Symphonie pastorale</i> , 1919 ...	284	<i>La Nausée</i> , 1938	320
<i>Les Faux-Monnayeurs</i> , 1925	285	<i>Les Mouches</i> , 1943	321
Colette, 1873-1954	286	<i>Huis-Clos</i> , 1944	322
Jean Giraudoux, 1882-1944	287	<i>Les Mots</i> , 1964	323
<i>La guerre de Troie n'aura pas lieu</i> , 1935	288	Simone de Beauvoir, 1908-1986 ..	324
<i>Électre</i> , 1937	290	Albert Camus, 1913-1960	325
<i>Antigone</i> , 1944	291	<i>L'Étranger</i> , 1942	327
François Mauriac, 1885-1970 ...	293	<i>Caligula</i> , 1944	329
Georges Bernanos, 1888-1948 ...	294	<i>La Peste</i> , 1947	330
Jean Giono, 1895-1970	295	Nathalie Sarraute, 1900	332
Céline, 1894-1961	296	<i>Enfance</i> , 1983	333
<i>Voyage au bout de la nuit</i> , 1932 ..	297	Marguerite Duras, 1902-1996 ...	334
Henry de Montherlant, 1895-1972 .	299	<i>Un barrage contre le Pacifique</i> , 1950	335
Jean Cocteau, 1889-1963	300	Claude Simon, 1913	336
Paul Eluard, 1895-1952	301	Alain Robbe-Grillet, 1922	337
André Breton, 1896-1966	302	Michel Butor, 1926	338
Louis Aragon, 1897-1982	303	Samuel Beckett, 1906-1989	339
René Char, 1907-1988	305	<i>En attendant Godot</i> , 1953	340
Antoine de Saint-Exupéry, 1900-1944	306	Eugène Ionesco, 1912-1998	341
André Malraux, 1901-1976	307	<i>La Cantatrice chauve</i> , 1950	342
		Jean Genet, 1910-1986	343
		Georges Perec, 1936-1982	344
		Roland Barthes, 1915-1980	345

LEXIQUE	346	INDEX DES ŒUVRES	353
INDEX DES AUTEURS	349	INDEX THÉMATIQUE	360

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

GENRES LITTÉRAIRES

Le poème en vers

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le poème en vers est la forme traditionnelle de la poésie. Il répond alors aux règles précises de **la versification**. Les caractéristiques principales du vers français sont sa longueur et son rythme qu'étudient respectivement **la métrique et la prosodie**. L'unité minimale est la syllabe, et le décompte des syllabes détermine la nature du vers.

Les mètres pairs sont les plus fréquents. **L'octosyllabe**, le vers de huit syllabes, est le grand vers du Moyen Âge. La narration du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes commence ainsi sur ce beau vers, chantant la reverdie, le retour du printemps :

Ce fu au tans / qu'arbre florís(sent),
1 2 3 4 / 5 6 7 8

Conformément à la règle, il faut prendre en compte le [e] atone, inaccentué, devant consonne, ici, par exemple, la syllabe 6, et négliger le [e] final ; les accents tombent sur les syllabes 4 et 8, et produisent une joyeuse symétrie, rythmique et harmonieuse.

Au XVI^e siècle, le vers dominant est **le décasyllabe**. Voici par exemple la chute d'un sonnet* de la poétesse Louise Labé :

Prirey la MORT / noircir mon plus cler jour.
1 2 3 4 / 5 6 7 8 9 10

Le rythme du décasyllabe est régulièrement déterminé par la coupe, ou césure, qui suit la syllabe 4. De ce fait, sont accentuées les syllabes 4, 6 et 10. En l'occurrence, le rythme met en relief les deux mots-clés antithétiques, « Mort » et « jour », que rapprochent cependant les riches sonorités du [r], qui traverse en allitération tout le décasyllabe, dont il assure l'unité harmonique.

Toutefois, le développement de la tragédie renaissante favorise l'emploi de **l'alexandrin**, qui s'impose progressivement, jusqu'à devenir le vers noble par excellence de la poésie française. Dans la tragédie d'*Aman*, Montchrestien écrit par exemple :

O Seigneur éternel / n'exerce ta vengeance(ce)
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

L'alexandrin, vers issu du *Roman d'Alexandre*, au Moyen Âge, est un tétramètre dodécasyllabique, c'est-à-dire qu'il compte douze syllabes et quatre accents, dont un, obligatoirement sur la syllabe 6, juste avant la césure, qui sépare le vers en deux hémistiches. En l'occurrence, sont accentuées les syllabes 3, 6, 8 et 12.

Rarement, les auteurs utilisent l'**alexandrin ternaire**, qui compte trois accents, comme dans ce vers de Corneille, « Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir. » Ce vers, sous le nom de trimètre romantique, est plus volontiers pratiqué par les poètes du XIX^e siècle. Ainsi, Hugo écrit dans *Les Chants du crépuscule* ce vers dont le rythme véhément traduit l'ardeur du poète :

Allez-vous-én / avec vos fleurs / toutes fané(es)
1 2 3 4 / 5 6 7 8 / 9 10 11 12

Mais les auteurs ont parfois utilisé le **vers impair**. La Fontaine, par exemple, et Victor Hugo. Verlaine le trouve même préférable. Dans son « Art poétique », il écrit en effet : « De la musique avant toute chose/ Et pour cela préfère l'Impair/ Plus vague et plus soluble dans l'air/ Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. »

La versification s'intéresse aussi aux **rimes**. La rime est le retour d'un même son à la fin de deux vers. Selon qu'il y ait en commun un phonème, deux, trois ou davantage, la rime est dite pauvre, suffisante, riche ou léonine. Par exemple, heureux et joyeux forment une rime pauvre ; amour et toujours sont une rime tout juste suffisante ; délices et supplices constituent une rime riche ; errance et espérance, une rime léonine. La rime est dite féminine, si elle se termine par un [e] atone, comme dans délices/supplices, et masculine, dans tous les autres cas, heureux/joyeux, par exemple. Parfois, une rime intérieure prolonge la sonorité finale du vers précédent. Ainsi des danseurs au « Clair de lune » de Verlaine :

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune

Lorsque la rime arrive au vers suivant, elle est dite plate ou suivie, dans la mesure où elle obéit au schéma a-a, b-b, c-c. Les rimes sont dites croisées lorsqu'elles répondent au schéma abab, et embrassées, lorsqu'elles ont la forme abba. La rime permet maints autres jeux. Jean Molinet, grand rhétoriqueur*, pratique la rime enchaînée :

Trop durement mon cueur souspire,
Pire mal sent que desconfort ;
Confort le fait...

Marot pratique la rime équivoquée :

Si vous supply qu'à ce jeune rithmeur
Facies avoir un jour par sa rithme heur.

Du poème en vers au poème en prose

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Vers et prose en poésie ne sont pas incompatibles. Ils se mêlent harmonieusement au Moyen Âge, notamment dans la poésie des grands rhétoriciens*, formant le **prosimètre**, dont use Jean Lemaire de Belges, par exemple, dans sa *Concorde des deux langages*. Longtemps opposés, ils tendent à se rejoindre au cours de l'histoire de la littérature française.

Les prosateurs, souvent, incidemment, intègrent à leurs textes des vers, appelés **vers blancs**, ayant éventuellement une syllabe de trop (hypermètres) ou en moins (hypomètres), qui se fondent dans l'ensemble, et le rendent discrètement plus harmonieux. Ainsi, cette phrase de Marie Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* :

« vos parol(es) me revien(nent) / comme un écho lointain,
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

comme le son d'un(e) cloch(e),/ apporté par le vent ».
1 2 3 4 5 6 / 7 8 9 10 11 12

Ou alors, les auteurs, comme Fénelon et Rousseau, tentent de mettre au point **une prose poétique**, rythmée et harmonieuse, qui ait la forme de la prose et le charme des vers. Le verbe enchanteur de Chateaubriand se déploie de la sorte : « au loin, par intervalles, on entendait les sourds mugissements de la cataracte du Niagara, qui, dans le calme de la nuit, se prolongeaient de désert en désert et expiraient à travers les forêts solitaires ».

À l'inverse, les poètes ont voulu libérer la poésie des contraintes du vers régulier, se rapprochant ainsi dangereusement et joyeusement de la prose. **Le vers libre**, sans rimes ni mesure fixe, est pratiqué dès la fin du XIX^e siècle, et célébré par les vers-libristes, tels René Ghil, Gustave Kahn ou Francis Vielé-Griffin. Et bientôt, Claudel élabore un vers nouveau, à mi-chemin entre le vers libre et le verset biblique. Allant plus loin encore, Aloysius Bertrand, avec *Gaspard de la nuit*, dès 1842, invente en France **le poème en prose**, suivi par Baudelaire dans ses *Petits Poèmes en prose*, par Rimbaud dans ses *Illuminations*, et au XX^e siècle, entre de nombreux autres, par Reverdy dans ses *Poèmes en prose* et Ponge, qui veut même écrire des poèmes en prose qui soient des « poèmes choses ». Le poème en prose est un texte en prose, généralement bref, dont **la poéticité**, c'est-à-dire l'essence poétique, est assurée non par la versification, mais par les images, les descriptions, le style volontiers discontinu, âpre ou sublime. L'écriture automatique des surréalistes en est un prolongement remarquable.

La poésie s'est souvent développée selon **des formes fixes**. Au Moyen Âge, les formes les plus caractéristiques sont :

- **la canso** ou **chanson** : genre musical cultivé par les troubadours et les trouvères. Elle se compose de strophes, appelées coblas, dont la longueur ni le mètre ne sont fixes, et se termine sur une tornada, moitié moins longue qu'une cobla, et qui est souvent un envoi* poétique ;
- **le lai** : poème narratif, souvent en octosyllabes et à rimes suivies, accompagné de musique à l'origine. Ex : les *Lais* de Marie de France ;
- **le rondeau*** : bref poème lyrique*, sur deux rimes. Selon le type de rondeau, une séquence, refrain ou rentrement, est reprise en cours de route. Le genre est encore très apprécié au XVI^e siècle par Marot, et pratiqué encore au XIX^e siècle par Musset ;
- **la ballade*** : poème composé de plusieurs strophes de même schéma de rimes, terminées chaque fois par un refrain, et débouchant à la fin sur un envoi*. Villon s'est illustré dans le genre.

À partir du XVI^e siècle, les formes les plus fréquentes, souvent inspirées de la poésie grecque, latine ou italienne, sont :

- **le sonnet*** : poème de quatorze vers en décasyllabes ou en alexandrins, en deux quatrains et un sizain (souvent deux tercets). Les rimes féminines et masculines alternent, selon le schéma abba abba, ccd eed ou ccd ede. En pratiquant cette forme, Marot, Saint-Gelais et les poètes de la Pléiade, Ronsard, Du Bellay, Jodelle, suivent au XVI^e siècle la vogue du poète italien Pétrarque. Au XIX^e siècle, Baudelaire, Heredia et Mallarmé cultivent le genre avec brio ;
- **l'ode** : poème lyrique* de style élevé, constitué de strophes symétriques, cultivé jadis par le poète grec Pindare et le poète latin Horace, imités notamment, à partir du XVI^e siècle, par Ronsard, d'Aubigné, Malherbe, Chénier, Hugo, Claudel ;
- **l'hymne** : poème de célébration, à la gloire de dieux, héros ou de tout autre sujet noble. Prolongeant la tradition grecque d'Orphée, Homère et Callimaque, le genre renaît dans la poésie profane ou religieuse, en fait dès le Moyen Âge, et se poursuit encore de Ronsard à Pierre-Jean Jouve en passant par Corneille et Saint-John Perse ;
- **la satire*** : poème de forme très libre, critiquant souvent les mœurs, cultivé par les poètes latins Horace et Juvénal, repris au XVI^e siècle avec *La Satire Ménippée*, œuvre collective, et au siècle suivant, par Régnier et Boileau ;
- **l'épître*** : en dehors de la liturgie catholique, poème en forme de lettre, cultivé par Horace, puis au XVI^e siècle, par Marot, et au XVII^e siècle, par Saint-Amant et Boileau.

Mais la poésie contemporaine se développe le plus souvent en dehors de ces cadres.

Le souffle épique* se retrouve souvent hors de l'épopée, dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, par exemple, dans *La Légende des siècles* ou dans *Les Misérables* de Victor Hugo, mais il se déploie de manière privilégiée dans l'épopée. Il suppose une ampleur et une énergie considérables, et se propose de célébrer dans un style élevé des héros, des hauts faits, historiques, légendaires ou merveilleux. Le genre semble lié aux origines des civilisations, d'où peut-être son caractère généralement âpre et vigoureux, mais il ne tarde pas à se confondre avec le genre romanesque*, au Moyen Âge.

La tradition épique* française s'inspire largement des chefs d'œuvre antiques, *L'Illiade* et *L'Odyssée* du poète grec Homère, et *L'Énéide* du poète latin Virgile. Au XII^e siècle, paraissent *Enéas* et le *Roman de Troie*, en vers octosyllabiques. Au XVI^e siècle, Ronsard, par sa *Franciade*, tente de poursuivre l'œuvre de Virgile, pour expliquer les mythiques origines troyennes de la monarchie française. Au XVII^e siècle, on s'inspire encore des Anciens, ne serait-ce que pour les parodier, comme Scarron dans son *Virgile travesti*.

Mais l'épopée française s'inspire aussi de l'histoire nationale. Sous la forme de la chanson de geste*, elle célèbre des rois ou des héros glorieux, Charlemagne, Saint Louis, Garin de Monglane, et donne parfois lieu à de véritables cycles épiques*. Parmi les œuvres les plus célèbres, citons *La Chanson de Roland*, écrite au XI^e siècle en laisses* assonancées (strophes de la poésie médiévale, ayant pour principe l'assonance, et non la rime), *Le Couronnement de Louis* et *La Prise d'Orange* au XII^e siècle, *Huon de Bordeaux* au XIII^e siècle, *Clovis* de Desmarets de Saint-Sorlin, *Saint Louis* de Le Moyne au XVII^e siècle, *La Henriade* de Voltaire, au XVIII^e siècle.

Parfois, l'épopée traite une matière religieuse, d'ailleurs, au Moyen Âge, l'ennemi par excellence, c'est le camp des Sarrasins, qui se retrouvent dès *La Chanson de Roland*. Mais l'épopée se fait véritablement chrétienne dans *La Chanson de Jérusalem* (qui inspire au XV^e siècle *La Jérusalem délivrée* du Tasse, poète italien), dans *La Chanson de la croisade albigeoise*, et au XVII^e siècle, dans le *Moyse sauvé* de Saint-Amant et *La Pucelle* de Chapelain.

Mais ce genre, longtemps considéré comme le plus noble, tombe en décadence, parodié par Rabelais, dans sa geste pantagruélique, puis par Boileau dans son *Lutrin*. Il semblerait condamné s'il n'avait trouvé dans les espaces intergalactiques que lui propose la science-fiction, peut-être, un second souffle.

À l'origine, accompagnée de lyre, de flûte, ou de tout autre gracieux instrument de musique, **la poésie lyrique*** se veut l'expression de sentiments intimes, propres à susciter l'émotion du lecteur.

Au Moyen Âge, elle éclôt dans les pays de langue d'oc, avant de se répandre dans le nord de la France. Dans la forme privilégiée de la canso, **la lyrique* occitane** cultive l'éthique de l'amour courtois, qui fait du poète troubadour l'amant de la dame, maîtresse et souveraine de son cœur charmé. La floraison lyrique* voit surgir, entre autres poètes, Guillaume de Poitiers, Bernard de Ventadour, Thibaut de Champagne, Rutebeuf aux XII^e et XIII^e siècles, Guillaume de Machaut et Christine de Pisan au XIV^e siècle, Charles d'Orléans et François Villon au XV^e siècle.

Au XVI^e siècle, la poésie lyrique* trouve dans le vivier lyonnais des ressources nouvelles. Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé chantent l'amour, ses plaisirs, et surtout ses douleurs. Avec la Brigade, devenue **la Pléiade** le lyrisme triomphe : *Amours* de Ronsard, *Amours* de Baïf, *Amours* de Belleau, *Erreurs amoureuses* de Pontus de Tyard, et même *L'Amour des amours* de Peletier du Mans. On s'inspire du *Canzoniere* amoureux du poète italien Pétrarque, et de ses nombreux imitateurs. Olivier de Magny se livre aux *Soupirs*, Du Bellay chante son *Olive*, et Grévin son *Olympe*.

Vers la fin du siècle, puis au XVII^e siècle, la poésie prend une tournure **maniériste ou baroque***. Si la poésie amoureuse demeure prépondérante, avec Philippe Desportes, Marc Papillon de Lasphrise, Siméon-Guillaume de La Roche, Théophile de Viau, Tristan L'Hermite et Saint-Amant, la poésie religieuse trouve à s'exprimer par le lyrisme des vers de Jean de Sponde, Jean-Baptiste Chassignet, Agrippa d'Aubigné et Jean de La Ceppède. Mais la réforme poétique demandée par Malherbe, à l'aube du siècle classique, tend à maîtriser, sinon à contenir l'inspiration lyrique*. Maynard, Racan se mettent à son école, puis Guillaume Colletet. Bientôt, le lyrisme prend un tour mondain et galant avec Vincent Voiture, et de plus en plus familier, voire ironique

Il faut attendre la deuxième moitié du XVIII^e siècle, pour voir renaître l'inspiration lyrique*, si bien maîtrisée qu'elle faillit en étouffer parmi les classiques, puis avec les Lumières. Léonard, Bertin, Parny, Delille, et surtout André Chénier, font revivre en France la sensibilité lyrique*, et annoncent en cela le romantisme à venir.

Au XIX^e siècle, le **romantisme** consacre la poésie lyrique*, présentée quasiment comme l'essence de la poésie, de la littérature, et parfois même, de l'art. Autour du poète, dès lors, se crée une mystique, que Victor Hugo, parmi d'autres, saura entretenir, valorisant l'inspiration divine et la fonction médiatrice du poète voyant, prophète, et – pourquoi non ? – messie. En 1820, les *Méditations poétiques* de Lamartine engagent le lyrisme nouveau dans la voie de l'intimisme et de la grandeur à la fois. Les continuateurs sont nombreux et divers, plus sombres, comme Vigny, plus ironiques, comme Musset, plus tristes, comme Marceline Desbordes-Valmore, plus indépendants, comme Gautier, ou plus rêveurs comme Nerval.

Dans la seconde moitié du siècle, la poésie lyrique* paraît plus tourmentée et plus désenchantée. Baudelaire sombre dans le spleen, Verlaine, dans le remords, Rimbaud, dans les enfers. La poésie du Parnasse* va même jusqu'à refuser le lyrisme, qui subsiste cependant, mais de manière discrète ou contrainte, dans les vers de Banville, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme et Heredia. Toutefois, dans les **courants symbolistes ou décadents**, le lyrisme retrouve quelque peu sa nécessaire vocation affective et spirituelle, notamment chez Laforgue et Mallarmé.

Le lyrisme est une grande tendance de la poésie du XX^e siècle ; les voies sont extrêmement diverses : lyrisme néo-romantique d'Anna de Noailles et de Paul Fort, lyrisme chrétien de Charles Péguy et Paul Claudel, lyrisme fantaisiste de Paul-Jean Toulet et Guillaume Apollinaire, lyrisme quasi baroque* de Max Jacob et Blaise Cendrars, lyrisme unanimiste de Jules Romains et Émile Verhaeren, lyrisme surréaliste de Paul Éluard et André Breton, lyrisme nègre de Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire.

Mais fréquemment, le lyrisme pratiqué se refuse manifestement à l'épanchement du moi, comme chez René Char, Paul Valéry, Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet et André du Bouchet. Même, se développe un **courant anti-lyrique*** qui triomphe avec Francis Ponge, Jean Tardieu, et les adeptes logiciens de l'OULIPO que sont Queneau, Isou ou Roubaud.

Aujourd'hui, reste à savoir si la crise du lyrisme sonne le glas de la poésie contemporaine, dont la mort est régulièrement annoncée tous les dix ans par des prophètes de toutes sortes, ou si au contraire elle est le prélude à un renouveau dont les premiers signes apparaissent déjà nettement aux plus lucides.

La poésie didactique/La poésie satirique

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2Rag?w>

1. La poésie didactique

La poésie didactique se propose de dispenser **un savoir, qu'il soit de nature religieuse, morale, philosophique, scientifique ou littéraire**. Elle fleurit au Moyen Âge, et produit des œuvres très diverses, **à vocation morale**. Ainsi, les miracles et les *exempla* sont des récits courts et édifiants, souvent en octosyllabes. Dans une large mesure, les poèmes allégoriques comme *Le Roman de la Rose*, les vies de saints qui constituent les poèmes hagiographiques, les recherches encyclopédiques qui remplissent les *Sommes* et *Miroirs*, répondent à la même exigence d'enseignement moral.

À partir du ^{xvi}e siècle, la poésie didactique prend **un tour plus volontiers philosophique, cosmologique ou scientifique** que proprement moral. Elle inspire *La Semaine* de Du Bartas, le *Microcosme* de Scève, les *Hymnes* de Ronsard, *Les Météores* de Baif, le *Discours à M^{me} de La Sablière* dans les *Fables* de La Fontaine, l'*Épître à M^{me} du Châtelet sur la philosophie de Newton* écrite par Voltaire. Mais le genre tend à s'essouffler. Il semble que la poésie n'ait plus rien à enseigner, sinon elle-même, témoins les arts poétiques de Boileau, Gautier, Verlaine ou Queneau.

2. La poésie satirique

La poésie satirique, suivant la tradition des poètes latins Horace et Juvénal, se veut libre et familière, **critiquant volontiers les mœurs** de ses contemporains. Au Moyen Âge, elle prospère avec les fabliaux, qui sont des récits brefs en octosyllabes, plaisants ou édifiants, qui se jouent des personnages représentés, bourgeois cocus, dames infidèles, moines stupides ou paillards. Dans cette même veine satirique, il faut encore mentionner *Renart le Bestourné* de Rutebeuf, le *Roman de Renart* et maints poèmes de Villon.

Au ^{xvi}e siècle, Marot, emprisonné au Châtelet pour avoir mangé du lard en carême, publie une satire* allégorique intitulée « L'Enfer ». Au ^{xvii}e siècle, Rénier et Boileau cultivent le genre avec brio, et la veine satirique se prolonge dans les *Fables* de La Fontaine et, au ^{xviii}e siècle, dans celles de Florian. Au ^{xix}e siècle, Musset publie « Dupont et Durand », chef-d'œuvre d'ironie caustique, et Victor Hugo, dans *Les Châtiments*, vilipende Napoléon III. Au ^{xx}e siècle, quelques poètes, parmi lesquels il faut citer Raymond Queneau et Jacques Prévert, adoptent aussi le ton de la satire*.

La dramaturgie désigne l'art de composer une pièce de théâtre, et une pièce de théâtre est une action mise en scène à travers les discours et le jeu des comédiens. La spécificité du genre oblige le dramaturge à penser aux contraintes multiples d'espace, de temps, de langage, d'action et de construction, que lui impose cet art très particulier. Faute de quoi, il risque de recevoir immédiatement le verdict impitoyable des spectateurs. Car **le théâtre est avant tout art du spectacle**, il propose généralement au plaisir du public des décors, des costumes, de la musique, et souvent même des mimes ou des danses. Par conséquent, ceux qui le lisent doivent absolument, comme le conseille Molière, « découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre ».

La question de **l'espace** est particulièrement complexe au théâtre. Il convient de distinguer :

- **l'espace théâtral** : souvent un parvis d'église, au Moyen Âge, ou des collèges de jésuites* au XVI^e siècle ;
- **l'espace scénique** : c'est l'espace configuré aux yeux des spectateurs par les décors, les accessoires et les acteurs en mouvement ;
- **l'espace dramaturgique** est l'espace imaginaire, cet ailleurs présent dans le discours des personnages sur la scène.

Même si le lecteur ne s'en rend pas toujours compte immédiatement, il va de soi que la mention du ou des lieux a toute son importance. La grotte de l'enchanteur dans *L'Illusion comique* de Corneille, le cadre utopique de *L'Île des esclaves* de Marivaux, l'espace qui rétrécit et étouffe *Le Nouveau Locataire* de Ionesco, ne sont certes pas des détails de l'action.

La question du **temps** pose aussi quelques problèmes. En effet, la durée représentée coïncide rarement avec la durée de la représentation. Évoquant le théâtre baroque* espagnol, Boileau se moque : « Là, souvent le héros d'un spectacle grossier / Enfant au premier acte, est barbon au dernier. » Or l'idéal classique demande que l'action représentée n'excède pas trop les deux ou trois heures que dure la représentation elle-même, et tienne du moins dans les limites d'un jour. Autrement, explique Sestiane dans *Les Visionnaires* de Desmarest de Saint-Sorlin, « L'auteur, dit-on alors, m'a fait un mauvais tour, / Il m'a fait sans dormir passer des nuits entières ; / Excusez le pauvre homme, il a trop de matières, / L'esprit est séparé, le plaisir dit adieu. » Pourtant, dit un personnage du *Soulier de satin* de Paul Claudel, « Vous savez qu'au théâtre nous manipulons le temps comme un accordéon, à notre plaisir, les heures durent et les jours sont escamotés. »

Le langage dramatique manifeste également sa spécificité. Au théâtre, le discours effectif de l'auteur n'apparaît que dans l'éventuelle préface et à travers les didascalies*. Pour le reste, seuls parlent les personnages, dont le langage doit se tenir **entre l'écrit et le dit**. Qu'ils gardent de l'oral la spontanéité sans la médiocrité, et de l'écrit la beauté sans la rigidité, voilà toute la difficulté. Le dramaturge doit donc trouver un compromis stylistique. Aux deux extrêmes se retrouvent sans doute la poésie dramatique de Jean Racine et les obscénités truculentes d'Alfred Jarry, dont l'*Ubu roi* s'ouvre sur un « merdre » retentissant. Encore Jarry sait-il tempérer la grossièreté par l'humour, et Racine modère tout autant le lyrisme de ses vers car, comme le dit Léo Spitzer, « Il rase la prose, mais avec des ailes. »

L'action est l'essence du théâtre qui, d'ordinaire, expose et tente de résoudre un conflit. Les mots eux-mêmes sont des actes. Le « Sortez » de Roxane à Bajazet, le héros éponyme* de la tragédie de Racine, équivaut à un arrêt de mort, car la sultane a posté des meurtriers derrière les portes. Dans la tradition classique, l'action est mise en scène selon les règles. Tout d'abord, l'exposition qui, comme l'indique son nom, expose le sujet de la pièce : elle doit être claire, rapide, complète, vivante et vraisemblable – cinq qualités rarement réunies. Ensuite, le nœud qui définit l'intrigue. C'est en général l'obstacle qui s'oppose aux désirs des héros, et suscite la crise. Puis vient la ou les péripéties, c'est-à-dire littéralement le ou les retournements de l'action. Dès lors, le dénouement est prêt, qui apporte une issue heureuse ou malheureuse aux espérances des personnages. Mais le Nouveau Théâtre a remis en cause radicalement ces traditions, et la pièce de Beckett, *En attendant Godot*, se prolonge, par un véritable tour de force, sans action aucune, dans l'espérance toujours déçue d'un événement à venir.

La construction dramaturgique s'ordonne, selon les époques, en actes, épisodes, journées ou tableaux. Les pièces intègrent parfois des intermèdes musicaux ou dramatiques, qui servent de hors-d'œuvre ou de contrepoint*, généralement servis pendant la durée des entractes. Ou alors, le chant du chœur occupe ce moment, à moins qu'il ne soit intégré à l'action, comme dans l'acte III d'*Athalie* de Racine. Tous ces éléments, sans parler de la mise en scène elle-même, sont à considérer par l'auteur, et donc par le spectateur et le lecteur.

Le **tragique** n'est certes pas l'apanage de la tragédie, il peut se retrouver dans la nouvelle ou dans le roman par exemple. À l'inverse, il existe des tragédies sans tragique, à l'instar de *l'Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze ou de *Cinna* de Corneille. Malgré tout, la tragédie est le lieu privilégié où se déploie l'inspiration tragique. Est tragique le malheur qui s'abat sur un homme qu'accable **la fatalité**. Cette fatalité résulte **soit de la volonté des dieux, soit de la démesure des hommes**. Souvent, une passion funeste, un caractère inhumain provoquent l'événement tragique. À vrai dire, l'essence du tragique réside moins dans la fatalité en action que dans **la liberté sans espoir**, qui fait la condition humaine. Dans le théâtre contemporain, bien souvent, c'est l'absence ou le silence des dieux, et non leur volonté, qui est tragique. Les hommes demeurent seuls, et c'est de l'existence même, au creux de la nausée, que surgit le sentiment tragique.

La tragédie antique est la source de la tradition française du genre. Elle fleurit notamment avec les trois grands poètes grecs, Eschyle (525-456), Sophocle (495-406) et Euripide (480-407). S'inspirant en général de légendes mythologiques, la tragédie grecque s'inscrit résolument dans un cadre civique et religieux. Les situations mises en scène mettent en conflit (*agôn*) les hommes et les dieux, et donnent lieu à des débats sur la guerre et la paix, sur la loi (*nomos*), sur la faute (*hamartia*), la démesure (*hybris*), la folie (*atê*), la malveillance des dieux (*phthonos*). Dans l'ordre se succèdent le prologue, l'entrée du chœur (*parodos*), puis les moments dramatiques (*épisodes*) alternent avec les moments lyriques* (*stasima*), avant les derniers mots du chœur (*exodos*). Les dialogues en vers sont prononcés par des acteurs masculins, portant masques et cothurnes (chaussures à semelles très épaisses).

Au XVI^e siècle, **la tragédie renaissance** s'inspire de la tradition grecque ou romaine (notamment du dramaturge latin Sénèque), de la mythologie, de l'histoire sainte ou de l'histoire nationale. Elle se développe en longs discours, éloquents et majestueux. L'action dramatique cède le pas au verbe poétique, qui déplore avec faste les vicissitudes de la fortune et le malheur des temps. Citons entre autres la *Cléopâtre* de Jodelle (1552), les *Tragédies saintes* de Louis Desmases, *Saül le furieux* de Jean de La Taille, *l'Antigone* et *Les Juives* de Garnier, *La Guisiade* de Pierre Matthieu, *La Mort d'Henri IV* de Billard de Courgenay.

Au tournant du siècle, en pleine époque baroque*, le goût nouveau favorise les péripéties multiples, les développements romanesques*, les sentiments lyriques*, la magie et l'illusion. En 1582, avec *Bradamante*, Robert Garnier invente la formule originale de la **tragi-comédie***, tragédie dont l'issue est heureuse. En 1621, Théophile de Viau triomphe avec *Pyrame et Thisbé*. Deux ans plus tard, Alexandre Hardy transpose en quarante actes le roman grec, *Théagène et Chariclée*. Jean de Rotrou s'illustre avec ses tragi-comédies, et Jean Mairet, avec ses pastorales*, où bergers et bergères devisent d'amour.

Dès 1630, et surtout à partir de 1660, la **tragédie classique** s'impose en France. Les doctes, Chapelain, La Mesnardière, d'Aubignac, Rapin et Lamy réfléchissent sur les conditions de la pratique théâtrale, et singulièrement, de la tragédie. On relit donc La *Poétique* du philosophe grec Aristote, ou l'*Art poétique* du poète latin Horace, et les auteurs tentent de se plier aux règles de l'art. Dans cette perspective, la tragédie est définie comme la représentation noble d'une action funeste. La vraisemblance demande le respect des trois unités (« Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli/ Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. »). La bienséance exige que les violences de la scène soient épargnées au public. La tragédie classique professe hautement son utilité morale face aux dévots, Bossuet, Nicole, entre autres, qui critiquent l'influence corruptrice du théâtre en général. Elle se veut *mimesis* : imitation fidèle de la nature humaine ; et plus encore, *catharsis* : purgation des passions.

La tragédie classique puise encore aux sources classiques de l'histoire ou de la mythologie antiques, mais beaucoup moins dans la Bible qu'au ^{xvi}e siècle. Elle met en scène de grandes passions politiques, notamment chez Corneille, ou amoureuses, c'est le domaine de Racine. Tout en instruisant, elle cherche à susciter l'admiration, et surtout **la terreur et la pitié**, autant de ressorts qui font naître paradoxalement le plaisir tragique. La tradition classique perdure encore au ^{xviii}e siècle, notamment avec Voltaire et Crébillon père, mais sous l'influence conjugée de Shakespeare et des Lumières, le spectacle privilégie l'horreur, le pathétique, la politique ou la morale. L'inspiration tragique demeure vivace dans les œuvres des siècles suivants, mais le genre lui-même tend à s'essouffler, malgré les remarquables réussites de Giraudoux ou Anouilh au ^{xx}e siècle.

Le comique est une condition qui n'est ni nécessaire ni suffisante pour définir la comédie. Il est des comédies peu drôles, et même larmoyantes, et il y a du comique hors de la comédie, dans le roman ou dans la nouvelle, par exemple. Malgré tout, le comique demeure la grande spécialité de la comédie. Est comique tout ce qui provoque le rire. Oui, mais de quoi rit-on, et chacun rit-il des mêmes choses ? Il va de soi que la matière du comique varie selon des paramètres historiques, sociologiques ou psychologiques multiples. Ce qui fait rire l'un peut bien agacer l'autre, ou le laisser indifférent. Le comique, protéiforme*, et toujours surprenant, est une notion très difficile à définir, mais il implique en général une relation à trois : celui qui fait rire, celui qui rit, celui dont on rit. Une complicité tacite s'instaure entre les deux premiers au détriment du troisième, car on rit volontiers du malheur d'autrui, s'il ne semble pas outré. Ce phénomène, d'ailleurs donne à voir l'étrange parenté du tragique et du comique.

Il est possible de distinguer plusieurs types de comique :

- **le comique de geste** : par exemple, les grimaces de la farce, les lazzi* de la *commedia dell'arte**, les coups de bâton de Guignol ;
- **le comique de mot** : les jeux de mots, les équivoques, les calembours ;
- **le comique de situation** : les ruses, les quiproquos, les rencontres imprévues ;
- **le comique de caractère** : tous les types de Molière, l'avare, le jaloux, le fanfaron...

La comédie farcesque fait jouer les ressorts les plus grossiers, mais aussi bien, les plus efficaces, du rire. Le jeu de scène, très important, privilégie les pitreries, les chutes, les coups. L'accoutrement des comédiens est souvent grotesque. Les accessoires ont leur importance, les éléments de farce et attrapes. Le dialogue ne se refuse pas aux bassesses du langage, la vulgarité, l'obscénité ou la scatologie. Les situations outrées sont souvent répétées. Les caractères sont stéréotypés : le cocu, le glouton, le benêt.

La Farce du cuvier et *La Farce de Maistre Pathelin*, composées au ^{xv}^e siècle, sont fort célèbres. Au ^{xvii}^e siècle, Molière compose des farces relativement complexes, souvent irrésistibles, comme *Les Fourberies de Scapin* ou *Le Médecin malgré lui*. En outre, il réussit à intégrer le comique farcesque dans ses grandes comédies : Sganarelle côtoie ainsi Don Juan. Au ^{xviii}^e siècle, l'inspiration farcesque se retrouve dans les parades, qui sont à l'origine des

numéros d'acteurs, des spectacles de foires. Au xx^e siècle, elle cohabite avec le sentiment tragique de l'existence loufoque ou absurde. Avec cette portée métaphysique* nouvelle, Jarry, Beckett et Ionesco lui ont donné ses lettres de noblesse.

La comédie de caractères triomphe au xvii^e siècle avec Molière. Conforme à l'éthique et à l'esthétique classiques, elle se veut une illustration des vices et défauts éternels des hommes, et affiche sa portée morale, car elle prétend les corriger (*castigat ridendo mores*) : *L'Étourdi*, *Dom Juan*, *Le Misanthrope*, *L'Avare*, *Le Malade imaginaire*. Pour Molière, il existe une juste nature, pleine de sens. Mais il condamne les désirs excessifs ou tyranniques, les ridicules et les artifices, les folies et les impostures.

La comédie d'intrigue s'inspire de traditions latines (Terence et Plaute), espagnoles ou italiennes. Elle multiplie les stratagèmes, les échelles, les déguisements, les contretemps, les surprises et méprises, avant de faire triompher l'amour en fin de compte. Au xvi^e siècle, *Les Esprits* de Pierre de Larivey et *Les Contents* d'Odet de Turnèbe, au xvii^e siècle, *Le Menteur* de Corneille, *L'École des femmes* de Molière, sont des exemples du genre. Mais c'est au xviii^e siècle surtout que fleurissent ces intrigues : Marivaux cultive les grâces et les jeux de l'Amour, ses masques et ses ruses, ses inconstances, ses retours. Beaumarchais, de son côté, déploie des merveilles d'artifices et de feintes pour faire triompher les amours des héros dans sa trilogie de Figaro. Au xx^e siècle, Georges Feydeau, Sacha Guitry poursuivent cette veine féconde avec le vaudeville*, comédie légère et divertissante, également riche en intrigues et en adultères.

La comédie de mœurs s'inspire de la réalité sociale pour dépeindre les hommes en leurs temps. *Les Précieuses ridicules* de Molière en sont un bon exemple. Au xix^e siècle, Eugène Labiche met en scène de façon drolatique les goûts et les travers de la bourgeoisie du Second Empire, les intérêts et les désirs médiocres. Au xx^e siècle, Georges Courteline décrit les mœurs et ridicules des militaires, des administrations, des tribunaux. Jules Romains propose, dans un style vigoureux et humoristique, une satire* des impostures sociales. Marcel Pagnol s'attache, lui, à la vie provençale et aux mœurs du Vieux-Port de Marseille. Mais la comédie de mœurs triomphe aujourd'hui moins à la scène qu'au cinéma ou à la télévision.

Le drame

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le terme drame, qui désigne toute action théâtrale, a aujourd'hui une valeur générique. Mais au XVIII^e siècle, il désigne une pratique spécifique, qui refuse l'alternative binaire tragédie / comédie, car, écrit Diderot, « l'homme n'est pas toujours dans la douleur ou dans la joie. Il y a donc un point qui sépare la distance du genre comique au genre tragique », et ce point, c'est le drame. L'esthétique nouvelle se fonde sur **la vérité et l'émotion**. Il s'agit désormais de « peindre les humbles péripéties de l'existence moyenne. » À l'anthropologie classique qui suppose des passions et caractères éternels, le drame s'attache aux « conditions sociales » effectives en ce siècle. Il renonce progressivement à l'artifice des vers, et favorise en toute liberté les éléments du jeu et de la mise en scène, notamment la pantomime*, les décors et les didascalies*, susceptibles de susciter une émotion plus intense. Les voies nouvelles sont diverses : Voltaire, soucieux de créer un « genre mixte », tente de mêler le comique au sérieux dans *Nanine ou le Préjugé vaincu*. Au contraire, *L'École des mères* de Nivelles de La Chaussée et *Le Fils naturel* de Diderot sont des drames larmoyants. Tandis que Sedaine met en scène des marchands aisés dans son drame bourgeois, *Le Philosophe sans le savoir*, Louis Sébastien Mercier privilégie le peuple dans *La Brouette du vinaigrier*.

Au XIX^e siècle, le **drame romantique** reprend en bonne partie l'héritage du siècle précédent. Pour Victor Hugo, par exemple, « les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame ». Mais les romantiques, Hugo en tête, prennent avec les règles des libertés extraordinaires, qui déclenchent la fameuse bataille d'*Hernani* en 1830 où s'affrontent violemment classiques et romantiques. Ces libertés font voler en éclats les unités de lieu et de temps. L'action elle-même est souvent surchargée de circonstances, de rebondissements ou de coups de théâtre. La prose est valorisée : elle se veut l'expression moderne d'une réalité totale, comique et/ou pathétique, sublime ou burlesque, riche de couleurs, d'émotions et de réflexions. Le drame nouveau se veut plus proche de Shakespeare que de Racine et Molière. Avide d'horizons nouveaux, le drame romantique puise volontiers sa matière en Espagne, en Italie ou en Angleterre, souvent à l'époque de la Renaissance. Les œuvres les plus célèbres sont *Ruy Blas*, *Hernani* de Victor Hugo, *Lorenzaccio* de Musset, *Chatterton* de Vigny, *Henri III et sa cour* d'Alexandre Dumas, *Le Théâtre de Clara Gazul* de Mérimée. L'influence du drame romantique se prolonge jusqu'à *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, et se ressent encore peut-être dans le

drame symboliste de Maeterlinck, dont le chef-d'œuvre est *Pelléas et Mélisande*, et dont l'envers burlesque est mis en scène par Alfred Jarry dans le geste du père Ubu. Parallèlement se développe l'esthétique du drame naturaliste, illustrée par *Les Corbeaux* d'Henry Becque, un style que poursuivent Octave Mirbeau, Jules Renard et Émile Fabre.

Le drame contemporain suit des voies très diverses. Certains dramaturges, suivant en cela l'exemple des romantiques et des symbolistes, cultivent une liberté conforme à leur génie. Paul Claudel met au point un vers original, rappelant quelque peu le verset biblique, et ne craint pas de multiplier les lieux, les signes, les mystères et les passions qui composent son théâtre. Apollinaire donne libre cours à sa fantaisie dans *Les Mamelles de Tirésias*, annonçant ainsi le courant surréaliste. Cocteau s'inspire tour à tour de légendes antiques ou médiévales, du drame bourgeois, romantique ou shakespearien, et le plus souvent, de ses propres et curieuses fantasmagories. D'autres dramaturges, tout en intégrant quelques éléments de modernité, semblent au contraire revenir à des formes plus classiques, plus maîtrisées. Jean Giraudoux, Henry de Montherlant et Jean Anouilh semblent renouer avec l'inspiration tragique, dans leurs œuvres respectives *Électre*, *La Reine morte*, *Antigone*. Le pessimisme et la désillusion règnent en maîtres. Telle est aussi la tentation du théâtre existentialiste. Avec *Caligula* et *Le Malentendu*, Albert Camus met en scène l'absurde de la condition humaine. Mais dans *Les Justes*, il conçoit la nécessité – et les risques – de l'engagement. Un mouvement analogue se fait jour dans le théâtre de Jean-Paul Sartre qui, de *Huis-Clos* jusqu'aux *Séquestrés d'Altona*, met la liberté en situation, révélant ainsi la mauvaise foi et les aliénations, vraies ou fausses.

Mais à partir des années 50, **le Nouveau Théâtre** propose une formule dramatique originale, dont quelques hypothèses, cependant, avaient pu être formulées déjà par Antonin Artaud entre autres. L'intrigue, la psychologie, le langage, l'espace et le temps dramatiques sont désarticulés, et laissent sur la scène des personnages drôles et angoissants, des automates ou des gueux, une humanité ontologiquement déchue, accablée encore par la misère, l'injustice et la violence du monde social. Dans ce genre s'illustrent Beckett, Genet, Ionesco, Adamov, Robert Pinget, Nathalie Sarraute. Aujourd'hui encore, avec Arrabal et Copi, la tendance dominante du théâtre contemporain est à la déchirure, aux corps et aux consciences brisés, qui n'excluent pas toujours une certaine forme de lyrisme paradoxal, torturé ou décousu, comme chez Bernard-Marie Koltès ou chez Valère Novarina.

Le plus populaire des genres littéraires aujourd'hui n'en est pas moins le plus difficile à définir. Sa nature libre et protéiforme* fait les délices des auteurs et le désespoir des critiques. Deux approches complémentaires doivent être combinées pour étudier le roman : la synthèse théorique et l'analyse historique. Le roman peut être défini sommairement comme **une longue narration en prose**, trois traits caractéristiques qui le distinguent notamment de la nouvelle, qui, elle, est brève, du théâtre, qui consiste en discours, ou de l'épopée, écrite en vers.

Mais aussitôt, il convient de nuancer le propos, en considérant l'histoire de ce genre. Aux origines, le roman, par rapport au latin, désigne dans la France médiévale la langue communément parlée, puis par extension, les récits héroïques écrits dans cette langue. Or ces premiers romans étaient en vers. Par ailleurs, le roman contemporain, en déconstruisant la notion d'intrigue romanesque*, se présente de moins en moins comme une narration véritable. Enfin, la longueur est un indice imprécis, et tout à fait relatif. Partant, ces trois critères proposés ne sont pas totalement satisfaisants puisque l'histoire a vu naître des romans assez brefs, écrits sans véritable narration, ou encore en vers. Mais le roman échappe, il est vrai, à toutes les tentatives de définition absolue. Celle-là, en tout cas, suffit pour le moment. Toutefois, pour compléter l'analyse, il faudrait présenter les éléments constitutants du roman.

Les éléments constitutants du roman

Le récit, compte-rendu de faits passés, peut à bon droit passer pour l'ingrédient principal du roman. Son développement est régi selon un point de vue particulier, **la focalisation**, qui peut, bien sûr, évoluer en cours de route (cf. notamment le roman épistolaire*) :

- **la focalisation zéro** : le récit émane d'un narrateur omniscient, ayant une vue d'ensemble sur l'action et ses circonstances. En d'autres termes : Narrateur > Personnage ;
- **la focalisation interne** : le récit coïncide avec la perception d'un personnage ; Narrateur = Personnage ;
- **la focalisation externe** : le narrateur ne dit pas tout ce que sait le personnage ; Narrateur < Personnage.

Alors que le récit relève de la *diegesis* (la narration), **la description** relève de la *mimesis* (la représentation). Elle interrompt le flux du récit, et propose une pause. La description est à l'espace ce que le récit

est au temps. Là encore se pose la question du point de vue adopté. Bien souvent, la focalisation varie, et parfois, la description se fond dans le récit. La description peut avoir une fonction esthétique, si elle sert à l'embellissement du récit, symbolique, si elle contient un sens caché, diégétique, si elle participe à l'évolution du récit. Il est à noter que la description a envahi le Nouveau Roman, qui cède, pour ainsi dire, l'initiative aux choses.

Le discours est une prise de parole effective. Selon le linguiste Émile Benveniste, il est reconnaissable à ces trois indices de personne, d'espace et de temps : je, ici, maintenant, alors que le récit passe par la médiation du il, là-bas, autrefois. Là encore, il s'agit de repères généraux, susceptibles de combinaisons dans le roman. Le discours émane d'un locuteur précis, qui peut être l'auteur, dans sa préface par exemple, le narrateur, par ses commentaires ou intrusions, ou un personnage donné. Dans ce cas précis, ses propos sont exprimés de manière plus ou moins directe :

- le discours direct reprend les paroles exactes du locuteur, généralement signalées par des guillemets ;
- le discours indirect est rapporté par l'intermédiaire d'une formule d'introduction du type : « il affirmait que... » ;
- le discours indirect libre efface les marques de subordination, et restitue ainsi la spontanéité du discours direct : « Frédéric lui demanda si elle ne viendrait pas cette année-là à La Fortelle. M^{me} Dambreuse n'en savait rien. Il concevait cela du reste : Nogent devait l'ennuyer. » (Flaubert).

Parmi les divers types de discours, il faut encore distinguer :

- **le monologue**, discours d'un personnage qui parle seul. Souvent, c'est un discours mental et sans parole proférée, on parle alors de monologue intérieur. Si le monologue intérieur se prolonge, il peut véritablement devenir un « courant de conscience » ou une « sous-conversation », techniques souvent employées au XX^e siècle ;
- **le dialogue**, échange de discours à deux ;
- **la conversation**, échange à plusieurs. La notion de triologue a parfois été proposée pour l'analyse des conversations à trois personnages.

Il reste désormais à présenter les divers types de romans existants. L'exposé est forcément lacunaire, et le classement, arbitraire. Mais il s'agit du moins d'ordonner les œuvres majeures du genre romanesque.

Le roman romanesque

Télécharger la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le roman romanesque*, qui relate **des aventures héroïques ou amoureuses**, remonte à la double tradition médiévale de **la chevalerie** et de **la courtoisie**. Le modèle du genre est bien sûr le roman de *Tristan et Yseult*, qui combine habilement les amours et les exploits. Cette tradition se poursuit dans les siècles suivants avec le fameux *Amadis de Gaule* (1540), adapté d'un roman espagnol par Nicolas Herberay des Essarts, puis avec *L'Astrée*, le chef-d'œuvre héroïque et précieux d'Honoré d'Urfé, dont les quelque cinq mille pages paraissent entre 1607 et 1627, et encore avec l'histoire de *Manon Lescaut* (1731), par l'abbé Prévost, *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau ou encore *Paul et Virginie* (1788) de Bernardin de Saint-Pierre.

Le romanesque est sans doute sinon l'essence, du moins la préférence et la tentation ordinaires du roman ; il se déploie avec succès au XIX^e siècle, âge d'or du roman en général :

- **le roman sentimental** et **le roman champêtre**, où brille George Sand ;
- **le roman d'aventures** (Alexandre Dumas), qui s'épuise dans ses formes multiples, le roman-feuilleton (Eugène Sue), **le roman policier** (Émile Gaboriau), le roman exotique (Pierre Loti), le roman de science-fiction (Jules Verne), le roman pour la jeunesse (Hector Malot)... ;
- **le roman gothique ou roman noir**, mis à la mode par la romancière anglaise Ann Radcliffe ;
- **le roman historique**, où se délectent Victor Hugo, avec *Notre-Dame de Paris* (1831), et Flaubert, avec *Salammbô* (1862).

Si le roman romanesque triomphe au XIX^e siècle, s'il produit encore des chefs-d'œuvre aujourd'hui, que l'on songe seulement à Alain-Fournier, Jean Giono, Albert Cohen, Julien Gracq ou Michel Tournier, il n'en a pas moins été sévèrement contesté par **le Nouveau Roman**. C'est précisément contre les facilités du romanesque, de l'intrigue, des aventures et des héros que s'inscrivent Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor et Claude Simon. L'ère du soupçon, pour reprendre un titre de Sarraute, pèse désormais sur le roman en général.

L'aventure, discontinue dans *La Route des Flandres* de Claude Simon, et quasiment absente dans *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute, cède le pas aux objets et au réel envahissants, chez Alain Robbe-Grillet et Michel Butor. Le roman et le romanesque sont ainsi déconstruits. On passe ainsi, comme le remarque fort justement Jean Ricardou, critique et romancier, **du récit d'une aventure à l'aventure d'un récit**.

À vrai dire, ce n'est pas d'aujourd'hui que date la remise en cause du roman et du romanesque*. Dès le début, pratiquement, le roman romanesque a été parodié, et donc critiqué, mais moins dans sa forme, sans doute, que dans son contenu. Au Moyen Âge, le *Roman de Renart* est une remarquable parodie des romans courtois et chevaleresques, dont il subvertit les valeurs. Les soi-disant héros mis en scène, sont de grands seigneurs plus félons et paillards que braves ou galants. Au XVI^e siècle, la geste pantagruélique de Rabelais est aussi une imitation ironique du romanesque médiéval, où le Saint Graal devient de la moutarde, et dont le fin mot réside dans la Dive Bouteille.

Dans la même veine, il faut bien sûr évoquer le romancier espagnol, Miguel de Cervantès et son truculent Don Quichotte, qui a rêvé de héros romanesques, et notamment ce fameux Amadis, à la hauteur desquels, il tente, pitoyable, de se hausser. Le développement en Espagne de **la veine picaresque***, qui met en scène des aventures de gueux cyniques ou sympathiques, les *pícaros*, à l'instar de Lazarillo de Tormes, héros éponyme* d'un roman anonyme, favorise en France, au XVII^e siècle, l'émergence du **burlesque**. Le *Roman comique* de Scarron en est un bon exemple, ou encore son *Virgile travesti*, dans lequel la reine Didon devient la grosse Dodon. Pareillement, Antoine Furetière publie une *Énéide travestie*, et un *Roman bourgeois*, qui se présente véritablement comme un anti-roman.

Une autre forme de parodie romanesque est explorée par les libertins*. Cyrano de Bergerac (1619-1655) écrit *L'Autre Monde ou les États et Empires de la Lune et du Soleil*, voyage fantaisiste, science-fiction drolatique et extravagante, et Bussy Rabutin (1618-1693), imite le *Satyricon* de l'auteur latin Pétrone, pour évoquer, dans son *Histoire amoureuse des Gaules*, la chronique scandaleuse des mœurs de la noblesse. Mais le véritable roman libertin* se développe surtout au XVIII^e siècle. Les héros qu'il met en scène se moquent des aventures tendres et courtoises, et poussés par une ironie bien souvent cynique, s'abandonnent, aux délices du désir, de la chair et de la perversité. De ce genre participent *Les Bijoux indiscrets* de Diderot, les romans de Crébillon fils, *Le Paysan pervers* et *La Paysanne perversie* de Rétif de La Bretonne, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos et les romans de Sade en général.

D'une manière ou d'une autre, tous ces romans critiquent les valeurs éthiques et esthétiques qui fondent le romanesque.

Le roman d'analyse

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Les romans d'analyse s'attachent d'ordinaire à peindre les hommes, leurs mœurs, leurs sentiments, **selon une double perspective psychologique et sociologique**. Ils renoncent aux grandes euphories romanesques*, et s'attachent à une réalité plus humaine. Dans ce genre s'illustre M^{me} de Lafayette, avec son récit, *La Princesse de Clèves* (1678), dont la passion malheureuse est évoquée avec une sobriété émouvante. Le mouvement se prolonge au siècle suivant, notamment avec les romans de Marivaux, *La Vie de Marianne* (1731-1742) et *Le Paysan parvenu* (1734), et dans une large mesure, avec le roman libertin*.

Mais c'est au XIX^e siècle surtout que le genre trouve à se déployer. Sous l'influence romantique, il conserve quelques traits du roman romanesque* et de l'écriture autobiographique, mais la dimension réflexive est privilégiée. Les chefs-d'œuvre sont nombreux : *René* (1802) de Chateaubriand, *Oberman* (1804) de Senancour, *Adolphe* (1806) de Benjamin Constant, *Corinne* (1807) de M^{me} de Staël, *Indiana* (1832) de George Sand, *Volupté* (1834) de Sainte-Beuve, *La Confession d'un enfant du siècle* (1836) de Musset, et plus tard, *Dominique* (1862) d'Eugène Fromentin.

Avec l'influence réaliste, les tendances romanesques sont d'autant plus maîtrisées. C'est tout l'art bien sûr de Stendhal, Balzac, et plus encore, Flaubert et Maupassant. *Madame Bovary*, notamment, le chef-d'œuvre de Flaubert, met en scène la désillusion d'une jeune femme romanesque dans un monde prosaïque. Avec le naturalisme de Zola, l'analyse, par souci de rigueur, s'inspire même de théories scientifiques, et le roman devient pour ainsi dire un laboratoire expérimental. À la limite, le roman s'écrit contre le romanesque.

La tradition du roman d'analyse se poursuit allégrement au XX^e siècle avec Maurice Barrès, Paul Bourget, Anatole France, Marcel Proust, André Gide, Raymond Radiguet, Jacques de Lacretelle, François Mauriac, Georges Bernanos, Marcel Jouhandeau, Julien Green, Colette, etc., et notamment avec la vogue du **roman-fleuve**, comme le *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard ou le cycle des *Pasquier* de Georges Duhamel.

Le roman d'analyse est sans doute l'une des veines les plus fécondes du genre romanesque.

Le roman du moi peut être considéré comme une espèce particulière du roman d'analyse ; son objet est un prolongement du sujet écrivain, **le moi, ses masques, ses vicissitudes**. Plusieurs catégories doivent être distinguées :

- **l'autobiographie** est, selon Philippe Lejeune, « le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » ;
- **l'autobiographie fictive** est le récit que fait un personnage absolument fictif de sa propre existence ;
- **le roman autobiographique** transpose l'expérience de l'auteur dans celle du héros, dont il est en quelque sorte le double. Le « je » de l'auteur se voile derrière un « il » ou un « elle » ;
- **les mémoires** racontent peut-être la vie de leur auteur, mais ils mettent l'accent sur les circonstances et les événements historiques auxquels l'auteur a assisté ou participé. Il s'agit parfois de vrais mémoires, imputés à un personnage fictif : on peut parler de pseudo-mémoires ; ou alors de faux mémoires, imputés à un personnage réel : on parle alors de mémoires apocryphes ;
- **le journal** rapporte les détails de la vie privée de l'auteur en suivant les jours et les mois. Surtout lorsqu'il s'agit d'un journal intime, l'auteur écrit sans intention de publier ;
- **l'autoportrait** et **l'essai** analysent leur auteur, ses pensées, ses caractères, sans se soucier d'en faire un récit linéaire et ordonné. Il est à noter que seuls le roman autobiographique et l'autobiographie fictive sont des romans au sens strict du terme.

Discret dans les œuvres antérieures au XVIII^e siècle, le moi envahit progressivement la littérature, devenant l'un des sujets privilégiés des auteurs contemporains. Au XVI^e siècle, les *Essais* de Montaigne donnent l'exemple rare d'un moi prêt à s'exposer aux yeux d'autrui. En 1643, *Le Page disgracié* de Tristan L'Hermite est un roman autobiographique. Au début du XVIII^e siècle, Saint-Simon compose ses célèbres *Mémoires*, suivis par ceux, plus croustillants encore de Casanova, tandis que Rousseau compose une autobiographie : *Les Confessions*. Au XIX^e siècle, *René* de Chateaubriand, qui a aussi écrit des *Mémoires d'outre-tombe*, *Adolphe* de Benjamin Constant, *Vie de Henry Brulard* sont des romans autobiographiques, alors que les *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal, *l'Histoire de ma vie* de George Sand, les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* de Renan sont des autobiographies. Le journal est cultivé par Stendhal et les frères Goncourt.

Le roman d'apprentissage

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le roman d'apprentissage, de formation ou d'éducation, ces termes sont à peu près équivalents, met en scène les apprentissages d'un héros dans le monde. À travers les épreuves, au milieu des vicissitudes, le héros fait l'expérience de soi, de ses désirs, de ses limites. Souvent, l'apprentissage s'organise en fonction d'une quête, en vue d'un objet plus ou moins idéal.

Dans la littérature française, l'ancêtre du roman d'apprentissage est peut-être *Le Conte du Graal*, roman inachevé de Chrétien de Troyes, qui suit le jeune Perceval à travers son apprentissage chevaleresque, courtois et spirituel. Au XVI^e siècle, le *Gargantua* de Rabelais peut être considéré comme une sorte de roman d'apprentissage, dans la mesure où le géant, instruit par de mauvais, puis de bons maîtres, fait l'expérience du monde et parvient à une forme de sagesse humaniste. Au siècle suivant, le roman de Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, sert aussi bien à la formation de son héros, Télémaque, qu'à l'instruction de son destinataire, le jeune dauphin. Le roman d'apprentissage prend ici la forme du roman didactique.

Mais c'est à partir du XVIII^e siècle que se développe vraiment le genre. *L'Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage s'inscrit dans cette catégorie. Par ailleurs, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils, et plus encore le dialogue romanesque* qu'est *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, initient leurs héros aux savoirs et aux plaisirs du libertinage.

Au XIX^e siècle, le roman d'apprentissage fleurit avec notamment *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, l'éducation plus décadente que propose Huysmans dans *À rebours*, ou celle plus atroce d'Octave Mirbeau dans *Le Jardin des supplices*. Bien souvent, l'apprentissage consiste dans l'ascension sociale d'un jeune homme, à l'instar d'Eugène Rastignac dans *Le Père Goriot* de Balzac, Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, ou Georges Duroy, le *Bel-Ami* de Maupassant.

Au XX^e siècle, les contenus de l'apprentissage sont plus divers : la sensualité dans la série des *Claudine* de Colette, la difficulté d'être dans le cycle de *Salavin* de Georges Duhamel, l'abjection dans le *Voyage au bout de la nuit* de Céline, la nausée dans le roman du même nom écrit par Sartre, l'amitié dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. Mais il faut bien avouer que la crise des morales et des idéologies rend de plus en plus problématique quelque apprentissage que ce soit. Aussi bien le genre a-t-il tendance à s'essouffler.

1. Approche théorique

Contes, récits et nouvelles sont en théorie des genres relativement distincts, mais en pratique, les frontières sont floues, évolutives et poreuses, de sorte que bien souvent, toute tentative de classement définitif d'une œuvre donnée paraît quelque peu arbitraire. Le point commun aux contes, récits et nouvelles est de proposer en général **une histoire brève**. Mais il convient de noter quelques différences, ou plutôt des nuances. **La construction narrative** n'est pas la même dans les trois cas : elle se veut relativement linéaire dans le récit, plus dramatique dans la nouvelle, plus mouvementée dans le conte. En effet, le conte est souvent riche en péripéties, la nouvelle n'en contient qu'une, en général, mais habilement préparée et mise en scène, et le récit est une simple suite de faits. Mais ce sont là moins des règles que des tendances.

Le pacte de lecture peut aussi différer. Au Moyen Âge, le conte et le récit relatent des histoires vraies ou prétendues telles, dans la mesure où les légendes empruntent au réel et à l'imaginaire, et jouent sur les croyances supposées d'un public souvent populaire. Née au ^{xv}^e siècle, sous l'influence italienne, la nouvelle a moins de prétentions quant à la véridicité de son propos, et de toutes façons, à partir du ^{xvi}^e siècle, le goût du divertissement est une suffisante justification pour les contes, récits et nouvelles, qui ne cherchent plus guère à garantir systématiquement l'authenticité de leur propos.

Les origines diverses de ces genres expliquent encore deux traits spécifiques intéressants. Le conte, de par ses sources légendaires, se plaît à mettre en scène des circonstances extraordinaires, où le goût de l'action l'emporte sur le souci de l'analyse. Du point de vue dramatique, le conte se prête donc tout à fait aux riches aventures que proposent le merveilleux et le fantastique*. Du point de vue psychologique, les héros sont souvent moins des personnages que des fonctions, des variables, dans lesquels les lecteurs, hommes, femmes ou enfants, lettrés ou peu lettrés, pourront aisément se projeter. La nouvelle, au contraire, et surtout le récit, laissent moins de place à l'action, et plus de chance à la réflexion.

Le second trait lié à l'origine du conte, et, dans une moindre mesure, à celle du récit, c'est l'oralité. Les conteurs et les récitants, faisant ainsi entendre leur voix propre, discrètement ou non, aiment à nouer contact avec le public, dont la présence en creux est signalée dans le corps même du texte.

2. Approche historique

■ Les débuts

Dans **une civilisation de tradition orale**, comme l'est le Moyen Âge français, le **conte** devait trouver toute sa raison d'être. Dit, ou plutôt joué, et parfois même chanté, par un poète ou un jongleur, au sein d'une cour noble, ou sur une place publique, il se développe en effet, se peuple de héros, Arthur ou Perceval, d'objets magiques, grimoires ou talismans, de fées, Morgane ou Mélusine, d'enchanteurs, Merlin, ou de sorcières. Il prend même une ampleur considérable, de sorte que *Le Conte du graal*, inachevé pourtant, et comptant déjà plus de neuf mille vers, est désigné à la fin comme un roman, ce qu'il est en quelque sorte.

Parallèlement, **les fabliaux**, au lieu des aventures exaltantes qui remplissent les contes, mettent en scène des personnages médiocres, souvent des vilains ou des bourgeois, et des histoires en vers satiriques, où les appétits les plus divers tentent de se satisfaire, non sans ruse et humour. Entre le merveilleux des contes et le réalisme des fabliaux, se situent les *lais* et les *dits*, formes narratives en vers, assez libres, qui traitent de matières diverses. Les *dits* sont cependant plus familiers de ton, et laissent plus de place au « je » ; les *lais* gardent une distance plus grande, en traitant de sujets folkloriques bretons. Enfin, quelques textes brefs ou moyens, comme *La Châtelaine de Vergi*, annoncent déjà le genre de la nouvelle.

La vogue du conte ne se dément pas à la fin du Moyen Âge, mais il prend de plus en plus la forme de **la nouvelle**. Vers 1466, paraissent par exemple les *Cent Nouvelles Nouvelles*, recueil anonyme, au ton jovial, qui rappelle les fabliaux d'antan. Au *xvi^e* siècle, les humanistes donnent au genre ses lettres de noblesse. Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre et sœur du roi François I^{er}, à la suite du *Décaméron* italien de Boccace, publie son *Heptaméron*. Pendant sept jours, dix « devisants » racontent des histoires d'amour, prétendument vraies, brutales ou courtoises, tragiques ou délicates, offertes aux commentaires et interprétations des autres narrateurs. Plus comiques, en revanche, se veulent les *Nouvelles Récréations et joyeux devis* de Bonaventure Des Périers et les *Propos rustiques* de Noël du Fail. Toutes ces œuvres mêlent avec brio récit et discours, action et réflexion, humour et sérieux.

À partir de 1559, et pendant toute la période baroque*, domine au contraire le goût des **histoires tragiques**, où s'illustrent entre autres

François de Belleforest, Vérité Habenc, Jean-Pierre Camus et François de Rosset. Ces histoires sont à la fois liées aux débuts de la presse, avide de sensations fortes, et au climat social de guerre civile et de crise religieuse. Les corps suppliciés abondent, les actes de sorcellerie et les découvertes macabres sont légion. En général, les auteurs affirment d'une part l'exactitude de leurs récits, et d'autre part, leur volonté d'édifier le public. Dans l'un et l'autre cas, on a quelque peine à les croire. Mais il créent du moins un genre nouveau, qui ne manque pas d'intérêt.

Par ailleurs, trois autres voies sont explorées au XVII^e siècle. D'abord, **les histoires romanesques***, comme les *Nouvelles héroïques et amoureuses* de Boisrobert, tirées de récits espagnols, et traitées de manière dramatique. Ensuite, **les anecdotes et les histoires libertines**, comme les *Historiettes* de Tallemant des Réaux, et les *Contes et nouvelles* en vers de La Fontaine, aussi gracieux que licencieux. Enfin, **les histoires folkloriques**, comme les *Histoires et contes du temps passé* de Charles Perrault, plus connues sous le nom de *Contes de ma mère L'Oye*. À travers ces contes de nourrice, se retrouvent les bribes éparses de traditions populaires et mythologiques, dont l'auteur tire en général quelque morale édifiante.

Au XVIII^e siècle, sous l'influence des Lumières, les histoires racontées prennent une dimension nouvelle : c'est la vogue des **contes philosophiques**. Plus de cinq cents recueils, soit plus de sept mille contes sont publiés entre 1740 et 1770. Le genre, il est vrai, plus que tout autre, se prête à la faveur croissante des périodiques et des gazettes, alimente les soirées mondaines des salons, et permet de vulgariser avec aisance et efficace un message philosophique. *Histoire véritable* de Montesquieu et les *Contes moraux* de Marmontel sont une école de sagesse, sagesse assez paradoxale dans *Les Crimes de l'amour* de Sade. Par ailleurs, des hommes comme Diderot, Rousseau ou Prévost sont des conteurs dans l'âme.

Mais c'est avec Voltaire que le genre prend toute son extension, quoique Voltaire ait considéré ses contes comme un simple divertissement. Néanmoins, le talent satirique, polémique et humoristique de l'auteur fait merveille. Au cours de voyages extraordinaires dans des contrées exotiques ou imaginaires, ses héros font l'expérience du monde dans de véritables petits romans de formation, apprenant la relativité des mœurs, la barbarie des hommes, et les limites de la sagesse. Ses chefs-d'œuvre sont *Micromégas*, *L'Ingénu*, *Zadig* et *Candide*.

■ Le XIX^e siècle

Le XIX^e siècle cultive lui aussi le conte, le récit et la nouvelle. Le développement extraordinaire de la presse, la liberté de ces formes, qui permettent toutes les audaces esthétiques et tous les effets dramatiques, sont autant d'arguments qui plaident en leur faveur auprès des romantiques, tout prêts à en explorer les possibilités. Victor Hugo publie ainsi le récit pathétique du *Dernier Jour d'un condamné*, Musset fait paraître ses exotiques *Contes d'Espagne et d'Italie*, en vers légers ou sombres, Hégésippe Moreau donne la mesure de sa finesse poétique dans le *Myosotis*, Nerval s'abandonne à ses rêveries amoureuses dans *Les Filles du feu*, et Balzac prétend retrouver la saveur médiévale et renaissante d'autrefois avec ses *Contes drolatiques*.

Mais c'est surtout le **romantisme noir** qui s'empare de ces formes, dont la brièveté rend plus dense et plus intense encore le mystère et la profondeur des histoires racontées. À la suite des *Contes fantastiques* de l'Allemand Hoffmann, Théophile Gautier publie ses *Contes et récits fantastiques*, habités par « la fièvre de l'impossible ». Avec son *Champavert, contes immoraux*, Pétrus Borel, qui se veut lycanthrope, homme-loup, c'est-à-dire loup-garou, sombre dans une cruauté tragique, souvent macabre. Charles Nodier cultive les légendes et les superstitions, la féerie et le cauchemar dans *La Fée aux miettes* et *Smarra ou les Démons de la nuit*. Mérimée associe désir et horreur dans le récit de *La Vénus d'Ille*. Balzac lui-même, goûte aux fastes du mystère et de l'ambiguïté sexuelle dans *Séraphîta* et *Sarrasine*. Il n'est jusqu'à Zola qui ne donne dans le fantastique*, avec ses *Contes à Ninon*.

Mais ces formes brèves, extraordinairement plastiques, se prêtent aussi aux objectifs du réalisme. Maîtrisant les passions qu'il décrit avec sobriété et netteté, Mérimée publie deux récits fort réussis, *Colomba* et *Carmen*. Les *Soirées de Médan*, regroupant entre autres Zola, Maupassant, Huysmans et Céard, recueillent six nouvelles sur le sujet de la guerre de 1870, qui inspire aussi les *Contes du lundi* d'Alphonse Daudet.

Mais la vogue du romantisme noir survit au réalisme et au naturalisme, et donne lieu aux contes et récits les plus étranges. La sombre Hérodiade côtoie la simple Félicité dans les *Trois Contes* de Flaubert. Maupassant, tout à fait réaliste dans ses *Contes de la bécasse* et dans ses *Contes du jour et de la nuit*, sombre dans l'angoisse et dans la folie de *La Peur* et du *Horla*. Barbey d'Aurevilly signe ses *Diaboliques*, dont le titre annonce fort bien la matière sulfureuse, et Villiers de L'Isle-Adam publie des *Contes cruels*.

■ Le xx^e siècle

Au xx^e siècle, trois tendances majoritaires semblent se dégager :

Tout d'abord, **l'analyse**. L'analyse trouve dans les récits une forme appropriée, qui permet de concilier le goût de l'action et le désir de réflexion. Ainsi, dans *Alexis ou le Traité du vain combat*, Marguerite Yourcenar examine la difficulté d'être homosexuel. Dans ses *Contes d'enfer*, Marcel Jouhandeau explore la part d'ombre de l'amour. Dans ses récits, notamment *Histoire de l'œil*, Georges Bataille, pousse plus loin l'analyse, examinant les limites orgiastiques, scatophiles et nécrophiles du désir. Bien souvent, le récit s'exprime à travers une voix, et met en scène un héros, qui ressemble curieusement à l'auteur. Ce **caractère autobiographique** se retrouve notamment dans *L'Immoraliste* de Gide, *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras, *Enfance* de Nathalie Sarraute, *Je me souviens* de Georges Perec, *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet. En ce sens, le récit se définit contre le roman, dont il refuse l'artifice, les intrigues, et les facilités. Malgré les nécessaires brouillages et transpositions, le récit se veut une suite authentique de faits ou d'impressions, qui révèlent une conscience lucide, quoique souvent troublée, en quête d'elle-même.

Se rapprochant en cela de la nouvelle, le récit aime aussi à **mettre en scène des situations**, des conflits exemplaires, propres à la condition humaine dans ce monde contemporain. Ainsi, dans *Le Mur*, Jean-Paul Sartre met en scène la liberté, ses paradoxes, ses solitudes, avec une acuité remarquable. Vercors, lui, dans *Le Silence de la mer*, manifeste l'impossible dialogue entre des ennemis, qu'une culture commune rapproche cependant. Camus, dans ses récits, *L'Envers et l'endroit*, met en balance le lyrisme de la vie et l'angoisse de la mort. Enfin Samuel Beckett, dans ses *Nouvelles et textes pour rien*, égare son héros misérable dans un monde brumeux et disparate.

Mais les formes brèves se prêtent aussi à **la fantaisie romanesque**, dont elles ne se privent pas. Ainsi *L'Or* de Blaise Cendrars, *L'Enfant de la haute mer* de Jules Supervielle, *Les Contes du chat perché* de Marcel Aymé, *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau, les *Histoires sanglantes* de Pierre-Jean Jouve, *Les Nouvelles d'une vie* de Paul Morand, donnent libre cours à l'imagination de ces auteurs. À cette même veine romanesque se rattachent les innombrables récits policiers ou de science-fiction qui paraissent chaque année. Mais parfois, la fantaisie révèle une intuition philosophique plus ambitieuse, comme dans *La Presqu'île* de Julien Gracq, *Vendredi* de Michel Tournier, ou *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry. En tout cela, les contes, récits et nouvelles révèlent leur extraordinaire capacité à s'adapter à tous les siècles et à toutes les modes.

L'essai philosophique

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Ces deux mots sont considérés dans leur sens le plus large. L'essai désigne ici **toute réflexion libre** sur un sujet donné, qu'elle prenne la forme du discours, de l'article de dictionnaire, de la lettre ou de la dissertation. Quant à la philosophie, elle est ici comprise comme **la recherche spéculative des principes et des fins**, mais son domaine de définition est bien différent aujourd'hui de ce qu'il était au XVIII^e siècle ou au Moyen Âge.

Au Moyen Âge, la tendance est à la **scolastique***, et sous l'autorité de la *Somme théologique* de l'Italien saint Thomas d'Aquin, la philosophie tente d'accorder la foi et la raison, la religion chrétienne et la philosophie grecque d'Aristote. Au XVI^e siècle, tout en restant profondément religieuse, mais pas forcément catholique, comme le prouve l'*Institution de la religion chrétienne* du réformateur Calvin, la pensée, sollicitée par l'actualité tragique des guerres civiles, s'oriente souvent vers la **philosophie politique**, comme en témoignent *La République* de Bodin, le *Contr'un* ou *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie.

Au XVII^e siècle, Descartes rompt définitivement avec la scolastique* dans ses deux écrits majeurs, le *Discours de la méthode*, les *Méditations métaphysiques*, et propose une démarche cognitive fondée sur la seule intuition rationnelle. Après l'expérience du doute, vient la certitude du sujet : « je pense donc je suis », première vérité, dont découlent toutes les autres connaissances métaphysiques, morales, géométriques ou biologiques. En revanche, l'esprit scientifique de Pascal tente dans ses *Pensées* d'anéantir les certitudes du « je », pour permettre la révélation de Dieu.

Au XVIII^e siècle, non sans peine, les Lumières finissent par triompher des dernières résistances de la philosophie scolastique* ou chrétienne, et l'essai semble le genre le plus approprié à l'expression libre et rigoureuse à la fois des idées nouvelles. Voltaire, tout en condamnant « l'Infâme », l'Église intolérante, accepte encore l'idée d'un créateur divin dans son *Dictionnaire philosophique*. En revanche, le **sensualisme** de Condillac, pour qui la pensée n'est que la transformation des sensations, et le **matérialisme*** athée de Diderot, Helvétius et d'Holbach, développent la vision d'un univers sans Dieu, régi par les lois scientifiques de la matière et du vivant, autant d'idées expliquées dans l'essai monumental et polyphonique, c'est-à-dire à plusieurs voix, qu'est l'*Encyclopédie*.

Ces philosophies trouvent généralement leur application morale dans la recherche de la vertu et du bonheur terrestre. Dans le

domaine de la Cité, les Lumières proposent des réformes de l'économie, comme Turgot, de l'instruction, comme Condorcet, de la société, comme Rousseau. À cet égard, Rousseau semble d'ailleurs se désolidariser des Lumières qu'il critique. En effet, dans ses *Discours*, il accuse le soi-disant progrès d'être la cause de la corruption des mœurs

Au XIX^e siècle, **l'essai est attaché aux aventures de la science et de la liberté**. La révolution industrielle et les révolutions politiques surtout, suscitent un nombre important d'essais de toutes sortes, notamment dans le domaine des sciences sociales, et Alexis de Tocqueville publie *De la démocratie en Amérique*, et Ernest Renan, *L'Avenir de la science*. Dans la lignée du XVIII^e siècle, l'essai est manifestement le genre où la raison collabore avec l'enthousiasme, pour le bien de l'humanité.

Au XX^e siècle, au contraire, l'essai accueille **les crises et les angoisses de la conscience contemporaine**. Face aux certitudes de la science rationaliste, s'amorce un retour à la conscience subjective dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* d'Henri Bergson. Tout en analysant *Le Nouvel Esprit scientifique*, Gaston Bachelard s'attache à la psychanalyse des éléments naturels et à *La Poétique de la rêverie*. Et dans sa *Somme athéologique*, Georges Bataille analyse *L'Expérience intérieure* d'un érotisme sans limite.

Mais les nécessités du temps sollicitent les philosophes, appelés à s'engager. L'essai devient souvent le laboratoire où s'élabore la nécessaire pensée d'un lien entre l'homme et la société. Rendu célèbre par ses *Propos* critiques contre toutes les formes de tyrannies sociales, Alain s'attache à exposer les *Éléments d'une doctrine radicale*. Jean-Paul Sartre tente de concilier le marxisme et l'existentialisme dans son essai sur la *Critique de la raison dialectique*. Camus lui-même, dans *L'Homme révolté*, examine les possibilités d'une morale de l'action.

Mais c'est cette même morale de l'action, précédée d'idéologies, et suivie de cadavres, que refuse, sceptique, Emil Cioran dans son *Précis de décomposition*, car il se méfie de *La Tentation d'exister*. Et aujourd'hui, mis à part les remarquables écrits de Jacques Derrida sur le signe et le texte, alors que les essais pullulent, la pensée philosophique disloquée semble momentanément en perte de vitesse, malgré les tentatives des « nouveaux philosophes » ou des cafés philosophiques.

L'essai et la critique littéraires

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Les premiers essais littéraires

Les premiers essais littéraires s'intéressent surtout à **la langue**. Au XVI^e siècle, l'humaniste Budé publie des *Commentaires sur la langue grecque*, Étienne Dolet explique *La Manière de bien traduire d'une langue en autre*, et Joachim Du Bellay tente de promouvoir la langue et la littérature françaises dans sa *Défense et Illustration de la langue française*. Un siècle plus tard, Vaugelas publie ses fameuses *Remarques sur la langue française*, dont il entend régler les usages, et au XVIII^e siècle, Dumarsais édite un *Traité des tropes*, ou figures de style. C'est que la langue est un enjeu majeur. De l'édit de Villers-Cotterêts que prononce François I^{er} au *Rapport sur la langue française* de l'abbé Grégoire, elle apparaît comme l'instrument politique privilégié pour un État qui entend unifier et ordonner la société civile.

Seul parmi tous, Montaigne donne à ses *Essais* une ambition plus grande, car il en fait le laboratoire de ses pensées, rêveries et méditations variées, en toute liberté. De la sorte, le monde entier vient se refléter dans sa prose accueillante, les hommes, leurs idées, leurs écrits, leurs coutumes, leurs errances, et peu à peu, se dessine en creux le portrait d'un homme que l'expérience et la vie ont formé, non sans épreuve, à la sagesse humaine.

2. Naissance de la critique littéraire

À partir du XIX^e siècle, les essais littéraires s'intéressent davantage à **la littérature** elle-même. C'est la **naissance de la critique littéraire**. Jusqu'alors, les écrits hésitaient entre les commentaires éparpillés (Malherbe) ou les traités normatifs (l'abbé d'Aubignac), reposant tous sur le postulat classique très contestable d'un Beau universel. Or, avec la querelle des Anciens et des Modernes, l'idée d'une évolution nécessaire des formes, bien sûr, mais aussi des goûts, se fait progressivement jour.

M^{me} de Staël publie en 1800 un essai *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, où elle met en évidence les interactions entre les mœurs et les arts. Avec Sainte-Beuve, la critique littéraire devient véritablement une pratique autonome. Il cherche à comprendre les œuvres en fonction des auteurs, ce qui, à l'époque, est une nouveauté, mais aussi bien en fonction du milieu social et moral de cet auteur, une démarche brillante qui donne lieu aux *Causeries du lundi*.

La critique positiviste, qui s'oppose à Sainte-Beuve, prolonge en fait son entreprise. Mais elle se veut moins intuitive, et plus méthodique. Hippolyte Taine prétend ainsi analyser avec objectivité la « faculté maîtresse » d'un auteur, puis examiner les conditions particulières (la race, le milieu, le moment) qui président à la composition de ses œuvres. Ferdinand Brunetière tente même de mettre au point une « science critique », en proposant, à la lumière de Darwin, une classification des genres littéraires, qui n'évite pas toujours le dogmatisme moral.

Loin des doctrines et des systèmes, Émile Faguet et Gustave Lanson mettent au point **une critique d'érudition**, qui se fonde sur une analyse rigoureuse et précise des textes, mais où le jugement de goût trouve cependant sa place. Sous cette influence nouvelle, **l'enseignement des lettres, abandonnant la rhétorique***, passe désormais par l'histoire littéraire.

3. La critique littéraire au XX^e siècle

Contre les **prétentions scientifiques ou philologiques*** des uns et des autres, se développe une critique de sympathie, plus impressionniste, qui, retrouvant les leçons de Baudelaire, s'attache essentiellement à restituer le plaisir des œuvres. À ce mouvement appartiennent Anatole France, et dans une certaine mesure, Albert Thibaudet, et Marcel Proust, qui écrit même un essai *Contre Sainte-Beuve*, où il distingue le moi social de l'auteur de son moi poétique.

La tendance la plus remarquable du siècle, cependant, réside dans **l'application des méthodes des sciences humaines à la critique littéraire**. Ainsi, reprenant la psychanalyse freudienne, Charles Mauron fonde la psychocritique, Lucien Goldmann, utilisant les méthodes de la sociologie, pratique la sociocritique, tandis que Roland Barthes, recueillant l'appareil théorique de la sémiologie, science des signes, et de la linguistique, science du langage, engage toute cette « **nouvelle critique** » dans une virulente polémique, où elle s'oppose aux tenants de la critique traditionnelle et philologique*.

Aujourd'hui, il semble que la critique hésite entre trois tentations, sans doute complémentaires. **La critique thématique**, de Georges Poulet, Jean-Pierre Richard ou Jean Starobinski, **la critique philosophique**, illustrée par Maurice Blanchot, Tel Quel ou Julia Kristeva ou **la critique formaliste** de Gérard Genette ou Tzvetan Todorov.

1. Les débuts

Les premiers essais en sciences humaines en langue française sont à chercher du côté des récits de voyages qui, en comparant les diverses civilisations, jettent **les bases d'une ethnologie comparée** digne de ce nom. Au XVI^e siècle, par exemple, dans son *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, Jean de Léry décrit les mœurs des Tupinambas, et André Thevet, cosmographe ordinaire du roi, explique *La Singularité de la France antarctique*. Les Voyages se poursuivent : au XVIII^e siècle, Bougainville relate son *Voyage autour du monde*, auquel Diderot ajoute un fameux *Supplément*.

Au XVIII^e siècle, dans son essai *De l'esprit des lois* et dans ses *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Montesquieu fonde **la sociologie politique**, dans la mesure où il s'attache à étudier les États tels qu'ils sont, selon leurs spécificités, et non pas, tels qu'ils devraient être, comme faisaient souvent les philosophes.

Mais **c'est au XIX^e siècle que naissent les sciences sociales**, notamment sous l'impulsion du *Cours de philosophie positive* d'Auguste Comte, et de son *Système de philosophie positive ou traité de sociologie*. Elles se présentent comme une physique sociale, c'est-à-dire comme une science objective des faits sociaux. Parallèlement, **les utopies et les socialismes** se développent : le comte de Saint-Simon tente de concilier les évolutions politiques, industrielles et sociales, en ordonnant l'économie. Charles Fourier préconise l'organisation de coopératives de travailleurs, les phalanges. Louis Blanc désire réformer *L'Organisation du travail*. Pour Joseph Proudhon, « la propriété, c'est le vol ». Croisant dans leurs trajectoires ces pensées sociales, volontiers morales, voire mystiques, le catholicisme se fait alors social sous l'influence de Lamennais.

Mais **la pensée réactionnaire** demeure vivace. Au début du siècle, marqué par la Révolution, Joseph de Maistre affirme dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg* son double attachement aux pouvoirs du pape et du roi. De même, Louis de Bonald, qui prétend fonder son *Essai analytique sur les lois naturelles de l'ordre social*, prend la tête des ultras, catholiques ou monarchistes. À la fin du siècle, Arthur de Gobineau tente de fonder en nature sa philosophie raciste, et son *Essai sur l'inégalité des races* inspire malheureusement les mouvements pangermanistes et nazis du siècle suivant.

2. Le xx^e siècle

Au xx^e siècle, l'essai se prête aux voies les plus diverses des recherches en sciences humaines, et tend peut-être à devenir un genre prépondérant, où se révèlent les transactions culturelles entre les disciplines et les nations diverses.

Prolongeant et rectifiant les intuitions de l'histoire romantique de Michelet, l'École des Annales donne des résultats importants. De son côté, par son érudition extraordinaire, Georges Dumézil met en évidence la tripartition des sociétés indo-européennes.

Mais l'impulsion décisive du siècle est donnée par le *Cours de linguistique générale* du Suisse Ferdinand de Saussure, qui repose sur l'étude systématique de la langue. C'est le coup d'envoi donné aux *structuralismes* de toutes sortes. Adapté à la psychanalyse freudienne, le structuralisme linguistique donne lieu aux brillants *Écrits* du psychiatre et psychanalyste Jacques Lacan, bien que se développe parallèlement le courant de l'antipsychiatrie. En ethnologie, Claude Lévi-Strauss étudie *Les Structures élémentaires de la parenté*. En analysant les structures et *L'Archéologie du savoir*, Michel Foucault jette les bases d'une épistémologie* critique. S'inspirant à la fois de la sociologie de Durkheim et de la philosophie de Marx, Pierre Bourdieu analyse les structures et statégies sociales dans *La Distinction*.

D'autres voies sont ouvertes, en dehors de ces chemins tracés. À la suite de l'essai de Simone de Beauvoir sur *Le Deuxième Sexe*, les études féminines se développent, non sans effets sur la vie sociale et politique. Guy Debord critique *La Société du spectacle* où vit désormais l'homme contemporain. Parallèlement, de nouvelles sciences se dessinent : après la sémiologie, science des signes, naissent la médiologie, ou science des médias, les études gaies et lesbiennes, les sciences de la cognition, ou des processus d'apprentissage, et maints autres savoirs, sans doute, dont le public éclairé ne soupçonne pas même l'existence.

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

MOYEN ÂGE

Moyen Âge

pour la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le Moyen Âge, comme le suggère son nom, est une période intermédiaire, celle qui roule de la chute de l'Empire romain d'Occident en 476 à la chute de l'Empire romain d'Orient en 1453, à moins qu'on ne retienne cette autre date, hautement symbolique, 1492, la découverte du Nouveau Monde, du moins pour les Européens : ce sont mille ans d'histoire qui ont progressivement donné corps et âme à la nation française. Une nouvelle langue se constitue peu à peu pendant toute cette époque, et à partir du XI^e siècle, âge de la première naissance de la littérature française, la France connaît une belle expansion, mais à l'aube de la Renaissance, une longue et grave crise s'installe dans le pays.

1. La naissance de la langue française

Le fait marquant du Moyen Âge en France, c'est d'abord la naissance de la langue française. Son émergence est permise par un long processus en deux temps. Tout d'abord, la **dislocation** de l'unité linguistique en Europe. En effet, jusqu'alors, l'Empire romain avait imposé le latin de la Judée à l'Écosse, en passant par Lyon et Carthage. Or, au fil du temps, notamment après la chute de Rome en 476, la langue évolue de manière séparée selon les provinces de l'Empire défunt. Mais bientôt, et c'est le deuxième phénomène intéressant, apparaît, à la faveur de la centralisation de l'État français, une **recomposition** linguistique nouvelle. Ainsi les dialectes issus du latin moribond en Gaule, le francien notamment, sont-ils à l'origine du français moderne.

Quelques dates servent de jalons à cette évolution :

- 813 : un canon du concile de Tours invite les prêtres à prêcher *in linguam rusticam gallicam aut theotiscam*, c'est-à-dire en langue vulgaire, gauloise ou teutonne, de manière à se faire entendre du peuple, car il devient patent que le latin n'est plus la langue communément parlée ;
- 842 : le Serment de Strasbourg, traité de paix entre Charles le Chauve et Louis le Germanique, est rédigé en allemand et en langue romane.

Dans le système linguistique nouveau, des oppositions structurales se font jour : latin/français, écrit/oral, culture savante/culture populaire, sans compter la multiplicité des dialectes, ceux du Sud, constituant ensemble la langue d'oc, face à ceux du Nord, formant la langue d'oïl.

2. L'essor des XII^e - XIII^e siècles

Les XII^e et XIII^e siècles sont dans cette France féodale une période d'expansion politique, économique et culturelle.

Longuement préparée par les Carolingiens, **la structure politique** du pays s'affirme dans **la monarchie qui s'impose** peu à peu. Elle dispose de bases théoriques, que fondent ses partisans, à l'instar de Suger, abbé de Saint-Denis de 1122 à 1151, et conseiller du roi, mais aussi de moyens pratiques, grâce aux enquêteurs royaux qui ont pour mission de vérifier, et de corriger éventuellement, l'application des ordonnances royales. En outre, les victoires militaires de Philippe Auguste (1180-1223) en Normandie et à Bouvines (1214) jointes au prestige moral de Louis IX (1226-1270) contribuent, au siècle des croisades, à l'émergence d'un fort sentiment national. De la sorte, la monarchie française semble bien établie dans les provinces et à l'étranger, mais au détriment des Juifs, Cathares, pauvres, révoltés et marginaux de toutes sortes, cruellement réprimés au nom de l'ordre.

Les conditions économiques paraissent relativement favorables. Dans les campagnes, les moyens techniques s'améliorent (la charrue à roues, la ferrure, les applications du moulin...) ; à partir du XIII^e siècle, la culture intensive devient plus fréquente, et l'assolement triennal progresse peu à peu ; des cultures plus lucratives sont envisagées (la vigne, le chanvre, le lin, le pastel), et les rendements augmentent. Dans les villes, le bâtiment est en plein essor : la pierre remplace le bois. Les commerçants alimentent les marchés et rejoignent les maîtres drapiers et autres artisans à l'occasion des grandes foires de commerce. Celles de Champagne sont particulièrement réputées. Dans les communautés urbaines, nanties de privilèges, la bourgeoisie s'impose peu à peu.

La vie culturelle s'intensifie. C'est le temps des cathédrales : Noyon, Senlis, Paris, Chartres, Rouen... L'art gothique servi par le vitrail et la statuaire paraît à son apogée. *La translatio studii*, le transfert du savoir d'Athènes à Rome, semble désormais profiter à la France, et les ordres nouveaux, cisterciens, franciscains et dominicains prennent en charge la réévangélisation du pays.

3. XIV^e – XV^e siècles : la crise

Une profonde crise s'installe alors dans le pays, époque de malheurs, d'où émergent cependant les éléments possibles d'un ordre nouveau.

Des troubles constants agitent le pays. Une vague de procès instruits par l'**Inquisition** aboutit au démantèlement des Templiers dont les chefs sont exécutés. Bientôt, une querelle dynastique oppose la France et l'Angleterre : le roi d'Angleterre, Édouard III, petit-fils de Philippe le Bel, en l'absence d'autre héritier mâle, revendique la couronne de France, qui lui est refusée. Le conflit débouche sur une guerre qui, entrecoupée de trêves, et marquée par une longue série de désastres pour la France, durera de 1337 à 1453 : c'est **la guerre de Cent Ans**, à quoi s'ajoutent les mouvements de discorde civile et le Grand Schisme religieux. C'est dans ce contexte de tourmente militaire, politique et religieuse, que survient en sus la grande peste de 1348 qui ravage l'Europe. Les villages sont décimés, les disettes deviennent cycliques. Le royaume est affaibli, le peuple accablé.

Cependant, sur ce fond de malheurs et de calamités, se détachent plusieurs éléments qui sont comme le prélude à un âge nouveau. L'Université récemment créée favorise l'émergence de grands savants : Buridan et Nicolas Oresme entre autres. Un nouvel humanisme éclôt. Les parlements s'affirment, bien que leur autorité nécessaire, pour faire contrepoids à l'autorité centrale du monarque, soit fortement limitée par celui-ci. La culture et les arts refleurissent. Le Moyen Âge n'est donc pas ce temps obscur et barbare que l'on imagine parfois. En lui se mêlent les chevauchées héroïques et les méditations profondes, les combats sanglants et les rêves galants. En lui reposent en somme les bases et les données de l'histoire de la France et de la culture nationale.

La littérature médiévale, à qui la considère, se présente comme un long mouvement d'inquiétude et d'enthousiasme, une profonde quête inachevée...

Le Seigneur est souvent à l'horizon des œuvres médiévales – toujours sensible, toujours inaccessible. D'ailleurs, les premiers textes conservés sont directement liés à la religion chrétienne, inspirés par un sincère désir d'approcher Dieu.

1. La littérature liturgique

La littérature liturgique est constituée de textes écrits pour servir à l'office divin : la glose, la paraphrase, les mystères, les passions, la méditation, l'hagiographie et le miracle sont autant de genres touchant à l'histoire sainte, mais qui s'en distinguent nettement. Le Moyen Âge est ainsi caractérisé par un ample mouvement centrifuge qui manifeste une autonomie croissante de l'écriture par rapport aux Écritures.

Les plus anciens textes parvenus jusqu'à nous sont des **hagiographies**, des récits relatant la vie d'un saint. *La Cantilène de sainte Eulalie*, vers 880, est ainsi une séquence, un poème à chanter, qui fait connaître aux fidèles le martyre de la sainte que célèbre la liturgie du jour. *La Vie de saint Alexis*, de même, vers le milieu du XI^e siècle, à travers l'anecdote du noble romain, invite le public au repentir et à la conversion. Le poète Rutebeuf a ainsi composé au XIII^e siècle une *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*.

Dans la même veine, **les miracles** rapportent l'intervention d'un saint qui sauve un fidèle. L'histoire a conservé notamment les *Miracles de Notre Dame* que le poète chanoine Gautier de Coinci a retranscrits dans un esprit de dévotion mariale tout à fait remarquable.

Les mystères et les passions désignent des spectacles mettant en scène des miracles bibliques et la Passion du Christ. Ils se jouent souvent sur le parvis des églises ou sur les places publiques, et requièrent parfois d'énormes machines ainsi que la participation de figurants nombreux pour l'édification du public. Les fêtes liturgiques deviennent alors des fêtes populaires.

2. La littérature historiographique

Bien souvent, l'historiographie, au Moyen Âge, n'est pas très éloignée de l'hagiographie. Telle est l'ambiguïté, par exemple, de l'*Histoire de Saint Louis* racontée par Joinville : « La première partie si devise comment il se gouverna tout son tens selonc Dieu et selonc l'Église, et au profit de son règne. La seconde partie dou livre si parle de ses granz chevaleries et de ses granz faiz d'armes. » L'auteur entend en effet retracer les hauts faits du héros tout en soulignant les effets de la grâce agissant dans l'Histoire. À travers Saint Louis, il s'agit donc bien de retrouver l'esprit de Dieu parmi les hommes.

C'est bien entendu l'idée que veulent donner la plupart **des récits de croisade**. Les croisés seraient eux aussi en quête de Dieu, dans la mesure où ils désirent libérer le tombeau du Christ, tombé aux mains des Sarrasins. Et de fait, au moins pour les humbles gens qu'exhorte saint Bernard, la Jérusalem terrestre à conquérir tend à se confondre avec la Jérusalem céleste, où se gagne le salut éternel. La campagne militaire prend ainsi des apparences de pèlerinage religieux. Mais en réalité, les projets spirituels dissimulent souvent les intérêts matériels sur lesquels le récit de la *Conquête de Constantinople* par Geoffroy de Villehardouin donne de larges aperçus.

Progressivement, **l'Histoire s'émancipe** à la fois du genre apologétique et du style épique*. Ce n'est plus l'histoire de Dieu parmi les hommes, c'est véritablement l'histoire des hommes tels qu'ils sont. Les *Chroniques* de Froissart racontent ainsi avec pittoresque les guerres qu'a connues l'Europe entre 1327 et 1400, et pour l'essentiel, « les faits et les avenues des guerres de France et d'Angleterre ». Commines, lui, qui relate le règne des deux rois Louis XI et Charles VIII, se présente dans ses *Mémoires* comme un juge lucide et un moraliste subtil.

En quête de l'Homme

REPÈRES
LITTÉRAIRES

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8M>

A lire les textes médiévaux, une autre quête se fait jour : les œuvres mettent en scène un idéal de l'Homme vers lequel les héros sublimés tendent à l'infini. Ce cheminement superbe apparaît dans ces deux univers distincts, souvent mêlés, la chevalerie d'une part, la courtoisie d'autre part.

1. La chevalerie

Elle est une véritable institution **du monde féodal** : dans la fameuse tripartition, *oratores*, *bellatores*, *laboratores* (ceux qui prient, ceux qui se battent, ceux qui travaillent), les chevaliers remplissent manifestement la deuxième fonction. Au début, le chevalier n'était qu'un soldat de cavalerie, mais la suite des temps a permis une évolution des fonctions et des valeurs, notamment à la faveur des croisades, qui créent un code, et même un idéal, dits chevaleresques.

Le domaine littéraire de la chevalerie est incontestablement le **roman**. C'est là un genre nouveau, en langue vulgaire (le roman) et, à l'origine, en vers. Le roman de l'époque puise dans trois matières différentes : la matière antique d'où sont issus le *Roman de Thèbes*, le *Roman de Troie*, *Énéas*, et le *Roman d'Alexandre*, écrit en vers de douze syllabes, appelés depuis lors alexandrins ; la matière de France, qui donne lieu à des chansons de geste en laisses* (sortes de strophe) assonancées, telles que la fameuse *Chanson de Roland*, le *Couronnement de Louis*, la *Chanson de Jérusalem* et *Huon de Bordeaux* ; et la matière de Bretagne, dont le vieux fonds celtique alimente le cycle du roi Arthur (*Le Conte du Graal*, *Perlesvaus*, *La Mort le roi Artu...*) et le cycle de Tristan, illustré par Bérout et Thomas.

Les récits chevaleresques valorisent **un idéal de l'homme** que le héros en quête doit poursuivre constamment. De bataille en tournoi, d'errance en aventure, il doit incessamment par sa vaillance obtenir la maîtrise des autres et de soi-même, qui fait la gloire et le prestige. Mais ces romans proposent aussi une éthique, car l'homme ne s'accomplit qu'en société. En l'occurrence, la dignité consiste à honorer le lien féodal qui unit le vassal à son suzerain en toute loyauté. L'homme idéal est ainsi le parfait chevalier qui manifeste en lui et face aux autres les vertus héroïques et féodales que célèbrent à l'envi les romans.

Moyen Âge

2. La courtoisie

La quête de l'homme idéal aboutit aussi à **une définition de la femme idéale** dans le cadre de la littérature courtoise. À la faveur **des troubadours et des trouvères**, ces poètes musiciens du sud et du nord de la France, l'amour courtois devient un motif enchanteur, quasi obsessionnel. Il met en place une relation dissymétrique et féodale dans laquelle la femme, *la domna*, devient pour ainsi dire le seigneur de son amant, bien souvent le poète lui-même. Mais en général, les contraintes sociales, le mari ou le méchant, le « losengier », interdisent toute relation véritable, et la frustration amoureuse se sublime en rêveries exquises, conscientes et raffinées.

Dans sa forme achevée, la courtoisie donne la **fin'amor**, la parfaite amour, que régissent des codes précis et rigoureux. C'est une relation libre, donc nécessairement adultère, et l'amant est soumis à des épreuves initiatiques, lesquelles aboutiront peut-être au « surplus » que donnerait la dame, mais pas toujours, car certains considèrent que la fin'amor doit rester chaste et pure. Ces questions et débats concernant l'idéal et surtout le code courtois sont justement envisagés par André Chapelain, dont le traité fameux rapporte les jugements des cours d'amour.

Mis en littérature, l'amour courtois donne lieu à **une efflorescence lyrique*** dans laquelle le poète, parfois, chante ses vers, et peut-être ses sentiments personnels, au son des instruments charmants : c'est la canso, où s'illustrent Guillaume de Poitiers et surtout Thibaut de Champagne. Dans les chansons de toile*, les femmes, occupées à tisser, racontent leur amour sur un mode galant, et la lyrique* occitane gagne les régions du Nord. Aliénor d'Aquitaine et sa fille Marie acclimatent la courtoisie à leurs cours respectives d'Angleterre et de Champagne. Elle envahit alors le genre romanesque*, et notamment la matière de Bretagne, remaniée par Chrétien de Troyes, mais il arrive que l'amour, souvent source de prouesses, soit en conflit avec l'éthique chevaleresque. La courtoisie se retrouve aussi dans des nouvelles comme *La Châtelaine de Vergi*. Constamment célébrée comme la chevalerie, la courtoisie, un temps portée aux nues, ne manquera pas bientôt d'être parodiée et critiquée, notamment dans les fabliaux et dans les farces.

A partir du XIV^e siècle, les auteurs semblent être en quête de leur propre identité poétique qu'ils affirment plus volontiers à travers leurs œuvres. Ils manifestent, ce faisant, non pas un moi psychologique que révélerait telle ou telle prétendue confidence, mais bien plutôt une inquiétude quant à la place du sujet face à autrui et face au monde, qui s'exprime par le lyrisme et par la réflexion, ou mieux, la réflexivité.

1. Le lyrisme

Le lyrisme de ce temps est bien souvent **une remise en cause implicite du code de la courtoisie**. *La Belle Dame sans mercy* que présente Alain Chartier laisse mourir d'amour son amoureux. Les pièces lyriques* d'un Guillaume de Machaut semblent tirer prétexte de l'amour pour exposer le bonheur si varié de son art, de ses allégories*, de ses rondeaux* et ballades*. Quant aux *Cent ballades d'amant et de dame* de Christine de Pisan, elles adoptent un point de vue à bien des égards inverse mais symétrique de celui de Chartier, puisque cette fois, c'est la dame qui, victime de son amant déloyal, se laisse mourir pour l'amour de lui.

La poésie de cette époque met à l'honneur des genres jusqu'alors peu pratiqués. Outre le dit ou le ditié, le virelai, le chant royal, le siècle est à la ballade* et au rondeau*. La ballade, à l'origine, une chanson à danser, devient bientôt une forme fixe, dont les strophes à même schéma de rimes se terminent toutes par un refrain, avec un envoi* à la fin. Le rondeau, forme plus nouvelle, est lui aussi un genre lyrique* à structure fixe où se répète un vers de façon récurrente.

Ces formes poétiques serviront à merveille le style délicat de Charles d'Orléans. Prince et poète, il dépose dans ses vers une émotion discrète, sans doute liée à telle ou telle impression fugitive et mélancolique de son existence : « Je suis celui au cœur vêtu de noir. » Chez François Villon, en revanche, l'inspiration lyrique* et les allusions plus ou moins biographiques se mêlent de détails grivois tout au long de ses ballades*.

2. Réflexion, réflexivité

Dans la lignée du *Roman de la Rose* de Jean de Meung, la littérature prend souvent, en cette fin troublée du Moyen Âge, **un tour didactique et moral** : elle envisage la place problématique du sujet dans le monde. Tel est l'objet du *Quadriloge invectif* d'Alain Chartier

où quatre allégories*, la France, le Peuple, le Chevalier et le Clergé débattent des malheurs du temps. Un même esprit anime Christine de Pisan en ses *Livre de mutacion de Fortune*, *Livre du corps de Policie* et *Lamentations sur les maux de la guerre civile*.

Les circonstances politiques, les calamités publiques, et plus simplement peut-être l'évolution des sensibilités amènent d'autres auteurs, sans forcément se détourner des affaires du monde, à célébrer dans le langage le langage lui-même : **les Grands Rhétoriciens*** comme Jean Meschinot et Jean Molinet font de leur poésie une fête du verbe, un champ d'expériences, et ils cisèlent, comme des joailliers, des trésors ludiques ou allégoriques de beauté formelle. De la sorte, le langage devient le vain miroir du monde, et cependant, peut-être, la seule image vraie du je sujet qui se dissout en lui.

Les formes lyriques*, ballades*, rondeaux*, virelais, et surtout chants royaux, sont repris avec virtuosité. Ces poètes utilisent aussi fort souvent **le prosimètre**, qui consiste à mêler vers et prose, selon la diversité savante des effets à produire. Surtout semble spectaculaire le jeu des rimes auquel se livrent parfois les Rhétoriciens*, léonines, couronnées, équivoquées, batelées, rétrogrades, serpentes, ou combinées. Mais à l'aube de la Renaissance où la notion d'individu trouve enfin un plein accomplissement, la littérature en quête n'a pas encore, à l'évidence, réglé le statut du sujet dans son œuvre et dans le monde.

La Chanson de Roland, vers 1070

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Moyen Âge

1. Les sources

Les bases historiques de l'œuvre sont assez minces. En 778, Charlemagne est à la tête d'une expédition militaire en Espagne, pour aider un chef musulman révolté contre l'émir de Cordoue. Mais l'empereur doit retourner en France pour mater une révolte des Saxons, et son arrière-garde, surprise, se fait massacrer par des Basques au passage des Pyrénées. Ces informations sont notamment rapportées par Éginhard dans sa *Vie de Charlemagne*. Mais sur ce canevas médiocre, *La Chanson de Roland* brode fort généreusement, car la lutte terrible qu'elle relate ne fut sans doute qu'une escarmouche, les Sarrasins effrayants n'étaient peut-être que des brigands de montagne, et il n'est pas sûr que Charlemagne ait finalement gagné cette bataille !

La genèse littéraire de l'œuvre est difficile à préciser. Pour les uns, partisans d'une thèse traditionaliste, cette chanson serait le fruit d'une longue évolution, l'unification tardive de sources et de traditions diverses. Les individualistes, au contraire, supposent qu'un texte si construit et si maîtrisé ne peut être que l'œuvre d'un seul. Mais alors, qui serait cet auteur ? Le manuscrit conclut : « Ci falt la geste que Tuoldus declinet » (Ici finit la geste que décline Tuoldus). Mais décliner, est-ce recopier, traduire, déclamer, composer ? Il est certain quoi qu'il en soit que la chanson n'est pas l'effusion spontanée et collective du génie collectif, mais elle n'est pas non plus la création *ex nihilo* d'un auteur qui aurait à lui seul inventé la légende.

2. Étude littéraire

Telle est la matière de la chanson : Roland, hostile à toute idée de trêve, s'oppose à Ganelon, partisan d'une paix avec les Sarrasins. Roland le fait alors désigner pour la périlleuse ambassade chargée des négociations avec le roi Marsile. Ganelon, pour se venger, fait alliance avec Marsile. Ce roi feint de se convertir, Charlemagne retourne en France satisfait, mais l'arrière-garde commandée par Roland est attaquée dans les gorges de Roncevaux par les mahométans. Roland, malgré les conseils d'Olivier, son ami, refuse par orgueil de sonner du cor pour appeler les renforts, et lorsqu'il y consent enfin, malgré une héroïque résistance, il est trop tard. Charlemagne trouve en arrivant les cadavres épars sur le champ de bataille. Il venge alors son neveu, combat Marsile, et tue l'émir Baligant. Ganelon est jugé, puis écartelé.

La manière est celle des chansons de geste, qui racontent les choses faites (*res gestae*, en latin) : ce sont en l'occurrence environ quatre mille vers décasyllabiques, en laisses assonancées, la laisse* étant la strophe épique* de l'époque. Les origines orales de la chanson de geste* expliquent toutes ces répétitions emphatiques et déclamatoires, qui font la beauté sonore, rythmique et incantatoire de l'œuvre : ainsi les deux vers qui décrivent l'entrée du défilé fatal : « Hauts sont les monts, et ténébreux les vaux, / Les roches bises, les défilés sinistres. » Cette œuvre hyperbolique est riche de contrastes et de symétries. Contraste entre la mort pathétique d'Olivier et celle triomphante de Roland, symétrie entre le sort de Ganelon et celui de Baligant par exemple. Ces constructions amples et puissantes ont la lourdeur majestueuse et brute des châteaux forts d'antan.

3. Thèmes et personnages

Le climat général est celui de la guerre sainte. L'œuvre, écrite peu avant ou pendant la première croisade est une **épopée féodale et chrétienne**. Elle réaffirme et réunit les valeurs fondamentales de l'Église et de la féodalité. L'archevêque Turpin bénit à tour de bras les vivants et les morts, et frappe de grands coups d'épée en criant « Montjoie Saint Denis » pour le salut de la chrétienté, menacée par les musulmans. « Le chevalier du Christ tue en conscience et meurt plus tranquille » dit Saint Bernard ! tel est Turpin en quelques mots. Il apporte son soutien à Charlemagne, qui apparaît ici comme le chef incontesté, vieux, très vieux, mais toujours assisté par Dieu et par l'Église, qui garantissent son autorité et sa légitimité : selon la chanson, évidemment, « Les païens sont dans leur tort, les chrétiens dans leur droit. »

Ganelon est le traître, le parâtre de Roland. Mais ce n'est pas le stéréotype du vilain traître ; c'est un homme d'honneur qui, pour des raisons personnelles, met en péril le salut du royaume et de la chrétienté – là est le crime sans pardon. Face au courage téméraire de Roland, Olivier incarne la bravoure réfléchie. Il est plus humain que son compagnon d'armes, qui est plus héroïque. Tous deux incarnent cette amitié virile si chère aux épopées, qui se retrouve encore avec Ami et Amile, Lancelot et Galehaut. Mais en Roland surtout, triomphe **l'héroïsme**. Quand il veut briser Durandal, son épée, pour éviter qu'elle ne tombe aux mains des ennemis, c'est le roc qui se fend, et quand il meurt, l'archange Gabriel porte son âme auprès de Dieu.

1. Les sources

L'origine de la légende remonte à un **héritage mythologique commun**, dont les traces les plus anciennes se retrouvent en Cornouailles. De là, plusieurs récits éparés ont été composés, que des auteurs, à partir du XII^e siècle, ont tenté de réunir. Il n'y a donc pas un, mais plusieurs *Tristan et Yseult*. Les versions diverses ne racontent pas toujours les mêmes épisodes, et de l'une à l'autre, sans parler du style, les différences sont souvent importantes.

La version que Bréri le Gallois présenta à la cour de Poitiers en 1135 est aujourd'hui perdue. De même, celle que Chrétien de Troyes a, paraît-il, écrite ne nous est pas connue. En revanche demeurent les importants fragments de Béroul, vraisemblablement composés avant 1180, et ceux de Thomas, écrits vers 1172. Il faudrait signaler aussi le lai du « Chèvrefeuille » de Marie de France, à cette même époque.

À la charnière du XII^e et du XIII^e siècle, Eilhart d'Oberg et Gottfried ont proposé des adaptations allemandes de la légende. Une saga norroise a ensuite été composée. Vers 1230, apparaît en France le *Tristan en prose*. Au fil des temps, les versions se multiplient, en Angleterre, en Italie, au Portugal... De plus en plus, des épisodes de la légende de Tristan se trouvent mêlés à celle de la Table Ronde. Il s'agit donc moins ici d'une œuvre que d'une matière légendaire, dont l'Europe tout entière s'est saisie et nourrie au cours des siècles.

2. La légende

Voici ce que rapporte la légende : le jeune Tristan a perdu ses parents. Il arrive à la cour de son oncle, le roi Marc. Il tue le cruel géant, Morholt, mais blessé, il accoste en Irlande où il rencontre la belle Yseult, qu'il doit reconduire auprès de son futur époux, le roi Marc. Or, par erreur, les deux jeunes gens boivent un philtre d'amour qui fait naître en eux une coupable et extrême passion. Ils sont un jour surpris par le roi. Yseult, par une ruse, parvient à se tirer d'affaire, mais Tristan doit fuir. En son exil, il épouse une femme qui ressemble à Yseult la blonde, Yseult aux blanches mains, la sœur de son ami Kaherdin.

Mais Tristan ne peut oublier Yseult la blonde. Parfois, il trouve quelque ruse pour la revoir : il se déguise en fou, ou lui envoie des messages avec des branches (cf. le lai du « Chèvrefeuille »). Un jour,

il est mortellement blessé à la suite d'un combat. Kaherdin va trouver la reine, qui peut seule le guérir, et promet à Tristan d'arborer une voile blanche si elle consent à revenir. Mais Yseult aux blanches mains, jalouse, trompe Tristan, et lui annonce une voile noire : il meurt, désespéré. Quand arrive Yseult la blonde, il est trop tard, elle s'effondre sur le corps de son amant, morte.

3. De Béroul à Thomas

La légende est souvent étudiée à partir de Béroul et de Thomas. C'est l'origine littéraire du mythe de Tristan et Yseult. **La passion courtoise, les aventures chevaleresques, les épisodes merveilleux** font la matière des deux textes.

Toutefois, **la version de Béroul semble plus épique***. La narration paraît plus sèche, elle procède par épisodes discontinus et par tableaux, un peu comme dans les chansons de geste. Elle est parfois incohérente, car elle est faite de sources diverses jointes pour l'occasion. L'auteur met en valeur les contradictions de l'éthique chevaleresque, puisque Tristan est à la fois le vassal et le rival du roi.

Au contraire, **la version de Thomas est plus lyrique***. Les monologues ne sont pas rares, qui développent les sentiments et la passion des deux héros. Parfois même sont débattus des problèmes de casuistique* amoureuse, dans le style de la poésie des troubadours. Thomas met en relief une éthique courtoise dont l'absolu est l'amour seul. Il évoque parfois les *délits* et *déduits*, plaisirs d'amour, de Tristan et de sa *drue*, sa maîtresse.

Malgré tout, le charme de l'un et l'autre texte plonge aux mêmes sources de la merveille et de la mort. Les philtres, les poisons, la nef magique, les enchantements, les déguisements, les homonymies, les ressemblances, les amitiés, les jalousies, les hasards, les signes, les symboles, la fatalité tragique enfin, tous ces ingrédients fameux ont inspiré de siècle en siècle **toute la mythologie de l'amour en Occident**.

1. L'auteur

Me numerai pur remembrance,
Marie ai nun, si sui de France.

Je me nommerai pour la mémoire des temps,
Marie est mon nom et je viens de France.

Voilà en somme l'essentiel des connaissances sur la première des poétesses de langue française dont l'Histoire ait gardé le souvenir. Elle vient donc de France, ou peut-être d'Île de France, mais elle a, semble-t-il, vécu à Londres, à la brillante cour d'Henri II Plantagenêt. Son œuvre, car Marie effectue un louable et digne effort de mémoire, est un travail de **translatio**, comme on disait alors, c'est-à-dire de traduction : elle traduit du latin au français le *Traité du purgatoire de saint Patrice* d'Henri de Saltrey, elle adapte en français la version anglaise d'un recueil de fables appelé *Ysopet* et retranscrit la tradition orale des lais.

2. L'œuvre

Ces lais (du celtique *laid*, chanson) sont des contes « que hum fait en harpe et en rote. / Bone en est a oïr la note ». Souvent, Marie évoque le mouvement qui a permis son œuvre : de l'aventure naît le conte, du conte les Bretons firent un lai musical, et Marie, recueillant l'héritage, compose alors le récit, lai narratif et sans musique, pour du moins garder quelque trace de ces traditions orales et anciennes, « pur remembrance ». Son œuvre, naturelle et délicate à la fois, associe à la merveille de la matière de Bretagne les grâces amoureuses de la courtoisie.

Amour et merveille, tels sont en effet les maîtres mots de cette œuvre. Au fil des contes de Marie, le lecteur croise telle fée amoureuse, un navire magique, une biche prophète, un loup-garou appelé Bisclavret, Yonec l'homme-oiseau au secours de la dame. Mais bien souvent, la merveille réside moins dans ces motifs légendaires que dans la beauté de l'amour le quel, malgré les fautes des amants, en dépit des contraintes que sur les femmes font peser les époux et la société, parvient à triompher, parfois dans la mort même, et par la poésie du conte.

1. L'auteur

Comme il arrive souvent pour les auteurs de cette époque, la biographie de Chrétien de Troyes est fort mal connue. Il dut naître vers 1135, et mourir vers 1183. Est-il chanoine ? Il se nomme lui-même Chrétien de Troyes dans son premier roman, puis Chrétien partout ailleurs. Il est sans doute clerc. Il a dû vivre à la cour de Marie de Champagne, car *Le Chevalier de la charrette* est une commande de cette noble dame, puis à la cour des Flandres, auprès de Philippe d'Alsace, à qui est dédié *Le Conte du Graal*. La condition des hommes de lettres à cette époque, en l'absence de ressource alternative, leur imposait constamment de se trouver quelque généreux mécène qui leur permît de subsister.

Des traductions d'Ovide, un poème sur « le roi Marc et Iseult la blonde », aujourd'hui perdus, deux chansons d'amour et cinq romans en octosyllabes, *Érec et Énide* vers 1170, *Cligès* vers 1176, *Le Chevalier de la charrette* vers 1179, *Le Chevalier au lion* vers 1180, et *Le Conte du Graal* resté inachevé à la mort de l'auteur vers 1183, voilà en somme le peu de choses connues à propos de Chrétien. Mais à défaut de l'homme, ses romans permettent de connaître le poète. Ce sont tous **des romans arthuriens**, mais aucun ne raconte la vie d'Arthur. En fait, ce roi et sa cour servent d'ancrage littéraire pour toute une série de récits satellites qui tournent autour de lui. Le monde arthurien est un cadre préalable, sans amarre ni attache, un temps et un lieu mythiques, qui jouent sur l'horizon d'attente des lecteurs, dont la familiarité culturelle avec cet univers dispense le poète de détails et précisions superflus.

2. L'œuvre

Ces romans posent une problématique constante, et tentent d'y répondre de manière dialectique : comment concilier **éthique chevaleresque** et **éthique courtoise** ?

– *Érec et Énide* : le roman commence là où s'arrêtent en général les autres, au mariage. Érec, fils du roi Lac, doit apprendre à concilier amour et aventure, car sa « récréantise » en ses délices conjugales, c'est-à-dire sa faiblesse ou sa mollesse, provoque l'indignation de tous, et même d'Énide. Il devra donc par ses hauts faits reconquérir l'estime de son épouse, pour démontrer à tous son éminente valeur chevaleresque, égale à sa dignité courtoise.

– À l'inverse, Yvain, le chevalier au lion, sacrifie son amour à sa gloire chevaleresque, puisque aussitôt après son mariage, il part à l'aventure, et oublie le terme du retour fixé à son épouse un an après. Repoussé par elle, il erre fou de chagrin dans la forêt, avant de reconquérir un jour sa bien-aimée Laudine.

– *Cligès* et *Le Chevalier de la charrette* semblent consacrer le triomphe de l'éthique courtoise, ou du moins de l'amour, dans la mesure où les héros sont prêts à sacrifier honneur et loyauté pour leur bonheur à eux, une attitude qui, parfois, pose problème.

Or *Le Conte du Graal* appelle à un dépassement suprême : si Perceval et Gauvain incarnent respectivement l'idéal chevaleresque et l'idéal courtois, pourront-ils cependant se hausser à l'idéal mystique que propose le Graal ? D'ailleurs, qu'est-ce au juste que ce Graal, vers quoi se pressent tant de chevaliers en quête ? C'est apparemment un vase sacré, apparenté, par ses origines celtiques, au chaudron magique ou à la corne d'abondance des rites païens. Mais chez Chrétien, l'objet prend sa place dans un contexte largement chrétien, comme pouvant être le calice ayant recueilli le sang du Christ sur la croix. Le Graal demeure malgré tout le mystère absolu, lumière et pureté sur terre...

En translatant la matière de Bretagne dans ses romans, Chrétien lui fait subir quelques modifications qui infléchissent les sources primitives : il diminue d'une part la dimension mythologique des légendes, ainsi euphémisée, si ce n'est rationalisée, et il augmente d'autre part la dimension psychologique des intrigues, qui donnent lieu parfois à une subtile casuistique* amoureuse. En tout cela, l'auteur prend une certaine distance, bien souvent ironique, vis-à-vis de la légende. La matière de Bretagne, brute, populaire et mythique, devient entre ses mains **une œuvre spirituelle, littéraire et poétique.**

1. Étude philologique

Le *Roman de Renart* est un vaste ensemble, riche de plusieurs milliers d'octosyllabes, écrit entre 1175 et 1250. L'œuvre est un recueil de vingt-sept branches, qui sont autant de contes divers, sans liaison nécessaire, qui ne respectent ni l'ordre logique de la narration, ni l'ordre chronologique de leur composition échelonnée. Pierre de Saint-Cloud est l'auteur des branches II et Va, Richard de Lison a composé la branche XII, mais globalement, la plupart des auteurs nous sont inconnus. Seuls demeurent des poèmes collectés, soudés ou amalgamés différemment selon les manuscrits.

Toute la question consiste à savoir si le *Roman* est une œuvre poétique ou folklorique, c'est-à-dire s'il s'agit là d'une **création littéraire** imputable à des auteurs véritables, ou si ce sont au contraire **des récits populaires** transcrits plus ou moins fidèlement par des clercs. C'est là un problème difficile qui se pose fréquemment pour les textes médiévaux, et dont la réponse, sans doute à chercher entre ces deux hypothèses extrêmes, conditionne la lecture et les interprétations. Quoi qu'il en soit, les références littéraires et les sources écrites nombreuses font pencher vers la première hypothèse. Les siècles ont conservé jusqu'ici notamment un poème en vers latins de Nivard, clerc flamand, qui composa un *Ysengrimus* en 1152, dont les épisodes variés sont pour ainsi dire la matrice du *Roman de Renart*.

2. Étude littéraire.

L'œuvre est en fait **une énorme parodie** des romans d'aventure et des épopées chevaleresques de l'époque, dont les personnages sont pour l'essentiel des animaux. Noble, le lion, n'est pas sans évoquer le roi Arthur, ses songes prémonitoires rappellent ceux de Charlemagne dans *La Chanson de Roland*, et ses vassaux reproduisent l'attitude des héros de romans. Ne voit-on pas même Couard le lièvre, un jour, sur son cheval, fuyant quelque ennemi ! Mais la palette du conte va de la fable ésopique, comme l'histoire de Tiecelein le corbeau et de son fromage, à l'épopée burlesque, le procès et la fuite de Renart. De l'anecdote ludique, l'œuvre s'oriente vers le style héroïque, en passant par des considérations faussement courtoises, qui l'apparentent aux fabliaux.

Or le *Roman de Renart* est aussi **une satire*** des autorités. La cour est tout d'abord visée. Autour du roi, les courtisans cruels,

hypocrites ou parvenus sont légion. Mais le plus souvent, la satire* politique le cède à la critique religieuse. Les moines y sont paillards, et tout le monde plaint tel misérable prêtre à la ville « pour une putain qu'i tenoit » et qui ruine le pauvre homme. La confession, le pèlerinage et le serment sont des pratiques dont tout le monde se joue manifestement, les gens d'église, les premiers, bien souvent. L'univers de Renart est en cela tout à fait réaliste et fantastique*, c'est un monde où seuls comptent la force, l'intérêt et la satisfaction des appétits, la bonne chère et le plaisir du sexe.

Le style volontiers grossier et débridé selon les cas, évoque souvent les parties ou le coït, avec une réjouissante bonne humeur qui se traduit dans **la liberté du style**. Les jeux de mots, assonances, néologies, jargons, calembours, jeux phonétiques (« foutre merci » au lieu de « vostre merci »), jeux onomastiques (Tardif le limaçon, Bruyant le taureau) sont fort nombreux. Une franche et communicative gaieté se dégage du récit.

3. Les personnages

Les animaux du roman sont fortement individualisés et ils agissent en hommes, selon les caractères sociologiques et psychologiques qui leur sont propres. **Le bestiaire** fait intervenir des animaux domestiques, comme le bœuf, l'âne, le coq, les poules, et ces maudits mâtins aux dents pointues, qui aboient dès qu'ils voient le bout du museau de Renart. Les animaux sauvages sont plus nombreux : le lion, le loup, l'ours, le cerf, le sanglier, et ces humbles comparses que sont la mésange, le grillon ou le limaçon. Les principaux ont un nom, Chantecler le coq, Tibert le chat, Brun l'ours, Musart le chameau...

Mais surtout, **Renart le goupil**. Dès qu'il sort de sa forteresse féodale de Maupertuis, il rumine quelque opportune fourberie pour se remplir la panse. Ce farceur amusant est parfois, selon les branches, un être cynique et sans scrupule. Orgueilleux et famélique, souvent blessé, toujours spirituel, rebelle et hypocrite, cet animal aux ruses diverses est un virtuose de la fraude, un lointain ancêtre des libertins* du XVII^e siècle, un grand seigneur méchant bête, qui force la sympathie. C'est pourquoi, aujourd'hui, les Français, oublieux du vieux mot « goupil », ne connaissent que « renard », auquel ils rendent implicitement hommage, chaque fois qu'ils en prononcent le nom héroïque.

Roman de la Rose, vers 1230-1280

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Les nombreuses rééditions du *Roman de la Rose* témoignent du succès et de l'influence considérables de ce roman, dès l'époque de sa composition. C'est un ensemble imposant de quelque vingt-deux mille octosyllabes. Les quatre mille premiers vers sont l'œuvre de Guillaume de Lorris, qui les aurait composés vers 1230-1240. Tout le reste a été rédigé par Jean de Meung, vers 1277, soucieux de donner suite au récit inachevé. De ce fait, les deux parties s'avèrent fort différentes l'une de l'autre.

Le roman est le récit d'un songe du poète. Celui-ci accède au verger de Dédruit (Plaisir), et se laisse séduire par une rose merveilleuse. Sous l'emprise d'Amour, il prétend la cueillir, mais il doit subir les remontrances de Raison, et les assauts de Jalousie, qui séquestre Bel-Accueil. Ici prend fin le texte de Lorris. Les discours de Raison, Ami, Faux-Semblant et Nature se succèdent, et on réussit à délivrer Bel-Accueil, qui permet au poète amoureux de cueillir la rose vermeille.

Le système allégorique du roman consiste à personnifier les sentiments et les idées en jeu, de manière à leur donner chair, âme et vie dans le cours du récit. L'allégorie* est ainsi une représentation plus colorée de notions abstraites, dont elle décline les modalités diverses. Ainsi Amour est-il entouré de Douz Regarz, Beutez, Simplece, Franchise, qui sont autant d'attributs relatifs à son essence même. Partant, plus qu'une figure de discours ou d'ornement, l'allégorie* devient un mode de pensée et de représentation du monde.

Dans la partie rédigée par Guillaume de Lorris, domine la tendance courtoise. Le roman, s'inspirant de *L'Art d'aimer* du poète latin, Ovide, est en effet un code de l'amour courtois. Les aventures du poète en quête de la Rose, la bien-aimée, sont un parcours initiatique, semé d'embûches, qui sont autant d'épreuves nécessaires à l'accomplissement du parfait amant. La grâce des vers idéalise la Dame, tellement idéale qu'elle en est même toujours absente.

Dans la partie imputable à Jean de Meung, domine au contraire la tendance didactique. Loin de toute chimère courtoise, Raison ironise sur l'amour, et Ami, expliquant l'art de séduire les femmes, ne manque pas de proposer une satire* du mariage. Le vrai sujet de Jean de Meung, c'est le monde qui l'entoure. Les discours sur la société, ses origines, ses coutumes, ses mensonges, sur les lois de nature, sont légion. Cette volonté encyclopédique est l'expression et la quête d'une sagesse nouvelle.

1. Le prince

Fils de Louis de France et Valentine Visconti, Charles d'Orléans grandit dans une famille princière, qui a déjà donné plusieurs rois, et il est lui-même le père du futur Louis XII. **Son existence tourmentée** est d'emblée marquée par la mort de son père, assassiné par Jean sans Peur, et sa mère le charge de venger ce forfait. Après la mort d'Isabelle de France, sa femme depuis 1404, la veuve du roi Richard II d'Angleterre, il épouse en 1410 Bonne d'Armagnac, et s'engage dans la lutte qui oppose les Armagnacs et les Bourguignons. Mais, au cours de la bataille d'Azincourt en 1415, blessé, il est capturé par les Anglais, alliés aux Bourguignons. Cette captivité dure vingt-cinq ans.

Libéré en 1440 contre rançon, Charles s'emploie à rapprocher les deux royaumes : en 1444, le traité de Tours met un terme à la guerre de Cent Ans. Il se tourne alors vers le duché de Milan, et fait valoir ses droits, de par sa mère. Mais la campagne militaire de 1448 se solde par un échec, et il doit se retirer à sa cour de Blois, entouré d'amis et de poètes.

2. Le poète

« Je suis celui au cœur vêtu de noir », écrivait le poète, précédant en cela les Nerval et Musset du siècle romantique, et dans ses vers, ses plus sûrs confidents, se retrouvent ses peines, ses douleurs. Pour autant, **l'intimité lyrique* se livre avec discrétion**, et les lectures biographiques sont assez difficiles à mener. L'inspiration courtoise est manifeste, de *La Retenue d'amours* au *Songe en complainte*, où il chante l'amour, de la naissance du sentiment à la mort de la dame, mais bien souvent les vicissitudes historiques et politiques s'imposent ; il écrit ses ballades* : « En regardant vers le pays de France », et « Priés pour paix, douce Vierge Marie. »

À mesure que le temps passe, les poèmes, les ballades*, les chansons et les rondeaux* de Charles d'Orléans deviennent plus personnels. Plutôt que Fortune, Amour et Nature, ces allégories* dans la tradition du *Roman de la Rose*, il privilégie Mélancolie, Désir, Souci. Ses poèmes deviennent son « livre de pensée » qui traduit son détachement à l'égard de ce monde. Son Nonchaloir est une forme de sagesse, liée à **la conscience de la mort, des plaisirs et de la fuite du temps**.

François Villon, 1431 - après 1463

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Un mauvais garçon

De la vie du poète, on pourrait faire **un merveilleux roman picaresque***, et ce d'autant plus que sa biographie est assez incertaine. François Villon, alias François des Loges, s'appelle en fait François de Montcorbier, ou encore Michel Mouton, quand il veut éviter les poursuites policières. Il est élevé par un chanoine, Guillaume de Villon, et poursuit ses études à l'université de Paris. Il obtient certes la maîtrise des arts, mais se signale davantage par ses chahuts, rixes et bagarres. Son inconduite et ses fréquentations le conduisent à voler, à blesser, et même à tuer. Il se retrouve plus d'une fois en prison, et il est, en 1463, condamné à être pendu, une circonstance qui lui inspire sa fameuse *Épithaphe*, dite « Ballade* des pendus ». Il est finalement condamné à l'exil, et doit quitter Paris. On ne sait rien de lui après ce temps.

2. Un poète génial

Portrait de l'artiste en voyou, tel est François Villon. Le poète en prison annonce Marot, Verlaine et Oscar Wilde ; le vagabond rebelle précède Rimbaud et Jean Genet. Ses vers évoquent souvent les rues, le menu peuple de Paris, les artisans, les prostituées, la société secrète et criminelle des Coquillards, dont, peut-être, il fut membre. Lorsqu'il évoque l'amour, il tend à parodier la tradition courtoise et *Le Roman de la Rose*, leur préférant sans doute les vénales et concrètes faveurs de la grosse Margot. Mais la solide et franche joie de ce poète est souvent traversée par la conscience aiguë du vieillissement, de la déchéance et de la mort, qu'il a plus d'une fois croisée.

Dans son œuvre, souffle l'esprit du carnaval moyenâgeux. L'inversion perpétuelle des rangs et des valeurs selon le motif du monde à l'envers, la destitution des autorités, l'éloge du bas, de la chair, du plaisir, de la farce, l'obsession de la mort et des danses macabres, font de lui un parfait et vivant symbole de **la culture populaire** qu'il récupère en la mêlant d'ingrédients fort subtils de **la culture savante**. En cela, Villon apparaît même comme un splendide représentant du Moyen Âge, bien que de nombreux commentateurs aient souligné l'évidente modernité de son œuvre.

3. Le style

Le style de Villon étonne par sa richesse exceptionnelle, aussi vigoureuse que naturelle. Il est selon les cas ironique ou amer, délicat ou grossier, gouailleur ou méditatif. Le poète maîtrise le style courtois, le style allégorique, et emprunte aux rhétoriciens* leur virtuosité, qu'il prend soin d'animer de façon vivifiante. Il aime jouer sur les proverbes, les antithèses, les acrostiches, la polysémie et les ambiguïtés, les jargons et l'argot.

Il privilégie dans son *Lais* les strophes carrées, les dizains de décasyllabes ou les huitains d'octosyllabes, et aime les pourvoir d'une pointe* finale, qui clôt admirablement le poème, en renverse la perspective, ou annonce le suivant. Mais dans son *Testament*, où, il prend congé du monde, en distribuant ses maigres biens, quelques-uns des poèmes et ses prodiges critiques, il a souvent recours au genre de la ballade*, ce sont les fameuses « Ballade des dames du temps jadis », « Ballade des seigneurs du temps jadis », « Ballade pour prier Notre Dame », « Ballade de la grosse Margot », « Ballade en vieil langage françois ». Enfin, voici, pour conclure, quelques vers du célèbre poème que Villon composa, à l'occasion du concours de Blois organisé par Charles d'Orléans, sur le motif donné : « Je meurs de seuf auprès de la fontaine » ; la mécanique virtuosité du procédé laisse entrevoir l'intimité lyrique* de ce curieux personnage.

Je meurs de soif auprès de la fontaine,
 Chaud comme feu, et tremble dent a dent ;
 En mon pays suis en terre lointaine ;
 Près d'un brasier frissonne tout ardent ;
 Nu comme un ver, vêtu en président,
 Je ris en pleurs et attends sans espoir ;
 Confort reprends en triste désespoir ;
 Je m'éjouis et n'ai plaisir aucun ;
 Puissant je suis sans force et sans pouvoir,
 Bien recueilli, débouté de chacun.

La Farce de Maître Pathelin, vers 1465

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

La Farce de Maître Pathelin peut à bon droit passer pour la première véritable comédie en langue française. Ses quelque mille six cents octosyllabes, son intrigue rondement menée, sa verve drolatique lui confèrent une place de choix dans le répertoire du théâtre français.

Maître Pathelin, avocat sans le sou, par ses manœuvres et flatteries, parvient à soutirer au marchand une belle pièce de drap. Celui-ci, comme prévu, vient réclamer son argent au domicile de Pathelin. Guillemette, l'épouse, et la complice, en l'occurrence, affirme que Pathelin, alité depuis six semaines, et manifestement en proie au délire le plus complet, n'a pu aucunement se rendre à la foire, comme l'affirme Guillaume, qui, perplexe, s'en retourne chez lui.

Guillaume accuse Thibault Aignelet, son berger, de lui avoir mangé quelques moutons. Celui-ci, prend comme avocat Maître Pathelin, qui lui propose de ruser. Au tribunal, Guillaume reconnaît dans l'avocat Maître Pathelin, soi-disant à l'agonie. Il comprend qu'il a été joué. Tout bafouillant, il mélange les deux affaires, draps et moutons. Quant au berger, conformément à la ruse préparée, il simule la bêtise et répond en bêlant. Le juge, devant un fou et un idiot, n'y comprend rien du tout, et renvoie les deux partis. Heureux, Pathelin réclame alors son salaire au berger, qui ne répond que : « bee ».

La pièce se présente comme **une satire* sociale, une comédie de mœurs et de caractères**. Maître Pathelin est l'avocat miséreux, qui prétend se tirer d'affaire par ses ruses malhonnêtes. Sa rhétorique* efficace est au service de ses intrigues, mais il commet une petite erreur : il sous-estime l'intelligence du berger, qui retourne contre lui la ruse dont celui-ci s'était servi pour défendre celui-là – c'est l'histoire de l'arroseur arrosé. Guillaume est le marchand avide, vaniteux et crédule. Il pense faire une bonne affaire au détriment de Pathelin, et c'est lui qui, à la fin, est doublement trompé, et par l'avocat, et par le berger, grand vainqueur de la journée.

La composition dramatique, rigoureuse et bien rythmée, fait converger ces deux intrigues, assurant l'unité d'action et d'intérêt. **Le comique** de la pièce résulte à la fois **des situations loufoques** mises en scène, feintes, péripéties, reconnaissances, imbroglios, retournements, et **des facéties langagières**, le « bee » de Thibault, le faux-délire de Pathelin en limousin, en flamand, en normand, son plaidoyer astucieux. Cette euphorie verbale fait de Pathelin un ancêtre du Panurge de Rabelais.

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

xvi^e siècle

Le xvi^e siècle est en tout point un siècle de bouillonnement. Cette effervescence, enthousiaste au début, dramatique à la fin, se manifeste aussi bien dans la vie politique que dans la vie culturelle en France.

1. La vie politique

Le fait marquant du siècle est le **renforcement de la monarchie**. Les guerres que mène le roi de France, Louis XII, et notamment en Italie, lui permettent progressivement de s'affirmer en Europe face aux puissants Habsbourg. L'État est plus centralisé, et l'édit de Villers-Cotterêts en 1539 marque symboliquement la domination officielle et unificatrice de la langue française dans tout le royaume, à la fois face au latin des savants et aux dialectes des provinces. Le jeune roi Charles IX est présenté par Catherine de Médicis aux bonnes villes, et les entrées royales font reconnaître au peuple la souveraineté du prince. Avant lui, François I^{er} et Henri II, puissants et glorieux, ont permis cet essor de la monarchie, que ses successeurs Henri III et Henri IV tentent de maintenir et de consolider. Et en effet, lorsque meurt ce dernier en 1610, il semble que les bases de la monarchie absolue du siècle à venir soient déjà en place.

Et pourtant, la monarchie est secouée de troubles graves : huit guerres civiles en moins de cinquante ans. Dès 1534, l'affaire des Placards annonce les persécutions à venir contre les protestants, et à partir de 1562, les combats se multiplient, avec cette triste apogée du 24 août 1572 : le massacre de la Saint-Barthélemy. Mais les guerres de Religion entre huguenots et catholiques sont aussi bien un conflit entre des princes rivaux, qui entendent retrouver dans l'État moderne les prérogatives féodales qui étaient naguère les leurs dans le royaume de France. Entre les Guise, les Condé, les Montpensier ou les Bourbon, la royauté affaiblie tente de trouver un improbable équilibre. Le seul Henri IV, après une cruelle et dernière guerre, saura mettre un terme aux conflits, en offrant aux catholiques sa conversion, aux protestants, l'édit de Nantes qui autorise une relative liberté de culte, confisquant au passage entre ses mains l'essentiel des pouvoirs, désormais retirés au contrôle des grands.

2. La vie culturelle

Le siècle s'est voulu **un temps de renaissance**. Rejetant le Moyen Âge, trop barbare et gothique à ses yeux, il embrasse avec ferveur les idées et les arts que lui inspire l'Antiquité gréco-romaine. En Italie, les Français découvrent une culture du savoir et des Muses, un art de vivre aussi, qu'ils veulent proposer à leurs compatriotes. François 1^{er} se prend de passion pour la *Joconde*, et en fondant le Collège des lecteurs royaux, l'actuel Collège de France, face à la Sorbonne médiévale, il accorde son soutien à **l'humanisme en plein essor**, que favorise le développement nouveau de l'imprimerie de Gutenberg. Après le temps des cathédrales, voici venir **le temps des palais Renaissance et des châteaux de la Loire**, Amboise, Chambord, Chenonceaux, Villandry...

Les sciences et techniques contribuent largement à la culture en ce beau siècle. **Le Nouveau Monde** qui apparaît à l'horizon semble une promesse d'ouverture, quoique la richesse escomptée réside moins dans la rencontre de civilisations nouvelles, d'ailleurs rapidement domptées ou massacrées, que dans les perspectives de mines d'or ou de nouvelles routes de commerce, où la France, du reste, réussit assez mal. Mais dans le monde entier, de nouvelles voies sont offertes, qu'explorent, curieux, Christophe Colomb, Vasco de Gama, Magellan, Jacques Cartier etc., et Mercator dresse enfin une carte du monde. Les mathématiciens, Cardan, Ferrari, Viète font avancer la science. Grégoire XIII remet à l'heure les pendules de la chrétienté par la réforme du calendrier. Le microcosme qu'est le corps humain est observé et disséqué par Ambroise Paré, tandis que Copernic, Giordano Bruno et Galilée observent le macrocosme, et définissent les lois de l'Univers, apprenant au monde incrédule que la terre tourne sur elle-même, qu'elle est ronde en effet et, idée plus incroyable encore, qu'elle n'est pas au centre de la création !

L'humanisme

la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>



proprement parler, l'humanisme et la Réforme dépassent largement le domaine des lettres, puisqu'ils concernent aussi bien la philosophie, le droit, la religion ou la morale. Mais ces courants d'idées se caractérisent tous deux par un retour à la source des textes, et les auteurs du siècle se sont souvent engagés dans l'une et l'autre voie.

1. La méthode humaniste

L'humanisme, en France comme dans le reste de l'Europe, s'illustre par son programme et par ses œuvres, mais c'est d'abord la méthode qui fonde le mouvement.

L'enseignement de l'Université, la scolastique*, semble au **xvi^e** siècle sclérosé, suranné et stérile. De jeunes maîtres proposent alors une étude nouvelle, celle des **humanités**, un mot d'origine latine et qui désigne la culture. Les humanistes, donc, s'intéressent aux textes anciens, hébreux, grecs ou latins, qu'ils apprennent à lire dans la langue originale. Leur travail est avant tout **un immense chantier philologique*** : il s'agit d'éditer, de traduire et d'expliquer les œuvres du passé. Cette entreprise suppose une réflexion linguistique à laquelle s'attachent entre autres Guillaume Budé dans ses *Commentaires sur la langue grecque* et Étienne Dolet dans son traité *De la manière de bien traduire d'une langue en autre*. D'autres militent en faveur de la jeune langue française, comme Du Bellay dans sa *Deffence et illustration de la langue française*, ou Henri Estienne avec sa *Précellence de la langue française*.

Les humanistes veulent en somme faire renaître les « bonnes lettres », et **rivaliser avec les anciens qu'ils cherchent à imiter** : Ronsard et sa Pléiade suivent les traces du poète grec Pindare et du poète italien Pétrarque ; Garnier, Jodelle et Montchrestien redonnent vie au théâtre ; Platon, Plutarque et Sénèque sont relus avec enthousiasme. C'est qu'ils ont une haute ambition, ils veulent instituer, former ou réformer l'homme, à l'instar de Rabelais ou de Montaigne, mais aussi l'État, comme La Boétie, Bodin ou Guillaume Du Vair. Mais à la fin du siècle, les ambitions déçues et les malheurs du temps donnent lieu à **une poésie baroque***, souvent plus sombre comme chez Jean de Sponde, ou plus vindicative, comme le sont *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.

2. La pensée humaniste

L'apport fondamental de la pensée humaniste, si tant est qu'il soit possible de tirer une pensée commune d'une si grande diversité d'auteurs, réside dans la place nouvelle qu'elle accorde à l'homme en général, dans l'univers et dans la cité, dans la mesure où il s'agit de définir une sagesse nouvelle.

Dans son appétit de connaissance, le courant humaniste désire embrasser l'univers entier, au sein duquel il considère **l'homme face à Dieu**. Ronsard, par exemple, entend « découvrir les secrets de Nature et des Cieux » et la poésie scientifique, le *Microcosme* de Maurice Scève ou *La Semaine* de Du Bartas, révèle toute son ambition encyclopédique. Il s'agit de repenser le cosmos et la magnificence de la Création divine, en y intégrant à l'occasion les méditations philosophiques du néo-platonisme ou les données ethnographiques des grands voyageurs. On tente de déchiffrer les analogies universelles, et notamment entre le microcosme, ce petit univers qu'est l'homme, et le macrocosme, le grand univers. Mais l'harmonie du monde n'est-elle pas menacée par la dégradation inéluctable de toute chose ?

Les humanistes veulent également redéfinir la place de **l'homme dans la cité**, à une époque où les guerres civiles posent à la conscience des questions cruciales : faut-il toujours obéir au souverain ? Et s'il est un tyran ? Est-il permis de tuer le tyran ? L'autorité religieuse l'emporte-t-elle sur l'autorité politique ? Quel est le meilleur gouvernement ? Quelle éducation doit recevoir le prince ? Et le citoyen ? Qu'est-ce ce que le droit divin ? Et le droit naturel ? Ce sont autant de problèmes, constamment agités, même dans les fictions, qui hésitent souvent entre la nostalgie de l'âge d'or passé, et **l'espérance d'utopies à fonder**. Souvent le sentiment patriotique croissant anime les exhortations à la vie civile.

Au fond, les humanistes sont **en quête d'une morale nouvelle, qui concilie la sagesse païenne et la foi chrétienne**. Ils reviennent au texte même des Écritures, et ils relisent les philosophes antiques. La vogue nouvelle du stoïcisme*, du scepticisme* et de l'épicurisme*, qui tentent volontiers Montaigne, s'explique ainsi. La dignité de l'homme, un moment exaltée, est bientôt tempérée par un sentiment de juste mesure, et l'exigence du « connais-toi toi-même » apparaît souvent comme une invitation au recueillement et à la méditation.

La Réforme

la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

L'Église catholique a connu au cours des âges de nombreuses réformes. Mais cette fois, amorcée par l'évangélisme, la Réforme des huguenots semble plus radicale, et conduit, avec **les guerres de Religion** et le Concile de Trente, à une réforme catholique, dite Contre-Réforme.

L'évangélisme, en cela comparable à l'humanisme, est un retour au texte même de l'Évangile, aux Saintes Écritures, afin de restaurer en leur pureté originelle la foi et la religion, embarrassées et surchargées par des siècles de tradition et de glose. Dans la lignée du grand Érasme qui avait traduit *Le Nouveau Testament* d'après le texte grec, Lefèvre d'Étaples traduit et commente les *Évangiles* et les *Épîtres* de saint Paul. Un même esprit anime Marot, quand il traduit les *Psaumes*, et l'auteur du *Miroir de l'âme pécheresse*, Marguerite de Navarre.

Mais à la suite de l'affaire des Placards, François I^{er} change d'attitude. Les évangélistes sont menacés, des fidèles du réformateur allemand Luther sont brûlés. Bientôt, la rupture entre les catholiques et les huguenots est consommée. **La Réforme** connaît un second souffle avec Calvin. Sa formation d'humaniste l'oriente bientôt vers les courants évangélistes, et il devient en quelques années par son *Institution de la religion chrétienne* (publication en latin en 1536, traduction française en 1541) le maître à penser des protestants français, bien qu'il soit établi désormais à Genève où il réorganise l'Église nouvelle. Le calvinisme, né de la renaissance humaniste, allait en fait aboutir à une conception sinon pessimiste, du moins austère et sombre de la condition humaine, l'homme étant originellement corrompu, prédestiné dès la naissance, et ne pouvant pas même compter sur la vraie foi pour son salut.

Comme les écrits de Luther, Calvin et leurs émules, séduisent maints esprits et de nombreux auteurs, l'Église catholique romaine lance à partir du Concile de Trente, et avec l'appui des jésuites*, dont la Compagnie nouvellement créée semble très efficace, une vaste offensive de réévangélisation : **la Contre-Réforme**.

1. Sa vie

Clément, fils de Jean Marot, poète rhétoriqueur*, naît à Cahors en 1496. Assez tôt, il sait s'attirer les bonnes grâces et les faveurs des grands par ses spirituels écrits. Obtenant des places diverses, valet de Marguerite d'Angoulême en 1518, puis de son frère François I^{er} en 1527, il devient ainsi un **poète de cour** fort en honneur, et poète officiel du roi. Mais il connaît les aléas de la fortune. Marot, dit-on, « mange le lard en carême », et cette délation l'envoie en prison, à une époque où les autorités ecclésiastiques s'inquiètent des progrès de l'évangélisme. En cette pénible circonstance, il décrit son *Enfer* à la prison du Châtelet, œuvre satirique qu'il ne publiera que plus tard. Peu après, ayant favorisé l'évasion d'un prisonnier, il est lui-même envoyé à la Conciergerie où il demeure une quinzaine de jours, jusqu'à ce qu'une ingénieuse épître* envoyée au roi le fasse relaxer. Or Marot est sans cesse menacé pour ses idées, et son nom figure parmi la liste des suspects d'hérésie lors de l'affaire des Placards. Fuyant la persécution, il se réfugie chez Marguerite d'Angoulême, devenue reine de Navarre, puis à Ferrare et à Venise. Malgré ses sympathies pour la Réforme, il doit abjurer la nouvelle foi avant de rentrer à la cour en 1537. Ses dernières années sont encore agitées par des querelles littéraires, notamment avec le poète Sagon, ou religieuses, car sa traduction en vers des *Psaumes* est condamnée par la Sorbonne. Il meurt à Turin en 1544.

xvi^e siècle

2. Son œuvre

Marot fait figure de trait d'union entre **Moyen Âge et Renaissance**. À l'ancien temps, il emprunte le goût d'une langue orale et familière, qui peut aussi bien devenir virtuose comme l'était la poésie des grands rhétoriqueurs* : et il cultive en effet avec grande courtoisie la ballade*, le rondeau* et le chant royal. Mais, devançant les principes de la Pléiade, il acclimata à la langue française des genres latins, l'épître*, l'élégie* et l'épigramme*, et introduit en France le sonnet*. La variété de son art fait merveille. Il chante avec lyrisme sa bien-aimée, éreinte à l'occasion ses ennemis, amuse en ses épîtres* ses protecteurs. Ses poèmes de circonstance en son *Adolescence clémentine* ont l'élégance simple et facile de ceux qui savent en l'art feindre le naturel.

Rabelais, vers 1494-1553

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Vie de Rabelais

François Rabelais naît vers 1494, aux environs de Chinon. Il entre dans les ordres, chez les franciscains, s'intéresse aux textes grecs, et entretient une correspondance avec l'humaniste Guillaume Budé. Il traduit en latin le second livre d'Hérodote, et fréquente des juristes humanistes formant un cercle autour d'André Tiraqueau. Mais ses livres grecs lui sont retirés : la Sorbonne voit d'un mauvais œil l'essor des études humanistes. Il se réfugie alors chez les bénédictins, et devient le secrétaire de son abbé, Geoffroy d'Estissac, dans un milieu plus favorable aux propositions de l'humanisme et de l'évangélisme. Bientôt, il complète sa formation en droit, et **en moine défroqué**, simple séculier, il voyage de ville en ville, pour étudier la médecine dans les universités. Peu de temps après, il enseigne lui-même cette discipline et, philologue* autant que médecin, il commente Galien et Hippocrate dans le texte.

À Lyon, en 1532, il est nommé **médecin de l'Hôtel Dieu** et publie dans le même temps plusieurs ouvrages de droit et de médecine, dont les *Aphorismes** d'Hippocrate. Sa renommée s'étend de plus en plus, et il entretient une correspondance avec le savant Érasme. Sous un pseudonyme-anagramme, Maistre Alcofribas Nasier, François Rabelais publie *Pantagruel* et, deux ans plus tard, *Gargantua*. La protection et l'amitié de l'évêque de Paris, Jean du Bellay, puis celle de Guillaume du Bellay, tous deux oncles du poète, lui permettent de séjourner plusieurs fois en Italie, et assez longtemps pour découvrir vraiment le pays qui fait rêver tous les humanistes de ce temps. De retour en France, il exerce la médecine avec un succès jamais démenti, et pratique dans ses cours la dissection de cadavres, méthode alors fort peu en usage. *Le Tiers Livre* de la geste pantagruélique paraît en 1546. Rabelais obtient la cure de Meudon, achève *Le Quart Livre* en 1552, condamné par le parlement, et meurt probablement l'année suivante. *Le Cinquième Livre* qui paraît en 1564 est sans doute partiellement ou entièrement apocryphe*.

2. La sagesse et l'art de Rabelais

La sagesse de Rabelais est un assemblage réussi de science et de bonne humeur. **Ce gai savoir** se décline selon des domaines extrêmement variés, la philosophie, le droit, la médecine, l'histoire naturelle, la religion, et témoigne de l'extraordinaire érudition de

l'auteur. C'est un humaniste accompli, et la connaissance chez lui contribue à la joie de vivre. Le corps et l'esprit mis en accord, l'appétit, la généreuse Nature en somme sont pour lui les fondements d'une saine morale qu'incarnent justement ses deux héros, Gargantua et Pantagruel. **Le pantagruélisme** est donc « certaine gaîté d'esprit confite en mépris des choses fortuites » et il consiste à toutes choses interpréter à bien. Il s'oppose, en revanche, aux extravagances belliqueuses des rois tels que Picrochole ou Anarche, car la guerre et les conquêtes ambitieuses, pour Rabelais, ne sont pas compatibles avec l'esprit de charité et de fraternité qu'enseignent les Évangiles.

Rejetant les méthodes scolastiques* de l'enseignement médiéval, l'auteur propose ainsi une pédagogie nouvelle, d'inspiration humaniste, ayant pour but de former l'homme nouveau dans la joie, dans la foi et dans la liberté. Tel est le sens de la règle de l'abbaye de Thélème que fonde Frère Jean, à la fin de *Gargantua* : « Fay ce que voudras. »

L'art de Rabelais fait de lui **un homme de transition et de mélange heureux**. La geste de Pantagruel est à la fois le chant de cygne parodique des épopées antiques et médiévales et, peut-être, le premier des romans modernes. Elle conte les aventures de ces bons géants, Gargantua et Pantagruel, et de leurs compagnons divers, Frère Jean, Panurge, Épistemon... Le réalisme de l'auteur, qui emprunte maints détails à l'observation pittoresque des métiers, des hommes et des lieux qui l'entourent, cohabite avec une fantaisie débridée qui autorise les bons géants à « compisser » la ville de Paris, ou à engendrer par pets de petits hommes. Car Rabelais n'hésite pas à exploiter les ressources subversives et drolatiques du **comique** qui chez lui épouse tous les styles : satire*, parodie, anecdotes, calembours des plus grossiers aux plus subtils, de la scatologie la plus grasse à la théologie la plus haute : pour Rabelais, le Verbe s'est fait (bonne) chère. **La culture populaire et la culture savante se retrouvent alors pour un carnaval de mots de toutes sortes**, les nouveaux et les anciens, les grecs ou les allemands, les rares, les inventés, les incompréhensibles. C'est une véritable corne d'abondance d'où sortent en joyeux désordre des listes infinies de vocables accumulés. Pour autant, Rabelais ne perd pas de vue son projet moral, car à travers la satire* des autorités diverses il redessine en creux **le naturel de l'Homme**.

Pantagruel, 1532

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

Les Horribles et Espouvantables Faictz & prouesses du tresrenommé Pantagruel Roy des Dipsodes, filz du grant geant Gargantua, composez nouvellement par maistre Alcofrybas Nasier, parus à Lyon en 1532, sont la chronique d'un héros populaire de taille gigantesque.

Les premiers chapitres relatent l'origine, la naissance et l'enfance du personnage dont le nom gréco-arabe signifie « Tout Altéré ». Dès le début, est affirmé le caractère héroïque et gigantesque de Pantagruel, dont la généalogie parodique remonte aux origines du monde. Au berceau, il dévore une vache, et son appétit de découvertes le conduit vers Paris. Chemin faisant, il rencontre « un Limousin qui contrefaisait le langage français », à l'image du jargon pédant des universités. À Paris, il reçoit une lettre, noble et émouvante, de Gargantua son père qui l'engage à employer sa jeunesse « à bien profiter en études et en vertus » : parce que « **science sans conscience n'est que ruine de l'âme**, il te convient servir, aimer et craindre Dieu, et en lui mettre toutes tes pensées, et tout ton espoir ». Bientôt, « Pantagruel trouva Panurge, lequel il aima toute sa vie. » Leurs aventures nombreuses et désormais conjointes font ressortir la sagesse du héros et la joyeuse malice de son compagnon, aussi paillard que sympathique. Mais Pantagruel doit partir en campagne, et avec ses nouveaux amis, combat victorieusement Anarche, roi des Dipsodes.

2. Analyse

Origine, formation, exploits, voilà en somme le plan de cet ouvrage, qui parodie les vieux romans de chevalerie. Ce texte composite et **carnavalesque** est une variation virtuose qui permet à l'auteur de se moquer des canons officiels, juristes, professeurs, théologiens, pétris encore de médiévale « barbarie », et ramenés à leur hypocrisie ou à leur foncière bêtise. Face à eux, Rabelais met en valeur **la sagesse humaniste** du bon Pantagruel et **la merveilleuse braguette** du rusé Panurge. Ce sont là deux éthiques apparemment opposées, mais elles manifestent deux tendances fondamentales du caractère de l'auteur, qui a voulu les marier symboliquement en cette belle amitié qui unit nos deux héros, Panurge et Pantagruel.

1. Présentation

La Vie treshorricifique du grand Gargantua, pere de Pantagruel jadis composee par M. Alcofribas abstracteur de quinte essence, quoique publiée après *Pantagruel*, constitue en fait le premier volume de la geste pantagruélique : le récit des origines. L'œuvre suit un cours comparable à celui de *Pantagruel*. La première partie relate la généalogie, la naissance et l'éducation de Gargantua. L'énorme bébé qui naît par l'oreille de sa mère après onze mois grandit en force et en beauté, au grand bonheur de Grandgousier son père, et est placé sous la houlette de son précepteur Holopherne, maître de pédagogie à la mode médiévale. Mais l'enfant devenu « tout rêveux et rassotté » est finalement confié à Ponocrates qui, en bon humaniste, l'instruit aux bonnes lettres des auteurs anciens et aux Saintes Écritures, sans négliger les sciences qui complètent avec d'autres utiles récréations, jeux et exercices physiques, l'institution idéale du héros Gargantua. Mais bientôt une querelle paysanne déclenche **l'épopée burlesque des guerres picrocholines**. Le roi Picrochole et sa folie ambitieuse attaquent Grandgousier, qui se voit obligé d'entreprendre la guerre, malgré tous ses efforts pour obtenir une médiation pacifique. Gargantua vient à la rescousse de son père, et avec l'aide de l'énergique frère Jean, lointain ancêtre de Don Camillo, parvient à ramener la paix. Après la victoire, Gargantua se montre généreux envers vaincus et vainqueurs, et fait bâtir pour frère Jean l'utopique et splendide abbaye de Thélème dont la seule règle, pour les hommes et femmes dignes d'y résider est : « Fay ce que voudras. »

2. Analyse

Gargantua, après *Pantagruel*, semble plus mesuré, et le **projet moral et civique** de l'auteur y est plus affirmé. L'Homme que rêve Rabelais serait conforme à Gargantua, transformé par l'éducation humaniste qu'il a reçue : **savoir, énergie, piété et bonne humeur** en sont les maîtres mots. Les instincts maîtrisés sont épanouis, la mémoire, cultivée, mais non pas surchargée. La Cité idéale que constitue Thélème selon les principes exposés par Rabelais semble un havre de liberté et de félicité naturelles. Enfin, l'auteur condamne les ambitions martiales, et fait du bon prince un homme sage et pacifique, capable cependant par sa prudence de l'emporter en cas de guerre. Mais par le *serio ludere*, ces idées sérieuses sont joyeusement exposées, « **pour ce que rire est le propre de l'homme**. »

Le Tiers Livre, Le Quart Livre, Le Cinquième Livre

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

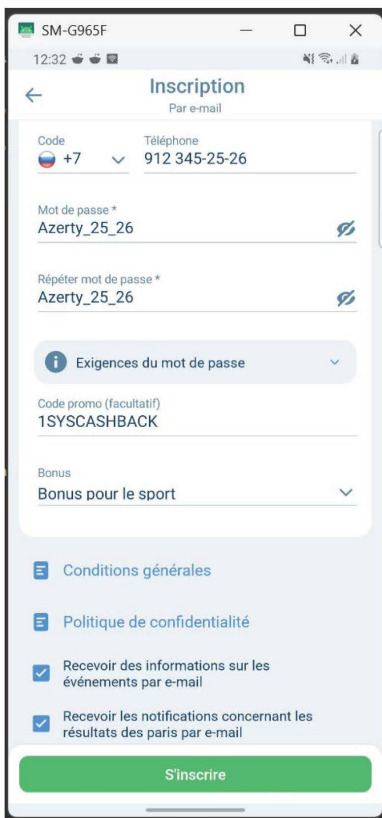
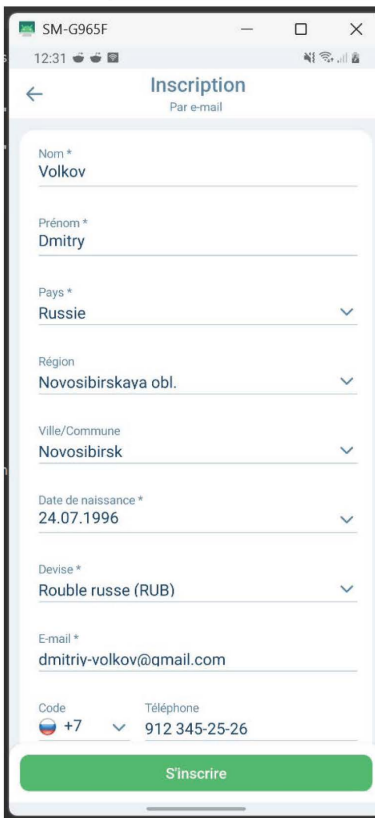
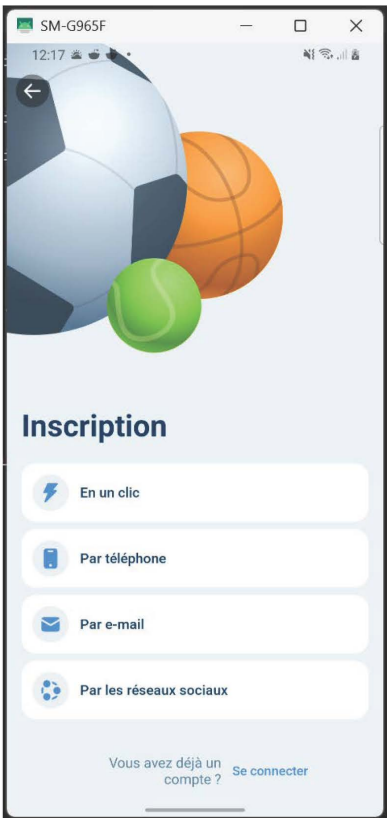
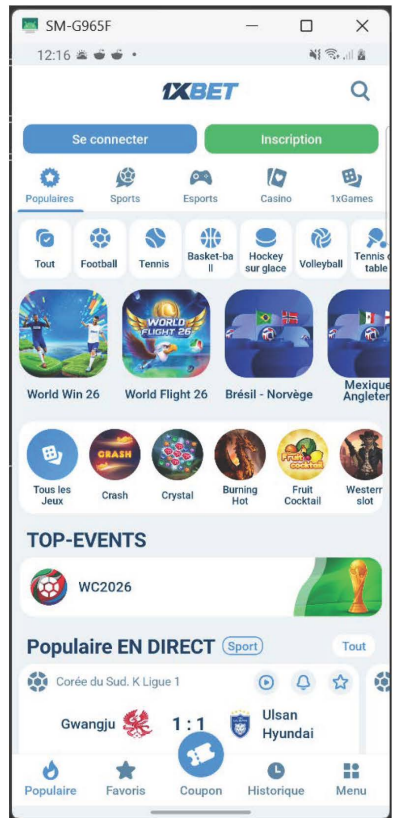
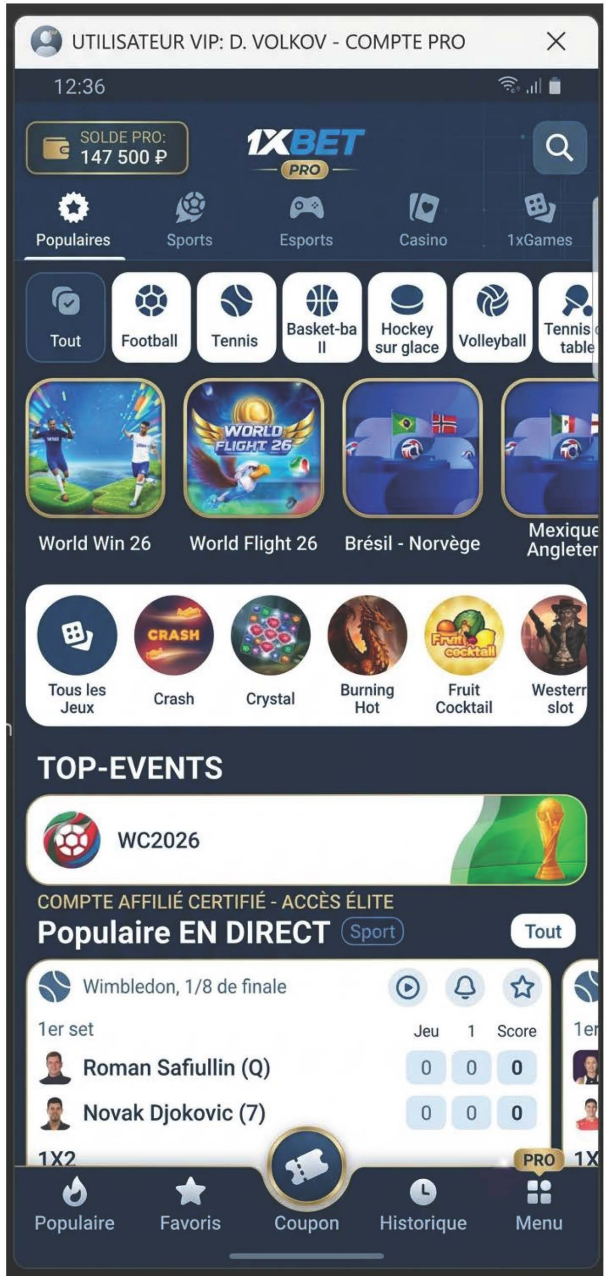
1. *Le Tiers Livre*, 1546

Entre *Gargantua* et *Pantagruel*, nouvelle *Iliade* riche en batailles, et l'odyssée des héros dans les deux derniers livres, *Le Tiers Livre* constitue une pause dialectique, un moment de repos tout entier consacré à une parodie de dialogue philosophique et moral : Panurge se demande s'il doit se marier, et s'il sera alors cocu. Il consulte donc des autorités, oracles et conseils de toutes sortes. Les réponses inquiétantes, souvent obscures il est vrai, sont refusées par Panurge, et Pantagruel propose de partir en bateau pour consulter l'oracle de la Dive Bouteille. Ce *Tiers Livre* reprenant les éléments de la querelle des femmes, un débat public fameux, lancé sur la nature des femmes dès la fin du Moyen Âge, pose en fait **le problème du libre arbitre***. Sa liberté totale, mais aveugle, rend Panurge incapable de volonté franche, et donc d'action, et il tente **de se déterminer selon des pratiques divinatoires**. Ce faisant, il est confronté à son propre désir et à sa philautie, le vain amour de soi-même, qui lui révèle **la nécessité et les limites de l'interprétation**, et plus encore, l'ambiguïté fondamentale de tout langage.

2. *Le Quart Livre*, 1552 et *Le Cinquième Livre*, 1564

Cinglant vers l'oracle de la Dive Bouteille, les héros, pour rejoindre l'Inde et la Chine, passent par l'ouest, comme fit Jacques Cartier. Les épisodes nombreux de ce voyage les amènent à rencontrer entre autres les royaumes ennemis de Quaresme-Prenant, personnification du jeûne catholique, et des Andouilles pleines de bonne graisse et de merde, qui ressuscitent quand Mardigras, cochon ailé, jette sur elles de la moutarde. *Le Quart Livre* est ainsi une œuvre drolatique, où **la satire* religieuse** devient féroce entre les « Papimanes » catholiques et les « Papefigues » protestants. Et après l'épisode des paroles gelées, le livre s'achève sur un hommage à Messer Gaster, le ventre, « premier maistre es ars du monde ». *Le Cinquième Livre*, qui n'est peut-être pas de Rabelais lui-même, après d'autres épisodes où la satire* anti-papiste éclate avec virulence, conduit les héros au terme de leur quête : Bacbuc révèle à Panurge le mot de la Dive Bouteille : Trinch, c'est-à-dire, bois ! « Soyez vous-mesmes interpretes de vostre entreprinse. » À ces mots, en buvant donc, les héros, pris de fureur poétique, se mettent à composer des vers...

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>



Délie, objet de plus haute vertu, 1544

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Délie est le chef-d'œuvre de **Maurice Scève**, qui naquit vers le début de ce siècle, et mourut vers 1562. Maurice Scève est issu d'une riche famille bourgeoise de Lyon. En 1536, avec son blason* du *Sourcil*, il remporte le concours poétique proposé par Marot. De sa liaison platonique avec la poétesse Pernette du Guillet, il tire l'admirable *Délie*. En 1547, il publie une églogue*, la *Saulsaye*, puis un poème cosmologique, *Microcosme*.

Délie est un recueil de 450 poèmes organisés selon une savante architecture chiffrée dont la formule est : $1 + 5 + (9 \times 49) + 3$, c'est-à-dire un huitain liminaire, cinq dizains, quarante-neuf fois neuf dizains encadrés par cinquante emblèmes, puis encore trois dizains. Cette composition arithmosophique, c'est-à-dire selon la science mystérieuse des nombres, illustre **les étapes mystiques d'une initiation amoureuse**, dont le recueil seul livre la clef.

Ce recueil s'inscrit dans la tradition du *Canzoniere* du poète italien Pétrarque, qui chantait son amour passionné pour Laura. Scève choisit d'exalter son amour pour Délie, dont le nom renvoie à la déesse de Délos, Artémis, divinité lunaire, à moins que ce ne soit l'anagramme de l'idée, puisque « parfaite au corps, et en l'âme accomplie », Délie est bien sûr l'idéal de la femme selon le poète. Les poèmes sont accompagnés d'emblèmes, images assorties d'inscriptions, qui rythment le recueil.

Éminent représentant de cette école lyonnaise de poésie, Maurice Scève recueille **les traditions de l'hermétisme antique, l'allégorisme médiéval et du néo-platonisme renaissance**, pour créer une poésie où les symboles et la magie créent un mystère sublime et opaque. **L'intensité de la passion brûlante et douloureuse** au sein d'une forme contrainte et parfaite, dix vers de dix syllabes, transforme la Dame en « constituée Idole de ma vie ». Une rhétorique* complexe, une syntaxe elliptique, une préciosité exigeante, un lyrisme symboliste, un art consommé de la pointe* sont autant de caractères qui ne suffisent pas à rendre compte de la rare beauté de ces poèmes, que Mallarmé seul a su retrouver dans ses vers.

Mais comme Lune infuse dans mes veines
Celle tu fus, es, et seras DELIE,
Qu'amour a joint à mes pensées vaines
Si fort, que Mort jamais ne l'en deslie.

Du Bellay, 1522-1560

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. L'auteur

Joachim du Bellay naît en 1522 à Liré en Anjou, dans une famille qui a déjà donné d'illustres hommes, comme ce Guillaume de Langey que Rabelais a plus d'une fois célébré, mais il est bientôt orphelin, et ses diverses ambitions semblent mal assurées. Or, il rencontre à Poitiers le savant Muret et Peletier du Mans, et se rendant à Paris, il suit, en compagnie de Ronsard, les leçons de Dorat, leur maître respecté, au collège de Coqueret. En 1549, il publie la fameuse *Défense et Illustration de la langue française*, un recueil de *Vers lyriques* inspirés du poète latin Horace et *L'Olive*, à la manière du *Canzoniere* de l'Italien Pétrarque. Constamment malade, atteint en outre de surdité, le poète affaibli publie cependant une traduction du livre IV de l'*Énéide*, l'épisode de Didon et Énée, et des *Inventions* où s'affirme, plus sincère et plus personnel, son talent lyrique*.

En 1553, le poète part rejoindre à Rome son oncle, le cardinal du Bellay, dont il devient le secrétaire. Pour un jeune humaniste, ce devait être une expérience enthousiasmante, se retrouver à Rome, cette ville d'art et d'histoire, où la Renaissance avait déjà donné des hommes nombreux, tout en disposant de fonctions diplomatiques. En réalité, amère déception, le poète est confiné à des tâches domestiques : en outre, il est déçu par les mœurs courtisanes et vulgaires de ces Romains qui ne ressemblent guère aux héros de Virgile. Enfin, la **mélancolie** de son pays natal s'empare de lui.

De retour à Paris après quatre ans, il publie en 1558 le résultat de ses recherches poétiques en Italie, *Les Antiquités de Rome*, *Les Regrets*, les *Poemata* en langue latine et *Divers Jeux rustiques*. L'année suivante, il publie encore la satire* du *Poète courtisan*. Mais il doit affronter de graves soucis domestiques et, prématurément vieilli, exténué, il meurt le 1^{er} janvier 1560 : il avait 37 ans à peine.

2. L'œuvre

Du Bellay est resté dans l'histoire littéraire, et même dans l'Histoire de France, l'auteur d'une œuvre capitale, symbolique et exemplaire, la **Défense et Illustration de la langue française**. Il prend la défense de la langue française, selon lui, point du tout

inférieure au grec ou au latin, pourvu que les poètes de France veuillent se donner la peine de composer en leur langue maternelle, et non plus en latin, qu'ils l'enrichissent au besoin de mots vieux, dialectaux ou techniques, et – pourquoi non ? qu'ils forment des mots nouveaux, par composition, provignement ou imitation du latin et du grec. Il expose aussi les divers moyens qui permettent d'enrichir le style, les tours et les figures, affirme la nécessité du travail à côté de l'authentique fureur de poésie, définit les grands genres sur la base de la littérature latine, et explique la doctrine de **l'imitation**, non pas une simple traduction, mais une adaptation créatrice.

En ce sens, les sonnets* de *L'Olive* répondent au programme de la *Défense*. Le poète illustre en termes élevés Olive qui l'inspire, peut-être l'anagramme de cette M^{lle} Viole qu'il dut connaître en effet. Il n'importe, il chante bien plutôt une femme idéale, en mêlant de manière spirituelle et abstraite le pétrarquisme, l'idéalisme néo-platonicien et parfois, des thèmes quelque peu chrétiens.

Les Antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine partent d'une inspiration toute différente. Ces sonnets* en alexandrins ou en décasyllabes sont une méditation mélancolique et grave, qui s'élève au-dessus de la poésie des ruines. L'éloquence des vers est tempérée par **un lyrisme pathétique face à la mort**, au temps et au destin : par ses accents mélodieux, le poète tente d'enchanter le désenchantement.

Toutefois, *Les Regrets* sont sans doute le plus émouvant des ouvrages de Du Bellay. Là, l'inspiration se fait plus personnelle. Mêlant les styles, la poésie se fait lyrique* ou satirique selon les cas, élégiaque ou prosaïque même, et ces sonnets* écrits à Rome expriment outre les regrets, l'amertume et les sarcasmes face à la vie romaine, mais l'auteur s'attendrit parfois, au souvenir charmant de son « petit Liré ». De ce recueil, demeurent dans toutes les mémoires des vers nombreux : « France, mère des arts, des armes et des lois », « Las ! Où est maintenant ce mépris de Fortune ? », « Heureux qui comme Ulysse a fait un beau voyage »...

1. Le « Prince des Poètes »

Pierre de Ronsard naît dans le Vendômois en 1524, dans une famille de petite noblesse. Sa fonction de page des fils de François I^{er} le destine à la carrière des armes ou à la diplomatie, mais une surdité partielle change ses ambitions : il sollicite des revenus ecclésiastiques et reçoit les ordres mineurs. Goûtant les poètes latins, Horace et Virgile, il rencontre bientôt Peletier du Mans, Jean Antoine de Baïf et Du Bellay, et suit pour compléter sa formation humaniste les leçons de l'helléniste Jean Dorat au collège de Coqueret.

Ses premières publications sont des recueils de poésie grandiloquente, mais peu à peu, adaptant son style aux exigences de la cour et des publics divers, **le poète des princes devient le « prince des poètes »**. Avec quelques-uns des poètes qui l'entourent, il forme **la Pléiade**, à l'image des sept poètes alexandrins qui, jadis, s'étaient placés sous le signe de cette constellation. Il obtient la faveur d'Henri II dont il est conseiller et aumônier ordinaire, et surtout de Charles IX, qui le comble de biens, et fait de lui le poète officiel.

Quand éclatent les troubles des guerres civiles, Ronsard prend violemment parti contre les protestants, avant de revenir à une position plus modérée à la fin de sa vie. Après la mort de Charles IX, se voyant préférer le poète Desportes, il se retire à Saint-Cosme-lez-Tours pour remanier ses écrits et pour se consacrer à ses œuvres complètes. C'est là que, tourmenté par la goutte, il meurt en 1585, laissant ces *Derniers Vers*, publiés au moment des obsèques officielles, qui, reprenant les paroles du Christ, sont pleins d'orgueil et de générosité à la fois, et pourraient servir d'épitaphe à ce poète :

Adieu chers compagnons : adieu mes chers amis,
Je m'en vay le premier vous préparer la place.

2. La *varietas* infinie

La poésie de Ronsard se veut aussi variée et riche que la nature elle-même, et l'abondance de son inspiration poétique se décline selon **tous les styles** nombreux auxquels il s'est essayé. Les *Odes* montrent d'emblée en 1550 le talent du poète. Il renoue avec la

tradition de Pindare, dont il imite les constructions en strophe, antistrophe, épode. Les vers, « mesurés à la lyre », font alterner rimes féminines et masculines – la Pléiade généralise ce principe – et célèbrent à l’envi Henri II, les princes et les amis du poète, à grand renfort d’imagerie et de figures mythologiques subtiles et complexes. D’un lyrisme plus doux, plus simple et familier, comme celles adressées « à la fontaine Bellerie » ou « à la forêt de Gastine », d’autres odes* s’inspirent plutôt d’Horace. Le poète latin donne le ton gracieux à une évocation épicurienne de la nature et de la fuite du temps.

À l’époque des *Amours*, Ronsard publie en 1553 le *Livret de Folastries* sous le signe païen et gaillard de Dionysos, dieu du vin et de l’ivresse. Après le style haut et moyen des odes* pindariques et horatiennes, ce sont là des textes débridés, de style bas, traversés de satyres avinés et de nymphes joyeuses. Avec les *Hymnes*, le poète retrouve le style élevé de Callimaque et Théocrite, et forme de nobles discours d’inspiration mythique et cosmique pour célébrer tel personnage (Henri II, le cardinal de Lorraine) ou des entités diverses (les quatre saisons, l’éternité, la mort). La poésie est ici libre et majestueuse, à la hauteur du sujet envisagé et du poète qui l’enchant.

Mais à partir des troubles de la guerre civile, Ronsard veut s’engager contre les protestants et publie après l’*Institution pour l’adolescence du roi Charles IX*, un *Discours des misères de ce temps* et sa *Continuation*, puis une *Remontrance au peuple de France* et une *Réponse aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicantereaux et ministreaux de Genève*. Tous ces discours sont forts d’une rhétorique* souvent grave et puissante, qui sait être féroce et sauvage à l’occasion. Tantôt, il se désole et déplore les tueries de la guerre, tantôt il invective, entre en fureur et lance l’anathème*, avant de rappeler le peuple à la raison et à la réconciliation patriotique. Mais le grand œuvre auquel songe Ronsard, c’est sa *Franciade*, une épopée retraçant les pseudo-origines troyennes de la monarchie française, depuis Astyanax Francus, le fils d’Hector, jusqu’au roi Charles IX. C’est ainsi que jadis, sous Auguste César, Virgile avait, par son *Énéide*, célébré le règne et les ancêtres présumés de l’empereur. Mais il n’écrit que quatre des vingt-quatre chants prévus, abandonnant finalement le projet, et n’ayant « plus que les os », comme il le dit lui-même, lorsque la mort vient se saisir de lui sans le surprendre en 1585.

Les Amours, 1552, 1555, 1578

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Les *Amours* font de **Ronsard** le poète lyrique* par excellence. Son inspiration s'y déploie autour de trois femmes qu'il célèbre par ses chants, Cassandre, Marie, puis Hélène.

En 1552, Ronsard publie un recueil de sonnets* d'*Amours*, dans la tradition du *Canzoniere* du poète italien, Pétrarque. Sa muse, celle qui l'inspire, sa bien-aimée enfin, a pour nom Cassandre, la jeune Salviati qu'il a un jour rencontrée à Blois. Mais ce nom poétique se confond de manière exquise avec celui de la triste princesse de Troie, la prophétesse Cassandre. De là maintes rêveries, où s'exalte le goût du poète pour une mythologie somptueuse ou précieuse, érotique et maniériste. **Le culte de la femme**, adulée, blasonnée, déifiée, s'ancre dans une pensée où la cosmologie* et le néo-platonisme ont une large part, mais il laisse aussi place à une inspiration quelquefois plus mignarde ou ironique. À travers ses riches figures, comparaisons, métaphores*, antithèses, et dans le cadre strict du sonnet*, Ronsard met en scène son art d'aimer et son art poétique* qu'il célèbre à la fois.

La *Continuation des Amours* en 1555 et la *Nouvelle Continuation* l'année d'après, à bien des égards, sont plutôt une rupture. L'auteur abandonne le décasyllabe et adopte l'alexandrin ; surtout, il renonce aux acrobaties, aux complexités, voire aux obscurités de l'ancienne manière, qui avaient justifié la présence du commentaire éclairé de Muret dans la réédition de 1553. Laissant le pétrarquisme, le poète chante **en termes plus simples et plus naturels** l'aimable paysanne, Marie Dupin, mais dans quelques autres pièces ajoutées plus tard, elle se confond avec Marie de Clèves, la défunte maîtresse d'Henri III, qui lui rappelle la jeune fille morte depuis peu.

Les *Sonnets pour Hélène* en 1578, consacrés aux amours du poète pour Hélène de Surgères, fille d'honneur de Catherine de Médicis, restée inconsolable après la mort de son fiancé au cours de la guerre civile, renouent quelque peu avec **l'inspiration pétrarquiste**, mais avec plus de naturel et surtout plus d'émotion. C'est un amour d'automne, le poète a déjà cinquante-quatre ans, et il envisage cet amour avec une noblesse familière et tendre qui cache mal son angoisse de la fuite du temps :

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain :
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

1. L'auteur

Michel Eyquem naît au château de Montaigne, en Dordogne, en 1533, dans une famille de récente noblesse. Sous la conduite du pédagogue que lui choisit son père, il apprend d'abord à parler en langue latine. À six ans, il entre au collège de Guyenne où enseigne Buchanan, puis il étudie la philosophie et le droit. En 1554, il est nommé au parlement de Bordeaux, et y rencontre **Étienne de La Boétie**, avec qui il se lie d'une amitié passionnée. En 1563, douleur extrême, il perd son ami, puis son père décède un peu plus tard. Ces deuils successifs l'engagent à publier une traduction de *La Théologie naturelle* de Raymond Sebond, à la demande de son père défunt, et les œuvres de La Boétie. Marié, il se retire sur ses terres de Montaigne, et commence à méditer à ses *Essais*.

Mais Charles IX, qui le nomme gentilhomme de la chambre du roi, et surtout, les circonstances historiques liées à la guerre civile, le conduisent à accepter des missions diplomatiques diverses. La maladie qui le ronge le pousse vers la Suisse, l'Italie et l'Allemagne, pour essayer les eaux qui pourraient le guérir, expériences conservées dans son *Journal de voyage*. Mais il est rappelé de Lucques : il vient d'être élu maire de Bordeaux en 1581, et il participe aux négociations entre Henri III et Henri de Navarre contre la Ligue catholique. Malgré les aléas de cette vie publique, la peste de 1585 et un bref séjour à la Bastille où l'enferment les ligueurs en 1588, il tente de s'isoler pour travailler aux *Essais*.

En 1580, il donne une première édition de son œuvre, qu'il présente à Henri III, mais il y travaille encore. En 1582, puis en 1588, les additions nombreuses justifient une réédition augmentée d'un troisième livre. Après sa mort en 1592, il laisse le fameux exemplaire de Bordeaux, couvert d'annotations, qui sert aux éditions modernes, et en 1595, paraît encore une édition posthume présentée par Marie de Gourmay, sa fille spirituelle, et son ami Pierre de Brach. C'est que son œuvre, sans cesse enrichie d'expériences nouvelles, finit par coïncider avec sa vie : comme le disait ce grand homme, « **je suis moi-même la matière de mon livre** ».

2. La sagesse de Montaigne

Tout au long des *Essais*, se dessine une sagesse que le temps et les siècles ont permis de goûter.

Le **stoïcisme*** de Montaigne apparaît comme une solution providentielle pour qui, ayant perdu son père et les délices de l'amitié, subit en

outre les affres d'une terrible maladie, en ces temps agités de guerre civile. Les leçons de Sénèque et de Plutarque, récemment traduit par Amyot, orientent Montaigne vers cette philosophie antique qui enseigne le mépris de la douleur et de la mort, car enfin, « le but de notre carrière, c'est la mort : c'est l'objet nécessaire de notre visée ».

Mais Montaigne n'est pas homme à s'arrêter à une doctrine, et l'orgueil du stoïcisme* convient mal à la faiblesse naturelle de la condition humaine, qu'il expose dans l'*Apologie de Raymond Sebond* : l'éloge de la raison qui semblait son propos aboutit paradoxalement à une critique des prétentions humaines, et c'est le **scepticisme*** qui semble l'emporter dans l'esprit de l'auteur. À tous les dogmatismes, il répond : « que sais je ? », et réserve sa liberté et son indépendance d'esprit face à la prétendue vérité des usages, des coutumes, voire des religions. Montaigne, cependant, ne sombre pas dans l'aphasie pyrrhonienne, ce silence sceptique et radical à quoi aboutissait le philosophe Pyrrhon, car s'il pratique l'*épokhê*, en suspendant son jugement, il continue à chercher, à confronter les avis, et il demeure en mouvement perpétuel : « qui ne voit que j'ai pris une route par laquelle, sans cesse et sans travail, j'irai autant qu'il y aura d'encre et de papier au monde ? »

Au fond, c'est le mouvement, la nature et la vie qui sont le fond de la pensée de Montaigne, et cela fait de lui en quelque sorte un **épicurien**, car il sait jouir de son être et de la conscience de soi-même. Le bonheur est à la portée de l'homme, Montaigne en fait l'expérience, il en fait ses *Essais*.

Les *Essais* qui naissent à la source d'un double deuil sont à l'origine **un art de mourir**, et peuvent se lire ainsi. À la hantise de la douleur, du temps qui passe et de la mort, Montaigne répond par ses essais, ses expériences, qu'il tire des livres et de la vie. « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », écrit-il, en reprenant le mot de Cicéron. Mieux qu'une consolation, il demande à la sagesse de lui permettre d'affronter la mort en face, celle des bien-aimés qui se sont tus, la sienne aussi. Il cherche à « s'approprier à la mort », et un grave accident lui en a une fois donné l'occasion. Or la mort n'a rien que de très naturel, hors la peur et l'imagination qui l'enflent en nous : « pour moi, je veux, dit Montaigne, que la mort me trouve plantant mes choux, mais nonchalant d'elle, et encore plus de mon jardin imparfait. »

Plus encore que cela, les *Essais* sont en outre **un art de vivre**. Au fond, Montaigne est l'ami des plaisirs simples et modérés : « quand je danse, je danse : quand je dors, je dors », et à cheval, en

voyage ou dans sa librairie, c'est-à-dire sa bibliothèque, il est toujours le même homme, vif, réfléchi, ondoyant et divers. « Pour moi donc, j'aime la vie et la cultive telle qu'il a plu à Dieu nous l'octroyer. » *Sequi naturam*, disaient les Anciens, suis la nature, redit en somme Montaigne, car « Nature est un doux guide, mais non pas plus doux que prudent et juste. »

3. L'art de Montaigne

L'art de Montaigne est fait de naturel. Ici, plus que jamais, on peut dire à bon droit : le style, c'est l'homme, et *Les Essais* sont en effet, dans leur manière comme dans leur matière, **un éloquent portrait** de leur auteur. « Or je suis d'une taille un peu au-dessous de la moyenne [...] J'ai au demeurant la taille forte et ramassée : le visage, non pas gras, mais plein : la complexion, entre le jovial et le mélancolique, moyennement sanguine et chaude. » Devançant d'un siècle la critique de Pascal qui réproche « Le sot projet que [Montaigne] a de se peindre », il répond : « Si le monde se plaint de quoi je parle trop de moi, je me plains de quoi il ne pense seulement à soi. » Du reste, l'œuvre ne paraît jamais narcissique, et l'on peut souscrire sans réserve au jugement de Voltaire : « Le charmant projet que Montaigne a eu de se peindre naïvement, comme il a fait. Car il a peint la nature humaine ».

La rhétorique* des *Essais* n'est jamais compassée. Au contraire, l'auteur a **le goût du mouvement**, du pittoresque, des mots gascons, piquants et savoureux, selon l'humeur ou l'occasion : « le parler que j'aime, c'est un parler simple et naïf, tel sur le papier qu'à la bouche : un parler succulent et nerveux, court et serré, non tant délicat et peigné comme véhément et brusque ». Mais qu'on ne s'y trompe pas : toute la finesse de l'art consiste à se cacher. Cette simplicité trompeuse, comme un beau décolleté, savamment négligé, dissimule en effet le travail de l'artiste pour parvenir au naturel. C'est coquetterie, modestie et vérité tout à la fois quand il déclare : « Mon langage n'a rien de facile et poli : il est âpre et dédaigneux, ayant ses dispositions libres et déréglées. » D'ailleurs, il l'affirme à l'occasion de l'une de ses innombrables digressions : « Je m'égare, mais plutôt par licence que par mégarde : mes fantaisies se suivent [...] J'aime l'allure poétique **à sauts et à gambades** ». Montaigne appelle donc son lecteur à un pacte d'un genre nouveau, une relation littéraire fondée sur la bienveillance de l'un et l'authenticité de l'autre. Tels sont du reste les premiers mots de l'œuvre : « **C'est icy un livre de bonne foy lecteur.** »

Agrippa d'Aubigné, 1552-1630

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://t024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Sa vie

Le père d'Agrippa d'Aubigné, dès son plus jeune âge, lui enseigne le latin, le grec et l'hébreux, et lui fait un jour **jurer vengeance devant les têtes tranchées des martyrs huguenots d'Amboise**. Son père mort dans les combats de la guerre civile, il prend sa suite, et combat avec ardeur aux côtés d'Henri de Navarre. Il échappe aux massacres de la Saint-Barthélemy en 1572, et rencontre à Talcy Diane Salvati, nièce de la Cassandre chantée par Ronsard en ses *Amours*. Doublement inspiré par Ronsard et par cette Diane bien-aimée, il compose le *Printemps*, lequel ne sera publié qu'au XIX^e siècle.

D'Aubigné rejoint bientôt Paris et Henri de Navarre, retenu à la cour, dont il favorise l'évasion en 1576. Il reprend le combat avec une ardeur et une bravoure qui le font partout remarquer, et il manque de mourir plus d'une fois. Lorsque son compagnon abjure sa foi protestante pour devenir roi de France sous le nom d'Henri IV, révolté, il s'éloigne de lui et de la cour. L'édit de Nantes en 1598 lui paraît une bien maigre concession.

Dans sa forteresse de Maillezais, il se consacre à l'écriture. Il rédige le pamphlet satirique qu'est *La Confession catholique du sieur de Sancy*, publie *Les Tragiques* en 1616, entame son *Histoire universelle* de la lutte entre Rome et les protestants, les premiers livres des *Aventures du baron de Faeneste*, un *Traité sur les guerres civiles* et n'abandonne jamais son combat. Sous Louis XIII, infatigable, il repart en campagne, mais proscrit, il doit fuir à Genève où il meurt en 1630.

2. Son œuvre

« **Bonne lame, bonne plume** », comme le disait Anatole France, Agrippa d'Aubigné résume en sa personne tout un siècle de culture et de combats. Lyrique* quand il évoque Diane Salvati, satirique lorsqu'il se moque des conversions opportunistes dans *La Confession catholique du sieur de Sancy*, son style peut aussi bien devenir, celui du mémorialiste dans *Sa vie à ses enfants*, ou de l'essayiste dans son *Traité sur les guerres civiles*. Mais l'auteur garde toujours cette même passion, qui fait son caractère, et qui éclate dans *Les Tragiques*. Le chantre du *Printemps* est devenu homme de guerre, et ce poète-soldat a pour visée la gloire de Dieu. C'est un homme engagé, passionné, fanatique presque. Ce poème en sept chants, tour à tour **sublime et féroce, satirique et grandiloquent, est à la démesure de l'homme**. La haine et la foi chez lui trempent dans le sang des martyrs huguenots.

1. Présentation

En 1616, sous le pseudonyme L.B.D.D. (le bouc du désert), **Agrippa d'Aubigné** publie *Les Tragiques*, poème en sept chants, conçu pendant les haltes des combats, **au milieu des carnages et du tumulte des guerres de Religion**. Elles sont comme un brûlant météore dans le ciel de la France apaisée, ou presque, qui tente à cette époque de refouler les traumatismes, horreurs et injustices du passé. L'œuvre paraît sous Louis XIII, mais l'esprit qui l'anime est celui des batailles du siècle précédent.

Sept chants, vingt ans après les guerres, pour rappeler aux siècles oublieux les « Misères » (titre du livre I) qui sont un « tableau piteux du royaume en général » car, le poète déclare :

Je veux peindre la France une mère affligée.

Le livre II, « Princes », est une violente satire* contre la cour, Sodome nouvelle, où Catherine de Médicis est présentée comme une sorcière, et Henri III comme « un Roi femme ou bien un homme Reine ». En la « Chambre Dorée », du livre III, la chambre de justice du parlement, des « juges mangeurs d'hommes » avalent leurs innocentes victimes, et aux deux livres suivants « Feux », et « Fers », tandis que se préparent et s'aiguisent les instruments du supplice, s'allument en même temps les bûchers où se consomment, héroïques, les martyrs de la foi protestante. Mais les « Vengeances » du livre VI ne tarderont pas, non plus que le « Jugement » dernier évoqué à la fin.

2. Analyse

Les Tragiques sont une œuvre fascinante, excessive, qui, **entre tragédie et satire***, se présente comme **une épopée de la foi**. Le poète au verbe prophétique circule sans cesse entre ciel et terre, pour présenter à Dieu la misère des hommes, et pour prédire aux hommes le jugement de Dieu. Il met en perspective le passé des Juifs et le destin des réformés, pour réécrire une histoire universelle de la vraie foi, sans cesse persécutée. Mais l'histoire effective disparaît derrière la visée eschatologique, c'est-à-dire de la fin des temps, du Jugement dernier et de l'éternité. Pour l'heure, le temps est à la violence, au sang, et à la mort – la poésie aussi. Les vers, pleins de souffrance et de véhémence, semblent des cris de vérité. Et le poète, en son réalisme visionnaire, fait à Dieu l'offrande de ses vers baroques*, ultime hommage à la gloire tragique de ses frères chrétiens.

Digitized by Google

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

xvii^e siècle

1. Les conditions politiques

Après le tumulte des guerres de Religion, la France connaît, au xvii^e siècle, une relative accalmie. Après la mort d'Henri IV en 1610, la régence de Marie de Médicis et le règne personnel de Louis XIII sont une période de reprise en main. À partir de 1624, le ministre du roi, Richelieu, s'y emploie activement, dénouant intrigues et complots.

À la mort du roi, le jeune Louis XIV n'a que cinq ans. La régence d'Anne d'Autriche et le ministère de Mazarin multiplient les mécontentements. La noblesse entend retrouver ses prérogatives d'autrefois, et la bourgeoisie fait reconnaître ses droits et l'indépendance des parlements locaux. **La Fronde** menace, la Fronde parlementaire, puis la Fronde des princes (1648-1652).

Cependant, à la mort de Mazarin, le pouvoir royal réussit à s'imposer. Et lorsque Louis XIV prend lui-même les rennes du pouvoir en 1661, il met tout en œuvre pour instituer **la monarchie absolue** :

- les nobles sont écartés des affaires proprement politiques : le roi leur réserve les honneurs militaires, les dignités ecclésiastiques ou les fastes de la vie de cour. Soumise à l'étiquette, l'aristocratie est ainsi domestiquée ;
- la bourgeoisie, au contraire, est favorisée ; c'est sur elle que s'appuie le roi pour diriger le pays : Colbert, Le Tellier, par exemple, et Louvois bientôt anobli, sont des bourgeois ;
- face au clergé, Louis XIV adopte une position ambiguë : il soutient l'Église et révoque en 1685 l'édit de Nantes, mais il se méfie de certains ordres catholiques trop indépendants, et qui contestent parfois sourdement sa politique.

Soucieuse d'ordre et de grandeur, la monarchie française n'a pas évité au pays les **guerres ruineuses**, surtout vers la fin du règne de Louis XIV : guerre de Trente Ans (1618-1648), guerre de Dévolution (1667-1668), guerre de Hollande (1672-1678), guerre de la Ligue d'Augsbourg (1688-1697), guerre de Succession d'Espagne (1701-1713).

2. Les conditions sociales

La société est très nettement hiérarchisée entre ses **trois ordres** : **le clergé, la noblesse et le tiers état**.

Dans la première moitié du siècle, les Grands du royaume ne rêvent que de complots, d'équipées glorieuses : c'est le siècle des Montmorency, Cinq-Mars, Condé, et Gondî... Les hommes ne dédaignent pas les salons que tiennent les précieuses, comme la marquise de Rambouillet, et on s'enthousiasme à la lecture des romans. Ces salons rassemblent de nombreuses personnalités, et permettent aux artistes de trouver là mécènes et public. Autour du surintendant Fouquet, par exemple, bientôt condamné par le jeune Louis XIV, se réunissent ses amies, M^{me} de Sévigné, M^{lle} de Scudéry, des artistes comme Le Brun, Poussin, des poètes comme La Fontaine.

Sous Louis XIV, le centre social et culturel de la France est à **la cour**, et il fait bien d'y être régulièrement présent, pour tenir son rang et tirer quelque éclat de la gloire du Roi-Soleil. Cette société de cour définit le goût, le bon ton, **l'idéal de « l'honnête homme »**, tout ce qu'en somme il faut avoir ou paraître pour être réellement *du monde*.

La pompe de la cour, toutefois, ne saurait occulter **la pauvreté générale**. Si la bourgeoisie acquiert une importance croissante dans les affaires du royaume, le petit peuple demeure soumis aux disettes, aux maladies et aux malheurs qu'augmentent encore le poids des impôts que nécessitent les campagnes militaires du monarque et les fêtes splendides à Versailles. Face au luxe insolent de la cour, La Bruyère s'écrie : « Il y a une espèce de honte à être heureux à la vue de certaines misères. »

De fait, l'ordre social, apparemment établi, commence déjà à se fissurer. Tandis que les dévots tentent d'assurer la prédominance de l'Église, affaiblie par les luttes entre **jésuites*** et **jansénistes**, les **libres penseurs**, au nom de la raison, de la science ou de la liberté naturelle, commencent à mettre en doute les fondements politiques et religieux de l'autorité.

Le xvii^e siècle, le Grand Siècle, est parfois rêvé comme un âge d'or de la culture française. Les conquêtes militaires, les réussites artistiques sont en effet souvent impressionnantes. Mais à bien des égards, la France de ce temps demeure un pays archaïque, avec ses misères, ses révoltes et ses blocages, que le siècle des Lumières ne révélera que trop.

Le baroque

Rechercher la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

***S**i le style classique s'est réellement imposé à partir des années 1660, toute la première moitié du siècle est dominée par des tendances diverses, que l'on convient de désigner sous un terme générique : l'art baroque*.*

1. Le style baroque

Le terme baroque* possède **une valeur esthétique et historique** à la fois. Il désigne un style, et la période qui l'a vu naître. L'adjectif « baroque » qualifiait au départ le caractère irrégulier d'une perle, ou d'une pierre mal taillée. Par extension, il a pu signifier tout ce qui est bizarre ou inégal. À partir du XIX^e siècle, le terme est utilisé par les critiques d'art, et il désigne aujourd'hui une époque de l'histoire de l'art, la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle en somme, pour ce qui est de la littérature française. L'usage de cette notion est à la fois commode, dans la mesure où elle permet de mettre en évidence les caractères communs d'œuvres pourtant très diverses, mais délicat, du fait même de cette multiplicité.

L'art baroque* valorise **le mouvement, la ligne courbe, l'inconstance, la démesure, l'illusion ou le mystère**. Il est en tout cela conforme à l'esthétique que préconise la Contre-Réforme catholique, prenant le contre-pied de la Réforme protestante, qui est bien plus austère, en général. Certains critiques voient dans le développement de l'art baroque* le signe de la crise que traverse cette époque. Sortant à peine des guerres de Religion, la France se trouve, en effet, encore soumise aux révoltes nobiliaires, aux heurts et aux incertitudes, que la monarchie absolue tentera d'aplanir. Quoi qu'il en soit, ce style se retrouve dans toute l'Europe, et dans tous les arts (le théâtre de Shakespeare en Angleterre, la sculpture du Bernin en Italie, la peinture du Greco en Espagne, et plus tard, dans une certaine mesure, la musique de Bach en Allemagne).

Le baroque* désigne donc **moins un style que des tendances multiples, voire contradictoires**. Il ne faut certes pas s'étonner de trouver chez des auteurs réputés classiques des caractères baroques, bien que l'esthétique classique soit une réaction dirigée contre le baroque. Certains commentateurs, très libres, prennent le risque de l'anachronisme, en relevant chez tel auteur, d'une période tout à fait différente, Claudel par exemple, une manière baroque. D'autres, très rigoureux, poussent la finesse jusqu'à distinguer du baroqueisme, très assertif et véhément, le maniérisme, selon eux, plus sceptique, plus fluide. En fait, ce n'est que dans le détail de l'analyse des œuvres que les notions s'avèrent, à l'usage, utiles et pertinentes.

2. Les formes baroques

Le style baroque* aime à se couler dans la grâce des vers. **La poésie religieuse** qui anime *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, se retrouve encore dans les vers de Pierre Matthieu, de Jean de La Ceppède ou de Jean-Baptiste Chassignet. **La poésie amoureuse** reprend parfois les mêmes images pour parler de l'être aimé, transfiguré, idéalisé, divinisé par la beauté du style, la grâce des images, ou la pointe* du discours. Citons parmi tous ces nombreux poètes Flaminio de Birague, Philippe Desportes, Marc Papillon de Lasphrise, Jean de Sponde, François Maynard, Tristan L'Hermite, et surtout Antoine Girard de Saint-Amant et Théophile de Viau. **La poésie dramatique** donne lieu à des tragi-comédies* ou à des pastorales*, riches en cruautés ou en galanteries, en rebondissements ou en longs monologues, et dans lesquels excellent Alexandre Hardy, Honorat de Racan et Jean Mairet.

Le roman, lui aussi, est animé par l'esprit baroque*. Il met en scène les aventures enthousiasmantes de personnages héroïques. Le style est généralement **précieux**, c'est-à-dire, raffiné, selon cette manière que cultivaient les cercles aristocratiques et souvent féminins de cette époque. Les rebondissements extraordinaires prolongent l'intrigue, parfois, sur plus de cinq mille pages ! Citons entre autres le *Faramond* de La Calprenède, *Le Grand Cyrus* de M^{lle} de Scudéry, et surtout, le grand succès de toute cette époque, écrit par Honoré d'Urfé : *L'Astrée*.

À l'opposé de l'idéalisme aristocratique du roman précieux, se développe le **réalisme bourgeois du roman burlesque***. Il s'agit souvent de parodies, comme *L'Énéide travestie* de Furetière, de romans picaresques*, comme *La Vraie Histoire comique de Francion* de Charles Sorel, ou de récits satiriques, comme *Le Roman comique* de Scarron ou *Le Roman Bourgeois* de Furetière, dont les personnages sont des héros déchus, ou de modestes gens. Parallèlement se développent les **histoires tragiques**, sortes de nouvelles qui, contrairement aux délicatesses de la préciosité, mettent en scène des actes atroces, cruels ou diaboliques, prétendument réels. Les maîtres du genre sont François de Rosset et Jean-Pierre Camus.

Il convient de mentionner enfin le **libertinage** qui, en vers ou en prose, se signale par son indépendance d'esprit et de mœurs. Face aux préjugés établis, les libertins* opposent la fantaisie ou le rationalisme de leur pensée. Les plus célèbres sont Gassendi, La Mothe Le Vayer et Cyrano de Bergerac.

Le style classique

Recherchez la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

L'art classique, en réaction contre les tendances baroques* des décennies précédentes, se fonde sur toute une série de principes, pensés et médités par les « moralistes », les « doctes » et les artistes eux-mêmes.

1. Les principes classiques

Nombreux en cette époque classique, les **moralistes** sont ceux qui décrivent les mœurs et caractères de leurs semblables (à ne pas confondre avec moralisateurs, c'est-à-dire donneurs de leçon). Saint-Simon, par les portraits qu'il dresse de ses contemporains dans ses *Mémoires*, et La Bruyère, dans ses *Caractères*, par exemple sont de brillants moralistes. Mais parfois, les auteurs classiques désirent donner à la littérature une perspective moralisante, et même, religieuse. C'est le cas de Pascal, qui projette d'écrire une *Apologie de la religion chrétienne*, et aussi de Fénelon, archevêque de Cambrai : ses *Maximes des saints* révèlent son quiétisme, désir de contempler Dieu, sans se soucier des dogmes et de l'Église. Voilà une position qui ne peut plaire au brillant orateur qu'est Bossuet, évêque de Meaux, célèbre pour ses *Sermons* et *Oraisons funèbres*.

Les **doctes** sont les savants et les théoriciens qui réfléchissent aux principes de l'art, et se chargent de les enseigner. Tel est le rôle notamment de la toute jeune Académie française, créée en 1635, dont les premiers membres discutent des règles de l'art, notamment à l'occasion de la querelle du *Cid*.

Le principe fondamental est la *mimésis*, notion empruntée aux philosophes grecs, Platon et Aristote, et qui signifie en somme l'imitation. L'artiste doit **imiter la nature** dans ses œuvres, non pas servilement, en la copiant telle qu'elle est, diverse et ondoyante, mais en y mettant ordre. C'est donc une nature pensée et maîtrisée, parfois idéalisée, qui est représentée. Mais comment imiter cette nature ? En imitant les Anciens, qui y ont remarquablement réussi, et c'est là le second principe. **L'imitation des Anciens** devrait permettre de retrouver la perfection de leur art. Cette nécessité d'imiter l'Antiquité sera d'ailleurs au cœur de la fameuse querelle des Anciens et des Modernes à la fin du siècle. Enfin, et c'est le troisième principe, il s'agit de trouver le **bon ton**, celui qui convient à la fois au sujet... et au goût de la cour. Pour le reste, les règles

Composent Greer du Compte 1xBet Officiel :

2. Les formes classiques

Dès le début du siècle, en pleine époque baroque*, le poète **Malherbe** avait exprimé son désir d'un style plus pur et plus rigoureux, dans ses *Remarques sur Desportes*. Il est en somme un classique avant l'heure, ou le prophète du classicisme : « Enfin Malherbe vint », dit même Nicolas Boileau.

Mais c'est surtout autour de la question du théâtre que se constitue progressivement la doctrine classique. Celle-ci, loin d'être un corpus de recettes toutes faites, est le résultat d'une patiente et difficile collaboration entre les artistes, le public savant et le public mondain, tout au long du siècle. Ce sont tous ces principes qu'expose **Boileau** dans son *Art poétique**, recueillant ainsi l'expérience de ses prédécesseurs. Face aux libertés du théâtre baroque*, il formule ainsi **la règle des trois unités** : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli. » Le second vers est capital, car la principale règle est bien sûr de plaire ! Simplement, la règle des trois unités est un dispositif de concentration dramatique pour optimiser l'effet de l'œuvre sur le public.

Outre les unités, le théâtre doit **répondre aux exigences de vraisemblance et de bienséance**. La vraisemblance est une nécessité interne : comment croire à une intrigue incroyable ? La bienséance est une nécessité externe : il faut que le spectacle n'offense pas la vertu supposée du public par des violences, des obscénités ou des impiétés, qui seraient mal venues. Valable pour toute œuvre classique, ce précepte est particulièrement requis pour le théâtre, qui est une manifestation publique de l'art, à laquelle assistent, et parfois participent, les Grands, et le roi lui-même.

La doctrine classique s'intéresse moins aux autres genres, moins pratiqués, moins publics, ou réputés moins nobles, comme le roman par exemple. Mais l'esprit classique se manifeste aussi, quoiqu'avec plus de fantaisie et de liberté, dans les lettres de M^{me} de Sévigné, dans les *Fables* de La Fontaine, et peut-être même dans les *Contes* de Charles Perrault.

Dans l'ensemble, outre des œuvres considérables, l'apport peut-être le plus marquant du classicisme est **l'empreinte indélébile qu'il a laissée sur la langue française**. La langue de Pascal est peut-être plus proche de la nôtre, trois siècles plus tard, que de celle de Rabelais, écrivant moins d'un siècle auparavant, par exemple. Sans oser même y croire, les classiques sont devenus, pour les générations à venir, la référence.

Théophile de Viau, 1590-1626

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Sa vie

Théophile de Viau voit le jour en 1590, au sein d'une famille protestante de petite noblesse. Son existence est celle d'un poète-aventurier. Il accompagne des comédiens errants au sortir de l'adolescence, s'engage dans des intrigues diverses, en compagnie de grands seigneurs de ce temps. Il leur montre la voie d'**un libertinage spirituel**, où il s'illustre avec bonheur.

Après un séjour dans les Provinces Unies, puis en Angleterre, il revient en France, d'où il est bientôt chassé à cause de ses « vers indignes d'un chrétien tant en croyance qu'en saleté ». En 1622, il abjure sa foi protestante. Cette concession ne peut désarmer le zèle querelleur des jésuites*, Garasse et Voisin : ses œuvres et sa participation au *Parnasse satyrique* sont attaquées. Jugé par contumace, le poète est condamné au bûcher. Son amant, le jeune poète des Barreaux, et quelques autres amis intercèdent en sa faveur. Il est finalement banni. Mais les terribles conditions pénitenciaires d'une injuste détention de 1623 à 1625 ont réussi malgré tout à tuer le poète : il meurt l'année suivante.

2. Son œuvre

La **poésie maniériste** de Théophile de Viau s'oppose à toute règle poétique qui se voudrait universelle : « Malherbe a très bien fait, mais il a fait pour lui ». Au contraire, Théophile affirme :

Je veux faire des vers qui ne soient pas contraints,
Promener mon esprit par de petits desseins,
Chercher des lieux secrets où rien ne me déplaie
Méditer à loisir, rêver tout à mon aise.

Il y réussit d'ailleurs fort bien, et son génie lui vaut d'être appelé en son temps, comme Ronsard jadis, « le Prince des poètes ». Il exerce la diversité de ses talents en écrivant des élégies*, des stances, des odes*, des épigrammes*, des épîtres, une tragédie, *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, une traduction du *Phédon* de Platon. « Dans ce val solitaire et sombre », à la suite de Saint-Amant, il enchante « La Solitude ».

Cet esprit fantasque et indomptable, fort goûté par les romantiques, bénéficie aujourd'hui du regain d'intérêt pour le baroque*, et il est communément considéré comme l'un des plus beaux fleurons de son époque.

Composé par E. C. J. H. S. U. B. T. Officiel :

1. Sa vie

Marc-Antoine Girard, sieur de Saint-Amant, est issu d'une famille de marchands protestants. Sa vie est riche d'aventures et de plaisirs des plus divers. Il commence peut-être par un voyage aux Amériques, parcourt ensuite l'Angleterre et l'Espagne, l'Italie puis la Pologne, où il est gentilhomme de chambre de l'épouse du roi Ladislas VII. Pendant la guerre des Flandres, il est capturé par les Espagnols, passe par la cour de la reine Christine de Suède, et rentre en France en 1651. Campagnes et tavernes, aventures galantes ou militaires, voilà la vie que mène Saint-Amant, bien souvent en compagnie de ses amis intimes Théophile de Viau et Boisrobert. **Sa poésie, fantasque et maniériste**, est à l'image de son caractère. Il est par ailleurs l'un des premiers membres de la jeune Académie française.

2. Son œuvre

La liberté dans l'art, telle serait la règle de Saint-Amant, s'il avait seulement jamais connu de règle, au grand dam de Malherbe. Selon l'humeur, le caprice ou la fantaisie, il compose des élégies*, des sonnets*, des odes*, des épigrammes*, des chansons, des rondeaux. Il chante « Le Melon », « Le Paresseux », « La Pluie » et « Le Fromage ». Le style du poète est bien souvent lyrique*, quand il évoque la nature, les saisons, et la fameuse « Solitude » qui inspire son ami, Théophile de Viau ; mais il est parfois satirique, dans « Albion » et dans « La Rome ridicule », et devient fantastique dans ses « Visions » de cauchemar. Dans « Le Contemplateur », il écoute « Le bruit des ailes du silence/ Qui vole dans l'obscurité », et dans « Soleil levant », il observe le gentil papillon « Qui porte de la part du lys/ Un baiser à la rose ». C'est que Saint-Amant passe sans crier gare du caprice héroï-comique à la méditation préromantique sur la poésie des ruines. Quoi qu'il en soit, il a su retrouver dans ses poèmes, comme dans sa vie, le dernier mot des livres de Rabelais qui nous invite à boire : Trinch !

La gloire des classiques a un peu éclipsé celle des auteurs « grotesques », comme les appelle Théophile Gautier, qui, au siècle romantique, a tenu à leur rendre justice et hommage. En Saint-Amant qu'il apprécie tout particulièrement, il trouve « quelque chose d'excessif et d'étrange »... deux qualificatifs très favorables, sous sa plume.

1. Vie de Corneille

Pierre Corneille naît en 1606 dans une famille bourgeoise confortablement installée à Rouen. Au collège des jésuites*, il reçoit une solide formation religieuse et humaniste. En 1624, il est reçu comme avocat stagiaire au parlement de Rouen, et quatre ans plus tard, il acquiert une charge d'avocat du roi. Mais aux procédures juridiques il préfère les muses, qui le consolent de son amour contrarié pour Catherine Hue. *Mélite* en est sans doute un souvenir ému. Après le succès de cette pièce jouée à Paris en 1629, il compose toute une série de **comédies** : *Clitandre*, *La Veuve*, *La Galerie du Palais*, *La Suivante*, *La Place royale*, *L'Illusion comique*. En 1635, il obtient de Richelieu une importante pension.

Dès lors, Corneille décide de se lancer dans **le genre tragique**, et après *Médée*, il fait jouer *Le Cid* qui enthousiasme le public parisien ; Boileau affirme même : « Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue ». Malgré le triomphe de la pièce, une querelle mémorable est engagée, et la jeune Académie française créée par Richelieu, en guise d'arbitrage, publie ses *Sentiments*, dont les conclusions ne manquent pas de froisser le poète.

Mais il se remet au travail avec *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *La Mort de Pompée* et la comédie du *Menteur*. Il épouse Marie de Lampérière, dont il aura sept enfants. Corneille est désormais reconnu, il publie ses œuvres complètes, il est reçu à l'Académie française en 1647. Il compose encore *Rodogune*, *Théodore, vierge et martyre*, *Héraclius*, et *Andromède*, une pièce à machines, commandée par Mazarin pour le carnaval de 1648. Mais les allusions politiques de *Nicomède*, en qui le public reconnaît Condé, mécontentent Mazarin, et l'échec de *Pertharite* rebute Corneille.

Après quelques essais de vers galants et de poésie pieuse, et notamment une adaptation en vers de quelques chapitres de *L'Imitation de Jésus-Christ*, Corneille revient au théâtre. Il songe à éditer ses œuvres complètes, écrit pour chaque pièce un « Examen », et pour l'ensemble, trois *Discours sur le poème dramatique*. Par ailleurs, *Ceïpe*, *La Toison d'or*, *Sertorius*, et *Sophonisbe* sont applaudis. Mais bientôt, la faveur du poète décline. À *Tite et Bérénice*, le public préfère la *Bérénice* du jeune Racine, *Iphigénie* l'emporte sur *Suréna*, en 1674. Dès lors, le poète se retire dans l'oubli et dans sa famille, où il meurt dix ans plus tard.

Composant Créé par E-Compte SU

2. Dramaturgie cornélienne

Par la diversité de ses talents, par l'unité d'un style, par sa réflexion critique aussi, Pierre Corneille s'est imposé comme l'un des maîtres du théâtre français. Sa conception de l'art apparaît dans ses nombreuses préfaces et dans ses *Discours sur le poème dramatique*. Corneille cherche à **concilier les exigences des doctes et le plaisir des mondains**, et il ne cesse de renouveler la formule de ses succès. À la rigueur classique de *Cinna* succède le baroque flamboyant de *La Toison d'or*, pièce à machines. Corneille cultive à la fois la tragédie et la comédie, qui retrouve grâce à lui, loin des farces grossières ou basses, ses lettres de noblesse. Dans ses tragédies, il s'inspire de thèmes chrétiens (*Polyeucte*) ou de mythes païens (*Médée*), de l'histoire antique (*La Mort de Pompée*) ou médiévale (*Le Cid*).

Malgré tout, se révèle une unité profonde, qui tient à la situation du héros mis en scène, en quête de gloire au sein d'un monde en mouvement. L'originalité du théâtre cornélien tient à **la dimension éminemment politique** de ses œuvres. Les premières pièces mettent en scène la naissance du héros, qui conquiert une liberté nouvelle et farouche. Mais bientôt se pose la question de l'État, et le héros se trouve face au roi. Dès lors, les valeurs individualistes, chevaleresques et féodales s'inclinent devant les valeurs collectives, politiques et monarchistes. Le héros libre devient serviteur de l'État, comme le Cid ou Horace. Mieux, à l'instar d'Auguste, il est l'État.

Mais l'État entre en crise dans les pièces suivantes. La légitimité douteuse des dirigeants, à l'instar du tyrannique Attila ou de la criminelle Cléopâtre, dans *Rodogune*, provoque la sécession du héros, rebelle comme Nicomède. Le pouvoir et la justice se trouvent divisés. Les rois paraissent mélancoliques, comme Tite, faibles, médiocres, et despotiques cependant. Ils se retournent contre le héros, dont la gloire éblouissante est pour eux un crime insupportable. Face à un souverain ingrat, Suréna choisit l'exil et la mort, car il est condamné à « toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir ». À sa bien-aimée Eurydice, il répond, superbe et pathétique : « Non, je ne pleure point, madame, mais je meurs. »

Finalement, les pièces de Corneille suscitent **moins les rires ou les larmes que l'admiration**. Les héros généreux forcent la sympathie par leur volonté sublime et leur sens de l'honneur, et tâchent de

Composer le Créateur du Compère UKBet Officiel.

L'illusion comique, 1636

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

« Voici **un étrange monstre**, dit **Corneille** en sa dédicace. Le premier acte n'est qu'un prologue ; les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie : et tout cela, cousu ensemble, fait une comédie. Qu'on en nomme l'invention bizarre et extravagante tant qu'on voudra, elle est nouvelle. »

1. Argument

Le triste Pridamant, à la recherche de Clindor qui a fui les rigueurs du foyer paternel, s'adresse à Alcandre. Ce magicien en sa grotte, d'un coup de baguette magique, retrace aux yeux du père l'existence du fils. Clindor s'est engagé au service de Matamore, soldat fanfaron. Il courtise Isabelle que Géronte, son père, veut marier à Adraste. Au cours d'un duel entre les deux rivaux, Clindor semble en grand danger. En réalité, il réussit à tuer Adraste, mais il est mis en prison. Isabelle et Lyse, la suivante, favorisent son évasion. Enfin, Clindor, devenu favori d'un roi, est un jour tué par des domestiques. Pridamant, abattu, apprend alors l'illusion qui l'abusait : Clindor jouait un rôle sur la scène ; tout cela n'est que comédie.

2. Analyse

Voici, quoi qu'il en soit, **une pièce baroque***. La comédie d'intrigue côtoie la pastorale*. Il s'y trouve des duels, poursuites et procédés romanesques*. Matamore, qui depuis son succès est devenu un nom commun, sort tout droit de la comédie latine de Plaute et de la farce à l'italienne. La composition d'ensemble rappelle le théâtre espagnol ou la comédie élisabéthaine en Angleterre. Tout cela donne une étrange et savoureuse mixture. Par une curieuse mise en abîme, ce procédé d'enchâssement, le dramaturge met en scène **le théâtre dans le théâtre**. Il fait voir quelle féconde illusion fait le théâtre, miroir du monde, mensonge poétique. À Pridamant qui se plaint du métier de son fils, Corneille, par la bouche du mage, propose une vibrante apologie de la comédie et des comédiens : « Cessez de vous en plaindre. À présent le théâtre/ Est en un point si haut que chacun l'idolâtre. »

Cette *Illusion comique*, fort applaudie en son temps, fut, comme tant d'œuvres baroques*, négligée, oubliée ou méprisée par le goût classique, mais ces dernières décennies ont permis d'en redécouvrir les

1. Argument

Séville. Rodrigue et Chimène s'aiment. Or le roi désigne Don Diègue, le père de Rodrigue, comme précepteur du prince. Le père de Chimène, le comte de Gormas, s'estimant lésé par ce choix, affronte le vieil homme, et le gifle. Don Diègue fait appel à son fils pour le venger. Rodrigue, déchiré, se voit contraint par l'honneur de défier le comte, qu'il tue en duel. Chimène accuse le meurtrier de son père. Rodrigue, accablé, offre en vain à Chimène de le tuer, et s'enfuit pour combattre les Maures aux portes de la ville. Il revient après une victoire triomphale qu'il rapporte au roi. Celui-ci refuse à Chimène la tête du héros qu'elle réclame. La jeune fille promet alors sa main à qui la voudra venger. L'infante, qui aime Rodrigue, se désespère. Don Sanche, qui aime Chimène, se propose. Rodrigue prêt à se laisser tuer par amour pour Chimène, doit malgré tout gagner pour l'amour de sa belle. Il remporte la lutte, et finalement, Chimène, toujours amoureuse, consent à une union future avec Rodrigue.

2. Analyse

À l'évidence, **un souffle baroque*** a passé sur *Le Cid*. Les batailles, les duels, les amours contrariées, tout y respire **l'âme de l'épopée et des romans précieux**. Encore Pierre Corneille a-t-il assagi, dompté et maîtrisé l'œuvre espagnole de Guillén de Castro, *Las Mocedades del Cid*, *Les Jeunesses du Cid*, où l'intrigue dramatique s'étale sur trois ans. Dans la pièce française, l'auteur tente tant bien que mal de condenser toute cette action en vingt-quatre heures, et de l'accommoder aux unités et aux bienséances de la cour. Tous ces ingrédients font de la pièce une tragi-comédie*, mais Corneille en la remaniant préféra l'appeler tragédie.

Éloquence et poésie se mêlent avec bonheur dans cette pièce. Le goût de la rhétorique* apparaît par exemple dans les maximes*, dans la scène du procès de Rodrigue, ou encore dans cette véritable joute oratoire qui oppose le Cid au comte ; mais il est tempéré par le lyrisme des vers, notamment dans les stances de l'acte I, où le héros paraît momentanément déchiré entre l'amour et le devoir.

La querelle du *Cid* n'eut d'égal que son triomphe. La bravoure héroïque du Cid, son amour pour Chimène, les exigences contraires de l'honneur, l'énergie des jeunes gens et **le goût du sublime** avaient de quoi séduire les spectateurs et fâcher les rivaux de Corneille. À tous ceux-là, il répondit avec orgueil :

Composent Créera/E Créeur Su
Je m'en désolais de tout j'ai

2000

2000

1

Cinna ou la clémence d'Auguste, 1640

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

CORNEILLE

1. Argument

En 1640, Corneille fait jouer *Cinna*, tragédie en cinq actes et en vers : Émilie, protégée par l'empereur Auguste, songe malgré tout à le tuer, car il a jadis condamné son père. Auguste, las du pouvoir, est prêt à abdiquer. Cinna lui conseille de renoncer à ce projet, car il tient, pour mériter l'amour d'Émilie, à aller jusqu'au bout de la conjuration et du meurtre. Mais le complot est éventé. Auguste hésite entre le pardon et la punition. Cinna assume ses intentions ; Émilie, qui survient, apprend à l'empereur accablé qu'elle est l'origine de la conspiration, et Maxime*, qu'Auguste croyait fidèle, se révèle à son tour. Cependant, l'empereur, magnanime, pardonne aux conjurés.

2. Analyse

Pour écrire *Cinna*, Corneille puise son inspiration à la fois dans la littérature et dans l'histoire. Il cite en effet sa source, un passage du traité *De la clémence* du philosophe latin, Sénèque, repris dans le livre I des *Essais* de Montaigne, qui loue Auguste d'avoir usé de clémence face à Cinna. Mais surtout, à travers l'histoire romaine, Corneille évoque implicitement le climat de conspiration en France autour de Richelieu. Si le ministre avait su abattre les révoltes publiques et armées, restait encore le sourd mugissement des complots meurtriers, ourdis par les seigneurs rebelles. Les deux rois précédents, Henri III et Henri IV, avaient péri par le fer, et il se trouvait encore des théoriciens pour condamner la monarchie absolue, et justifier le régicide. Le sujet de cette tragédie est donc particulièrement grave et sérieux, puisqu'il concerne des intérêts d'État réels et fondamentaux.

Avec *Cinna*, se pose **le problème du héros dans l'État**. Cinna, héroïque en cela, désire ôter la vie à l'homme qui a ôté au peuple la liberté. Mais ce faisant, il met en péril l'ordre et le salut de l'Empire. Pour Auguste, se pose la question de la légitimité du pouvoir qu'il a conquis par la force, et qu'il entend désormais conserver par la générosité. Amer et fatigué de tant d'intrigues, il transcende son désir de vengeance pour assurer la paix. De la sorte, il donne au pouvoir un fondement éthique et politique. Le héros cornélien sublime est devenu un prince magnanime : c'est là sa majesté nouvelle.

xvii^e siècle

108 ■ XVII^e siècle

de toutes les règles n'est pas de plaire. » C'est dire que Molière n'a pas de doctrine affirmée, il tire ses principes dramatiques de son expérience empirique plus que des doctrines théoriques.

La farce est un genre où il excelle, et il use de plaisanteries bouffonnes et de jeux de scène à l'italienne, les *lazzi**. Elle s'insinue même dans certaines autres pièces qui n'en sont pas, pour souligner tel fait psychologique ou sociologique lié à la situation donnée.

La comédie se veut plus profonde que la farce, car il s'agit de « peindre d'après nature » les hommes et les vices. Plus qu'un simple miroir de la société, elle est donc une satire* dont la visée morale est constamment affirmée, quoi qu'en disent les faux dévots. Les visionnaires et les imaginaires hantent la scène chez Molière, ces hommes sont obsédés par telle ou telle idée fixe qui les entraîne vers la folie monomaniaque. La santé, la richesse, l'amour des femmes, telles sont les lubies exclusives d'Argan, d'Harpagon, de Don Juan. Ce sont là des passions potentiellement destructrices, contre lesquelles Molière met en garde son public. L'avertissement vaut pour tous.

3. Ses idées morales

À travers ses comédies, Molière met en scène les questions morales qui l'intéressent concernant la nature humaine, la société et les autorités.

Molière croit à **une nature libre, mais raisonnable**. L'homme est un être de désirs, il serait vain de le nier, mais la passion démesurée de Don Juan pour les femmes lui semble monstrueuse. Tous ceux qui dans la société manquent de naturel apparaissent dans ses pièces sous un jour peu flatteur : ce sont les femmes savantes, les précieuses ridicules et les petits marquis à colifichets. L'artifice et l'affectation, voilà tout ce dont Molière se moque.

Mais ce qu'il dénonce, impitoyablement, ce sont les **pouvoirs abusifs** qui règnent dans le monde. Arnolphe veut épouser Agnès de force ; Argan veut marier sa fille selon son gré à lui ; les médecins tyrannisent Monsieur de Pourceaugnac, et Tartuffe, la maisonnée d'Orgon : il prétend gouverner le père, séduire la mère, épouser la fille, déshériter le fils ! Ce sont là autant d'impostures que Molière s'attache à révéler, pour démasquer ces pouvoirs qui n'ont pour fondement que la faiblesse de ceux sur lesquels ils s'exercent.

<https://t.me/CreationCompte1xBet> Officiel :

Les Précieuses ridicules, 1659

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

La **préciosité** dont se moque Molière est un courant qui traverse les lettres et les mœurs de toute l'Europe au début de ce siècle, qui devient le marinisme en Italie, le cultisme en Espagne ou l'euphuisme en Angleterre. C'est **un langage aristocratique et raffiné, un code éthique et culturel qui se fonde sur la délicatesse et sur la distinction**. Elle fleurit dans les salons, et les femmes y trouvent mieux qu'un divertissement : une exaltation nouvelle. On relit avec bonheur les pages gracieuses du roman d'Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, on s'enthousiasme en rêvant aux aventures chevaleresques du grand Cyrus, le héros de Madeleine de Scudéry.

Dans cette pièce en prose et en un acte, deux cousines, Magdelon et Cathos, refusent avec dédain les propositions de jeunes seigneurs, Du Croisy et La Grange, trop communs à leur gré. Pour se venger, La Grange transforme son valet Mascarille en marquis à la mode, et l'envoie auprès de ces demoiselles. Les sottises galanteries de Mascarille, l'amphigouri de son langage, les splendeurs gratuites qu'il évoque, son ami, le vicomte de Jodelet, leurs exploits héroïques, aussi chimériques que bouffons, transportent d'enthousiasme nos deux précieuses. Mais surviennent La Grange et Du Croisy, qui démasquent l'insolence des laquais et la bêtise des jeunes filles, confondues.

La pièce est **une comédie de mœurs**. Mais il ne faudrait surtout pas réduire les précieuses à l'image caricaturale qu'en donne Molière. Celles qu'il met en scène sont des précieuses attardées, aussi hautaines que sottises. Ces bourgeoises provinciales trouvent ces deux seigneurs peu dignes de leur qualité. Elles se flattent de finesses qui, en fait, leur échappent totalement, et il n'est pas difficile de les duper. Georgibus, père de l'une, oncle de l'autre, au désespoir de pouvoir les placer, leur donne le choix entre le mariage et le couvent, et à la fin, il maudit tous ces « romans, vers, chansons », car il représente le bon sens bourgeois face aux sophistications aristocratiques.

Mais cette comédie en prose est aussi **une farce**. Molière, en jouant Mascarille, chargeait les effets grotesques. La diction affectée, les gestes démesurés sont à imaginer ou à réinventer. La plaisanterie grossière, l'enflure du style, la ruse des maîtres, le déguisement des valets, la bêtise des jeunes filles, les coups de bâton de la fin, sont autant d'éléments d'humour et de farce.

Compteur Officiel de la Farce

1. Analyse dramatique

Pièce en cinq actes et en prose, *Dom Juan* raconte les amours et la chute du héros éponyme. Don Juan est présenté dès l'exposition par Sganarelle comme **un libertin* volage et inconstant**. Il délaisse Elvire, son épouse, pour quelque autre belle récemment aperçue. À l'acte II, ses désirs, un moment contrariés, se reportent sur deux paysannes. Mais les frères d'Elvire, déshonorée, le poursuivent à l'acte III. À l'acte IV, Don Juan repousse M. Dimanche, son créancier, les sermons de Don Louis, son père, et les prières d'Elvire qui l'engage à se convertir. Or, survient la statue du Commandeur, que Don Juan a jadis tué, et naguère invité, en manière de plaisanterie. À l'acte V, Don Juan tente de tromper le monde par sa feinte conversion, et se moque bien des avis du ciel. Mais la statue du Commandeur revient, et l'engloutit dans les flammes de l'enfer.

La pièce, manifestement, n'obéit pas aux règles de la dramaturgie classique. L'action se déroule en plus d'un jour, en plusieurs lieux, et d'ailleurs, il semble qu'il y ait plusieurs intrigues à la fois. La pièce frappe par sa diversité, mais tous les fils se rejoignent à la fin pour condamner à mort le héros malheureux. *Dom Juan* peut apparaître comme **une pièce baroque***. De plus, les éléments de farce y sont nombreux : ce sont ces jeux de scène, soufflets, cris et chuchotements que signalent les didascalies*, ce style bas et familier, ces procédés de répétition burlesque*. Les éléments de tragédie aussi : les suppliques nobles et pathétiques qu'adressent à Don Juan Don Elvire et Don Louis, la présence du destin, le spectre de la fin, la statue du Commandeur et la mort du héros. **Entre farce et tragédie**, cette pièce extraordinaire se présente aussi comme **une comédie d'intrigue et de mœurs**. Les rebondissements et aventures sont légion, et mettent en relief le caractère de ce « grand seigneur méchant homme ».

2. Thèmes et personnages

Autour de Don Juan gravitent de nombreux personnages. Don Louis incarne la figure du père. Loin d'être le stéréotype grossier et ridicule qui, dans la comédie, s'oppose d'ordinaire aux amours du jeune héros, il apparaît ici comme un personnage noble et plein de dignité, rappelant à son fils **les valeurs familiales et féodales de l'honneur**. **Composant** **Créer un Compte** **StxBet Officiel** **féminin**.

Arrachée du couvent, épousée puis aussitôt délaissée par Don Juan, elle figure l'amour blessé. Elle cherche d'abord à se venger puis, éclairée par le Ciel, elle pousse Don Juan à se convertir, avant de rentrer elle-même dans un couvent. Ayant connu la tentation et le péché, Elvire a pu sublimer son amour profane en charité divine : c'est un itinéraire **de la chute à la grâce**. Sganarelle est un personnage plus difficile à cerner. Il est bien sûr le type du **valet**, glouton, lâche, servile, bête, bavard, et sympathique, mais sa fonction et sa caution morales sont **équivoques**. Il est à la fois le double et le négatif de Don Juan. Face à son maître impie, il réaffirme les valeurs ordinaires et la religion. Mais il les défend avec tant de sottise ou d'impertinence, qu'il paraît presque aussi scandaleux que Don Juan.

Ce Don Juan est le personnage central. Son attitude générale et ambiguë vis-à-vis des hommes, des femmes et de Dieu pose la question délicate du **libertinage**. Face aux femmes, le libertinage amoureux du héros apparaît très nettement : ses seuls principes sont le plaisir et l'inconstance, et son amour des femmes ressemble fort à de la misogynie, car elles sont pour lui un simple moyen de flatter sa vanité ou d'affirmer sa volonté de puissance. Face aux hommes, Don Juan se présente comme un mauvais fils, mauvais payeur, c'est un être immoral. Or il est malgré tout homme de valeur, courageux, dénonçant au contraire les soi-disant médecins, les hypocrites et les faux dévots en une virulente satire*. Et face au Ciel, son attitude impie et provocante donne à penser parfois qu'il est en fait en quête sinon de Dieu, du moins de l'absolu. Quoi qu'il en soit, sa vie est celle d'un pécheur impénitent qui force l'admiration, voire la sympathie.

3. Don Juan : le mythe

Le Don Juan qui vit le jour sous la plume du dramaturge espagnol Tirso de Molina, fut maintes fois repris après Molière, donnant son nom à la pièce de Goldoni, à l'opéra de Mozart, à la nouvelle d'Hoffmann, au poème de Byron, inspirant encore Baudelaire, Pouchkine, Shaw, Brecht, Montherlant, et bien d'autres auteurs de par le monde. C'est véritablement un mythe littéraire, dépassant largement le simple fait du don juanisme, que les critiques ont tenté d'expliquer par l'histoire, la sociologie, l'anthropologie ou la psychanalyse. Ces interprétations, aussi nombreuses, ou presque, que les pièces où apparaît ce héros, témoignent de la fécondité du mythe de Don Juan.

Composent Créeur/E Compositeur : 1xBet Officiel :

L'École des femmes, 1662

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1662

Comédie en cinq actes et en vers, *L'École des femmes* peut être considérée comme **la première grande comédie classique**. Elle raconte la précaution inutile d'un barbon qui tente de s'opposer aux amours des deux jeunes héros : le vieil Arnolphe prétend épouser Agnès, sa pupille, que courtise le jeune Horace. Celui-ci tente en vain de ravir la jeune fille, mais Arnolphe s'interpose, et songe finalement à enfermer définitivement la demoiselle récalcitrante dans un couvent. Fort heureusement, *in extremis*, survient le père d'Horace qui a promis d'unir son fils à la fille de son ami Enrique, et cette fille s'avère en fait être la jeune Agnès. La pièce reprend beaucoup d'éléments traditionnels. À la farce, elle emprunte ce motif universel du cocuage et de la jalousie, et ces valets grossiers et maladroits que sont Alain et Georgette. De la comédie italienne, elle retient les intrigues galantes, les rencontres au balcon de jeunes gens amoureux, les armoires, les échelles et autres ruses, les surprises, rebondissements et coups de théâtre opportuns.

Mais la nouveauté réside dans **la peinture de mœurs et de caractères**, où se révèle la finesse psychologique du dramaturge. À côté d'Alain et Georgette qui sont vraiment des types, et même Horace, dans une certaine mesure (c'est l'Horatio de la *commedia dell'arte**), Agnès se révèle et évolue tout au long de la pièce. L'ingénue du début n'est plus l'oie blanche que disait Arnolphe, car à l'école de l'amour, elle apprend l'intelligence du cœur et les ruses de l'esprit.

xvii^e siècle

Quant à Arnolphe, plus qu'un schématique barbon, c'est un homme de la bonne bourgeoisie, qui prétend à quelque noblesse, et qui ne manque pas d'esprit. Certes, en son obsession du cocuage, il semble ridicule ; voire, il se montre mesquin et odieux, quand il révèle sa « politique » concernant les femmes, et le traitement que depuis l'enfance il a réservé à Agnès : « Pour la rendre idiote autant qu'il se pourrait », il l'a enfermée dans un couvent, et comme il veut faire d'elle son épouse, il lui demande seulement « de savoir prier Dieu, m'aimer, coudre, filer ». Cependant, il fait parfois pitié lorsque, par exemple, l'ironie du sort lui apprend par la bouche même d'Horace la honte et le malheur qui s'abattent sur lui.

Si **Molière** a rendu ce méchant personnage pathétique, si ce n'est sympathique, c'est peut-être, comme le veut la légende, que son récent mariage avec Armande Béjart, ayant vingt ans de moins que lui, comme **Comptes et Créations Comptes** **1xBet Officiel** :

Le Misanthrope, 1666

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Argument

Le Misanthrope, ou l'Atrabilaire amoureux fut joué en 1666. Les cinq actes de cette comédie en vers mettent en scène Alceste, le personnage titre, qui déclare dès la première scène : « Je hais tous les hommes. » C'est essentiellement **une comédie de mœurs et de caractère** ; l'action en est fort mince. Le pauvre Alceste, l'ennemi du genre humain, lui qui ne peut souffrir l'hypocrisie universelle qui fait la société, est tombé amoureux de Célimène, une coquette qui est tout au contraire l'amie des salons, des médisances spirituelles et de la société. Au premier acte, il attend Célimène. Aux deux actes qui suivent, il ne peut lui parler, car elle fait salon. À l'acte IV enfin, il éclate contre elle, contre son goût pour les mondanités et lui déclare son amour. À l'acte V, elle se retrouve seule, abandonnée par ses anciens amis, victimes eux aussi de cette méchante langue. Cependant, elle hésite à suivre Alceste, qui lui demande de quitter le monde. C'est alors lui qui s'en va.

2. Analyse

La structure de la pièce fait apparaître trois groupes de personnages. D'une part, ceux qui, avec Célimène, les marquis et Oronte, donnent dans le jeu social du beau langage, du bel esprit, et surtout de l'affectation ; de l'autre, ceux qui condamnent absolument le monde, ses licences et ses extravagances, comme Arsinoë et Alceste surtout. Entre les deux, Eliante et Philinte tentent de garder un juste milieu. Comme l'explique celui-ci à Alceste :

Il faut, parmi le monde, une vertu traitable ;
À force de sagesse, on peut être blâmable ;
La parfaite raison fuit toute extrémité,
Et veut que l'on soit sage avec sobriété.

Malgré tout, le héros ne peut s'accommoder des hommes et de son siècle. **Ses excès de vertu et de colère** le rendent parfois ridicule, le plus souvent pathétique en sa dignité et, quoi qu'il en soit, inapte à la société des hommes et des femmes. Mais Alceste, dont **Molière** se moque dans cette comédie, a fini par devenir au contraire le héros qu'on admire. Rousseau, notamment dans sa *Lettre à d'Alembert*, reproche à l'auteur de peindre la vertu sous des couleurs grotesques, et prend la défense d'Alceste contre Molière lui-même. De là à faire d'Alceste le héros romantique, intransigeant et ténébreux, victime des femmes et de la société, il n'y avait qu'un pas, que certains firent allègrement au XIX^e siècle. Tels sont les aléas de la réputation des œuvres littéraires.

Comptes Rendus du Comité de l'Urbex Officiel

Tartuffe ou L'Imposteur, 1664-1669

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Argument

L'exposition tellement vantée par le poète allemand, Goethe, commence avec une scène de goupe, au sein de la famille d'Orgon. Tout au long de cet acte, il est question de Tartuffe : tandis que Madame Pernelle, mère d'Orgon, voit en lui « un homme de bien », les autres se récrient, ce n'est qu'un hypocrite. Et pourtant, Orgon semble envoûté par cet homme :

Ses moindres actions lui semblent des miracles,
Et tous les mots qu'il dit sont pour lui des oracles.

Quelque mal qu'on lui dise au sujet de Tartuffe, il ne peut que le plaindre : « le pauvre homme ».

L'acte II tourne autour du mariage que projette Orgon entre sa fille et Tartuffe. Mariane, amoureuse de Valère, se désespère. Dorine, sa servante, a un plan d'attaque. Ici paraît enfin Tartuffe, au début de l'acte III :

Laurent, serrez ma haine avec ma discipline.

Il se laisse prendre au piège de Dorine qui connaît sa faiblesse, et face à Elmire, la femme d'Orgon, sous des apparences faussement mystiques, il lui déclare bientôt sa flamme. Damis, le fils, qui a surpris l'entretien, en accuse Tartuffe auprès d'Orgon. Mais l'hypocrite réussit par sa ruse extrême à gagner d'autant plus l'estime et la faveur d'Orgon qui chasse Damis, et déshérite toute sa famille au profit du coquin. Tartuffe feint de résister, et cède enfin :

La volonté du Ciel soit faite en toute chose.

À l'acte IV, Orgon s'entête en cette méchante erreur, et pour le détromper, Elmire renouvelle l'expérience, et se propose de démasquer l'imposture. Cette fois, c'est Orgon lui-même qui, caché sous la table, surprend les avances de Tartuffe à sa femme. Il veut le chasser, mais en partant, Tartuffe se déclare maître de la maison. Il revient à l'acte V, avec les forces de l'ordre, pour en chasser les occupants et arrêter Orgon, en raison d'une cassette compromettante que celui-ci avait imprudemment confiée à celui-là. La catastrophe finale est évitée *in extremis*, car le prince fait arrêter Tartuffe, bien connu pour tous ses forfaits, tandis qu'on pardonne à Orgon, dont l'ancienne loyauté envers le roi se trouve récompensée.

Comptes / Créer un Compte / 1xBet Officiel :

2. Analyse

Il n'y a pas un mais trois *Tartuffe*, car Molière, victime de la cabale des dévots et de rivaux jaloux, dut plus d'une fois remanier le texte. L'ampleur des polémiques autour de cette pièce, qui fut interdite par le premier président du parlement, Lamoignon, et enfin autorisée par Louis XIV expressément, indique assez l'importance des enjeux.

La composition est remarquable. L'exposition est brève, claire, complète, vivante et vraisemblable – cinq qualités rarement réunies. L'arrivée de Tartuffe, dont tout le monde parle, est repoussée jusqu'au troisième acte, et son entrée tant attendue est frappante en effet. L'intrigue est solidement nouée. Mais on a parfois reproché à Molière la rapidité et l'in vraisemblance du dénouement où l'envoyé du roi arrive comme un *deus ex machina**, pour résoudre une mystérieuse affaire de cassette. C'est méconnaître cette affaire. *Tartuffe* n'est pas seulement une peinture de caractère pour stigmatiser les faux dévots. Au-delà de la **satire* morale et religieuse**, la pièce touche à un problème politique fort délicat, qu'il convient d'éclaircir.

L'intrigue fictive de la pièce repose apparemment sur une cassette réelle, que la police de l'époque recherchait en effet. Le parti des dévots, où s'étaient secrètement réfugiés de nombreux frondeurs, entretenait une puissante et grondeuse opposition à la politique de Louis XIV. Orgon, que le roi récompense dans la pièce pour sa loyauté, ne fut certainement pas un frondeur ; en revanche, l'ami qui lui confie une cassette, et doit s'enfuir aussitôt, l'est sûrement. Il y a des raisons de penser que cette cassette contenait la liste secrète des chefs de la révolte des frondeurs et des dévots, elle était donc très compromettante. Orgon ne savait pas en la livrant aux mains de Tartuffe que celui-ci irait la remettre aux autorités ; mais Tartuffe ignorait tout autant qu'en la remettant aux autorités, il se trahissait, car dans cette liste devait figurer son nom. C'est donc lui, et non Orgon que le roi arrête finalement. L'intervention du roi n'est donc pas une facilité dramatique pour dénouer l'intrigue, elle signale la **dimension politique** de la pièce, qui repose sur des bases obscures mais historiques.

Mais le plus frappant demeure la figure de Tartuffe, dont le nom tellement emblématique est passé dans la langue commune pour désigner tout faux dévot, et plus généralement, tout hypocrite. C'est assez dire quel succès la pièce remporta à sa dernière création.

Compsenyo Creer en E Compsenyo UKBet Officiel :

1. L'auteur

Pascal naît à Clermont-Ferrand en 1623. Orphelin à trois ans, il est élevé par son père, avec ses deux sœurs Jacqueline et Gilberte. L'enfant paraît **très tôt exceptionnellement doué**, et son père s'occupe en personne de son éducation. Blaise Pascal écrit à seize ans un brillant *Essai pour les coniques*, dépassant sur ce point la plupart des mathématiciens de son temps. À dix-neuf ans, il fabrique une machine arithmétique pour aider son père dans ses calculs. En 1646, il réalise d'importantes expérimentations sur le vide, met en évidence la pression de l'air, et formule le principe de l'hydrostatique. Mais en 1651, il a la douleur de perdre son père, et Jacqueline entre à l'abbaye de Port-Royal. Il fréquente alors les salons, les libertins*, le duc de Roannez et le chevalier de Méré. Par ailleurs, il jette les bases du calcul des probabilités et du calcul infinitésimal. Mais il ressent l'appel de la puissance divine, la nuit du 23 novembre 1654, dont le *Mémorial* garde la trace de feu. En 1655, il se retire donc, à Port-Royal. **Il prend parti en faveur des jansénistes contre les jésuites*** dans ses lettres *Provinciales*, remarquable ouvrage de polémique. Le miracle de l'épine, par laquelle sa nièce fut guérie, semble consacrer Port-Royal, Pascal et sa vocation. Il commence son grand projet d'apologie de la religion chrétienne, c'est-à-dire de défense du christianisme. Mais la maladie l'empêche de bien avancer, et à sa mort en 1662, il laisse son œuvre inachevée.

xvii^e siècle

2. Les Pensées

Les *Pensées* de Pascal sont en réalité les huit ou neuf cents fragments recueillis après sa mort, morceaux épars de l'*Apologie de la religion chrétienne* à laquelle il travaillait. La piété qui entourait Pascal dans ses dernières années prit soin de conserver et de recopier religieusement ces documents, mais le désordre et les lacunes d'un ensemble inachevé offrent aux lecteurs une matière à la fois passionnante et incertaine.

Le dessein global de l'auteur est de convertir les incroyants et les esprits forts. Dans la première partie de son ouvrage, Pascal entend montrer la « **misère de l'Homme sans Dieu** ». Il décrit sa condition vertigineuse, entre les deux infinis, l'infiniment grand et l'infiniment petit, évoque les vanités de la coutume, de l'imagination, de l'amour propre, du **Compens** **Créer** **E** **Compte** **SU** **Bet** **Officiel**.

l'existence. La seule grandeur de l'Homme réside dans la connaissance qu'il a de sa faiblesse : « Toutes ces misères-là mêmes prouvent sa grandeur. Ce sont misères de grand seigneur, misère d'un roi dépossédé. » C'est le fameux passage du roseau pensant : « L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature, mais c'est un roseau pensant. »

Dans la seconde partie, qui n'est vraiment qu'une ébauche, l'auteur explique la vraie « **grandeur de l'Homme avec Dieu** ». Si l'incroyance est désormais ruinée, il s'agit désormais de retrouver le « Dieu caché ». Pascal convoque et réfute les diverses philosophies, même le scepticisme* le plus radical, le pyrrhonisme*, puis les diverses religions, avant de montrer la précellence de la religion chrétienne. Mais la partie n'est point encore gagnée. Il faut inciter à la conversion, et c'est ici qu'intervient l'argument du pari, car le salut de l'âme est en jeu : « estimons ces deux cas : si vous gagnez, vous gagnez tout, si vous perdez, vous ne perdez rien ». Enfin, Pascal tente de donner des « preuves de Jésus-Christ », et ensuite de faire sentir le mystère de la charité chrétienne, car il faut rendre « Dieu sensible au cœur, et non à la raison ».

3. Rhétorique de Pascal

La passion de Pascal, c'est **persuader pour convertir**. Le style a ici une visée claire : l'apologie. Selon les cas, le discours appelle de longs développements, ornés de périodes oratoires, ou au contraire, après un brusque renversement, une formule laconique*, brève, une maxime*. Beaucoup sont demeurées à juste titre célèbres : « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît pas », ou encore : « L'Homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête. » Le malaise et l'angoisse qui résultent de ces disproportions sont un puissant effet pour ébranler l'athéisme* et ses certitudes. La rigueur du raisonnement, encore n'en perçoit-on que des lambeaux, a pour but de disposer le cœur à une révélation mystique dont Pascal est le héraut, si ce n'est le prophète.

1. Vie de Jean Racine

Jean Racine naît à La Ferté-Milon en 1639. À trois ans, il se retrouve orphelin de père et de mère. Il est recueilli par ses grands-parents, et confié aux bons soins des maîtres jansénistes de Port-Royal, où il apprend le grec et le latin. Envoyé à Paris pour y poursuivre ses études, il se sent plutôt attiré par la vie mondaine et les galanteries. Les premiers essais dramatiques semblent infructueux, mais conseillé par La Fontaine, et se liant avec Boileau, il figure sur la première liste officielle des gratifications instaurées par le roi.

En 1664, Molière accepte de monter *La Thébaïde ou Les Frères ennemis*. L'année suivante, Racine confie son *Alexandre*, à une troupe rivale, et connaît déjà un réel succès. Mais les jansénistes condamnent la pratique théâtrale qui, selon eux, empoisonne et corrompt les mœurs du public, en lui donnant le goût des passions funestes. En 1667, le triomphe d'*Andromaque* fait de lui **le rival de l'illustre Corneille**. Il a ses entrées à la cour, et jouit des faveurs du roi. En 1668, Racine crée *Les Plaideurs*, comédie satirique, pour amuser la Cour, mais il revient bientôt au genre tragique. Les succès se suivent : *Britannicus* en 1669, *Bérénice* en 1670, *Bajazet* en 1672, *Mithridate* en 1673, *Iphigénie* en 1675, *Phèdre* en 1677. Racine, supplantant Corneille dans la faveur du public, se consacre comme **le maître de la tragédie classique française**. Le roi lui-même impose son élection à l'Académie française en 1673, et malgré la polémique soulevée par *Phèdre*, Racine est nommé avec Boileau, suprême honneur pour un poète de son rang, **historiographe du roi**.

En 1677, le poète se réconcilie avec Port-Royal, et se marie. Il accompagne Louis XIV dans ses campagnes militaires. M^{me} de Maintenon lui commande pour les jeunes filles de l'institution de Saint-Cyr deux pièces religieuses, *Esther* en 1689 et *Athalie* en 1691. Ces circonstances font de lui un familier du roi, et il devient gentilhomme ordinaire de la chambre royale. Dans ses dernières années, Racine se rapproche encore de Port-Royal, et compose une histoire du mouvement. Lorsqu'il meurt en 1699, il est enterré à Port-Royal, près de ses anciens maîtres, comme il l'avait souhaité.

2. L'univers racinien

Les tragédies de Racine constituent un univers homogène, dont Roland Barthes, dans son essai stimulant *Sur Racine* a analysé les structures récurrentes et les ressorts particuliers. Parmi les héros raciniens, les pères, autorités suprêmes, sont prêts à tuer leurs enfants au besoin : Mithridate, Agamemnon, Thésée, par exemple. Les fils, frères ennemis, s'entredéchirent : Etéocle et Polynice, Bajazet et Amurat, Britannicus et Néron. Les femmes, aimées ou amoureuses, sont des êtres de désir impossible : Andromaque, Phèdre, Bérénice. Tels sont les ferments de tragédies familiales dont la dimension politique n'est jamais occultée. Mais c'est **la passion** qui est la matière principale des tragédies de Racine. Tendre et élégiaque est l'amour qui unit Junie et Britannicus, Monime et Xipharès, Atalide et Bajazet. Violent et destructeur est celui qui ronge Hermione, Roxane et Phèdre. De toutes façons, partagé ou non, l'amour est toujours funeste, il fait le malheur des héros de Racine.

La dramaturgie racinienne est au service de cette **vision tragique de l'homme**. L'intrigue, classique, impitoyable, conduit l'action de l'exposition jusqu'à la catastrophe finale, en général la mort. Sur la scène, une anti-chambre, un huis-clos étouffant, dont on ne sort jamais. Hors scène, une chambre royale, lieu du Pouvoir, secret, invisible, terrifiant. De l'autre côté, une illusoire échappée, la mer, la liberté, et en réalité la mort. L'espace est un lieu de terreur : le temple dans *Athalie*, le sérail dans *Bajazet*. Le temps n'est que la forme ralentie du **destin**. En effet, une fatalité antique semble peser sur tous ces personnages. Si le héros cornélien est un être de volonté, qui croit encore à sa liberté, le héros racinien est un être de passion, voué à un sort funeste. C'est sans doute l'influence du jansénisme et de la doctrine de la prédestination. Phèdre surtout semble abandonnée de Dieu, privée de grâce, condamnée au péché.

Mais la violence et la cruauté sont estompées par **les images, la musique et la poésie des vers**. Les scènes se jouent souvent dans un clair-obscur qui séduit. Un critique, Léo Spitzer, évoque « l'effet de sourdine » que produit le style de Racine. C'est une poésie dense, riche et discrète à la fois. L'amour se coule dans des métaphores précieuses, les « flammes », ou dans des euphémismes* délicats : « Il a su me toucher ». Les pluriels poétiques, l'élégance des mots choisis, font de Racine, sans doute, le plus grand poète de son siècle.

1. Analyse dramatique

Cette tragédie en cinq actes et en vers connu, dès sa création en 1667, un énorme succès. L'histoire, qui se déroule aux lendemains de la prise de Troie, peut être résumée selon la fameuse formule : **Oreste aime Hermione, qui aime Pyrrhus, qui aime Andromaque, qui ne l'aime pas.** L'intrigue est un peu plus complexe malgré tout. Du côté troyen, Andromaque, la veuve d'Hector, captive de Pyrrhus, tente de protéger son fils Astyanax ; du côté grec, les chefs s'impatientent et envoient Oreste pour réclamer à Pyrrhus la mort d'Astyanax, dernier reste d'un sang illustre. Entre les deux, Pyrrhus, aimé d'Hermione, amoureux d'Andromaque, promet de sauver Astyanax si Andromaque consent à l'épouser. Celle-ci cède au chantage, résolue toutefois à se donner la mort après l'hymen, pour rester fidèle à la mémoire d'Hector. Hermione, d'une jalouse rage, engage Oreste qui l'aime à tuer ce rival, mais le lui reproche, sitôt le sang versé. Elle court se tuer sur le cadavre de Pyrrhus, et Oreste sombre dans la folie.

2. Terreur et pitié

Andromaque, le premier grand succès de Racine, est **un heureux mélange de violence tragique et d'élégie* romanesque***. L'auteur emprunte à la légende homérique, au tragique grec Euripide, et au poète latin Virgile, mais il adapte ses sources à la mode et au goût de la cour. La couleur tragique de la pièce éclaire la fureur des personnages. La jalousie d'Hermione condamne son amant et la pousse au suicide. La passion d'Oreste le conduit au meurtre et à la folie. Le désir de Pyrrhus tyrannise Andromaque. **Qui aime souffre, et fait souffrir**, telle est la règle en cette tragédie.

Mais l'âpre violence est amortie par la beauté lumineuse du personnage d'Andromaque. Déchirée entre sa fidélité au souvenir d'Hector et son souci du salut d'Astyanax, elle est douleur et poésie, « captive, toujours triste ». Sa lutte pathétique, servie par l'harmonie des vers de Racine qui, à chaque personnage, donne les mots conformes à sa passion, fait de la tragédie un espace nouveau de terreur et de pitié.

1. Argument

« Ma tragédie, écrit Racine, n'est pas moins la disgrâce d'Agrippine que la mort de Britannicus », deux circonstances dramatiques où se révèle **un monstre naissant, Néron**.

L'enlèvement de Junie par Néron inquiète Agrippine, la mère de l'empereur, et désole Britannicus, l'amant de la jeune fille. Néron, amoureux de Junie, finit par arrêter aussi Britannicus. Agrippine tente de reconquérir sur son fils l'autorité et le pouvoir qu'elle exerçait naguère, et obtient de lui la libération des amants, et la réconciliation des rivaux. Mais, encouragé par Narcisse, son conseiller, l'empereur empoisonne Britannicus, tandis que Junie affolée se réfugie chez les prêtresses de la déesse Vesta.

2. Analyse

Racine, jusqu'alors, avait puisé la matière de ses tragédies en Grèce ; cette fois, l'intrigue se situe à Rome. C'est dire que l'auteur se place d'emblée **sur le terrain politique de son rival**, le grand Corneille. En effet, sensible aux critiques qui lui sont faites, il abandonne quelque peu les galanteries du style élégiaque : aux intérêts du cœur, il superpose les intérêts d'État. Certes, Néron et Britannicus sont rivaux en amour, mais ils le sont aussi en politique, car selon le sang, c'est à Britannicus que revenait le trône, et non à son frère par alliance, Néron, favorisé par les manœuvres d'Agrippine. Par conséquent, la lutte qui oppose Britannicus à Néron se décline selon trois modèles : la rivalité amoureuse bien sûr, la rivalité politique, qui pose le problème de la tyrannie et de la légitimité, et la rivalité familiale, puisque la pièce reprend le motif des frères ennemis que Racine traite aussi dans *La Thébaïde*, *Bajazet* et *Mithridate*.

Malgré tout Racine, en s'inspirant des historiens latins, Suétone et Tacite, a donné à l'intrigue une beauté nouvelle, qui réside pour l'essentiel dans **la peinture des personnages et des passions** : l'ambition d'Agrippine et son goût du pouvoir se retournent contre elle. Le timide Néron n'arrive à s'imposer que par la cruauté et la violence, mais il s'y habitue fort bien, il y prend goût. Enfin, les amants malheureux, Junie et Britannicus, forment un couple pathétique. Leur pureté, leurs sentiments sincères éclatent dans la simplicité lumineuse et dans la poésie des vers.

1. L'intrigue

La mort du roi Thésée est annoncée : Hippolyte, son fils, déclare sa flamme à Aricie, une princesse que Thésée a écartée du trône, tandis que Phèdre, l'épouse de Thésée, ne peut cacher à son beau-fils horrifié, Hippolyte, les sentiments qu'il lui inspire. Or Thésée, longtemps disparu, est de retour. Œnone engage sa maîtresse à devancer Hippolyte, en l'accusant d'indignité, et Phèdre, jalouse en apprenant l'amour d'Hippolyte pour Aricie, la laisse faire. Celui-ci se défend maladroitement, et son père le maudit, en appelant sur son fils la colère du dieu Neptune. Mais Thésée a enfin quelques remords, et peut-être quelques soupçons. Il est trop tard. Œnone, désespérée par l'ingratitude de Phèdre, se suicide. Hippolyte, attaqué par un monstre marin, vient d'expirer. Et Phèdre, qui s'est empoisonnée, meurt sous les yeux de Thésée, justifie l'innocent, et avoue tous ses forfaits.

2. Les personnages

Phèdre, le personnage éponyme, incarne **le désir et le remords**, la faute, et la conscience de la faute. Du début de la pièce, où elle paraît mourante, à la fin où elle meurt en effet, elle est torturée par la souffrance, et semble poursuivie par la fatalité. Hippolyte est un jeune homme pur, trop pur peut-être. Horrifié par les aveux de Phèdre, il se refuse cependant à l'accuser clairement auprès de Thésée, pour son honneur à elle, pour son honneur à lui. Son seul crime est d'aimer cette Aricie, dont les raisons d'État ont fait une ennemie. Thésée, comme Phèdre, et comme Hippolyte, apparaît dans douze des trente scènes de la pièce, mais il n'arrive qu'à l'acte III. Sa disparition, sa mort annoncée, démentie, son retour enfin, sont les moteurs d'un drame tragique qu'il ne maîtrise pas. Il est le roi, mais l'orgueil, l'aveuglement et la colère l'empêchent de connaître ses proches, de les deviner, et il met à mort son propre fils. Aricie est, de par son sang, l'ennemie du royaume, mais elle apparaît surtout comme une jeune fille sincèrement amoureuse, et Thésée la recueille finalement comme sa propre fille. Œnone est à la fois la nourrice et la confidente de Phèdre. Face au loyal Thérémène, précepteur d'Hippolyte, elle a le méchant rôle du mauvais conseiller, qui favorise à la fois les désirs de son maître et la catastrophe tragique.

3. Thèmes

Phèdre est avant tout la **tragédie de la faute** et, sans doute, du péché, si l'on adopte la perspective chrétienne et janséniste, qui pouvait être celle de Racine. La faute politique d'Hippolyte amoureux est peu de chose auprès de celle de Thésée, trop prompt à la colère. Mais le comble est atteint avec **Phèdre, dont le désir coupable est à la fois adultère et incestueux**. Le remords suit le désir, mais ne peut l'étouffer, et encore moins prévenir le châtement. Thésée condamne l'innocence, et voit mourir sa femme, qui se châtie elle-même, après Œnone. En cette tragédie humaine faut-il voir l'ouvrage des dieux ? Manifestement, le monstre marin est l'envoyé de Neptune que réclame Thésée. Mais la passion tragique qui dévore Phèdre et la conduit à la mort, est-elle inspirée par Vénus, ou n'est-ce pas là un prétexte de mauvaise foi lui permettant d'imputer à autrui la responsabilité de ce désir coupable ? Malgré tout, il règne dans cette pièce **un climat de fatalité** antique qui n'écarte ni la responsabilité morale de l'individu, ni l'hypothèse janséniste de la prédestination de l'Homme.

4. Esthétique

Racine, dans cette pièce inspirée d'Euripide, et souvent citée comme le sommet de l'art tragique en France, arrive à **concilier mesure et démesure**. La démesure réside dans la violence, les cris d'amour et de souffrance de Phèdre, la malédiction funeste que profère Thésée, le monstre vomi par les flots, le corps déchiqueté d'Hippolyte, une violence atroce et sacrée à la fois, puisqu'elle semble voulue par les dieux. Il y a donc ici le déploiement d'une esthétique du spectaculaire et de la terreur. En même temps, cette atrocité est tempérée par la maîtrise dramaturgique, le respect des unités et de la bienséance, et surtout par l'effet de sourdine et par l'harmonie de vers inoubliables : « Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur », affirme Hippolyte à son père, mais il avoue à Aricie : « Présente, je vous fuis, absente, je vous trouve. » De Phèdre, Racine évoque l'ascendance sombre et terrible : « La fille de Minos et de Pasiphaë ». Or elle tombe amoureuse d'Hippolyte : « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue », mais elle veut mourir : « Soleil, je te viens voir pour la dernière fois », et lorsqu'elle meurt en effet : « Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté, / Rend au jour qu'ils souillaient toute sa pureté. »

La Princesse de Clèves, 1678

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. L'auteur

Marie-Madeleine Pioche de la Vergne naît en 1634, dans une famille de petite noblesse. En 1655, elle épouse le comte de La Fayette. Tandis qu'il se retire sur ses terres d'Auvergne, elle demeure à Paris. Elle rédige un « Portrait » de son amie, M^{me} de Sévigné, se lie d'amitié avec La Rochefoucauld, et publie bientôt *La Princesse de Montpensier* en 1662, *Zaïde* en 1670, et en collaboration avec la duchesse d'Orléans, l'*Histoire d'Henriette d'Angleterre*. On dit parfois que son chef-d'œuvre, *La Princesse de Clèves*, fut, sinon écrit, du moins retouché par La Rochefoucauld. Ce n'est pas impossible, mais ce n'est pas prouvé. Si M^{me} de La Fayette a d'abord nié être l'auteur de cette œuvre, c'est surtout que les convenances de ce siècle ne permettent guère que les femmes s'accordent une telle licence. Quoi qu'il en soit, le livre connaît d'emblée un énorme succès. Mais après la mort de La Rochefoucauld en 1680, elle se retire dans la solitude, où elle meurt en 1693.

2. L'histoire

La fille de M^{lle} de Chartres épouse sans amour le prince de Clèves. Mais elle rencontre au cours d'un bal M. de Nemours, qui par ses sentiments pour elle sollicite son cœur. Touchée par les avertissements de sa mère, la princesse de Clèves devance son désir, et avoue à son époux désespéré ses craintes et son amour naissant. M. de Nemours tente un jour de voir la princesse, toujours amoureuse, sans se faire voir par celle-ci. M. de Clèves, sur la base de faux rapports, finit par croire, accablé, à l'infidélité de son épouse, qu'il accuse injustement. Elle le détrompe, mais il meurt. La princesse de Clèves, alors, refuse les avances de M. de Nemours, et malgré son amour pour lui qu'elle révèle, se résout à quitter le monde et se réfugie dans une sainte retraite ; « et sa vie, qui fut assez courte, laissa des exemples de vertu inimitables ».

3. Les thèmes

La peinture de l'amour et de la cour donne lieu à de remarquables analyses psychologiques et sociologiques dans cette œuvre. La cour, d'abord. C'est la cour de France, dans les années 1558-1559.

M^{me} de La Fayette évoque la splendeur des bals, les tournois, les intrigues galantes, les coteries autour de la reine ou de la dauphine, les luttes de pouvoir entre maisons diverses, les Guise contre les Montmorency, le renversement des rapports de force après la mort d'Henri II, les fastes, les rumeurs. Le tableau est à la fois très net et très poétique. Mais c'est l'amour surtout qui occupe la première place du récit, ou plutôt les tourments de l'amour. Il semble toujours contrarié, si ce n'est condamné, par l'ambition, les contraintes sociales, ou la dissymétrie des sentiments. Dans le cas plus complexe de la princesse de Clèves, certes l'amour est exhaussé, mais il est subjugué par la passion plus haute encore du devoir. L'amour est sacrifié sur l'autel de la vertu. L'héroïsme singulier de la princesse réside dans le renoncement à ce qui lui fut cher : c'est la grandeur mélancolique et le refus des vanités.

4. L'esthétique

On ne peut sans confusion présenter ce récit comme un roman. L'œuvre, tout au contraire, proteste contre la vogue et l'esthétique romanesques. Face aux galanteries héroïques du grand Cyrus et de Clélie, qui firent le succès de Madeleine de Scudéry, face aux milliers de pages de ces romans précieux, inspirés d'une antiquité merveilleuse un peu baroque*, voici un récit bien plus bref, vraisemblable, linéaire et sobre. Ici, point de ces équipées splendides, tout l'art réside dans la maîtrise. L'héroïsme de la princesse n'est pas une débauche d'actions, mais une passion retenue. Moins idéaliste, plus intériorisée, l'œuvre de M^{me} de La Fayette met en scène la quête d'une humanité plus proche, plus complexe, plus trouble. C'est un roman, si l'on y tient, qui se garde du romanesque*. C'est un récit qui se rapproche du genre des mémoires, et l'auteur souligne constamment l'ancrage historique de la narration. En tout cela, M^{me} de La Fayette apparaît comme **la source du roman classique**, par son art de la description, de l'analyse des sentiments, de la litote*, mais aussi parfois de l'hyperbole*, pour traduire l'émotion. La princesse de Clèves touche ici à la dignité pathétique des héros tragiques, car elle doit, pour l'honneur, hélas ! renvoyer son amant, malgré elle, malgré lui.

François VI, prince de Marcillac (1613-1680), duc de **La Rochefoucauld**, est le rejeton d'une illustre lignée. Son éducation le destine à la carrière des armes et aux équipées chevaleresques. Il s'engage en effet, et ayant fait ses premières armes en Italie, il fait alliance avec les grands seigneurs qui s'opposent à Richelieu. Ses imprudences lui valent quelques jours à la Bastille, et un exil forcé en sa province. Après la mort de ce ministre, la faveur nouvelle de Mazarin auprès de la régente le jette dans la Fronde en 1648, où il rejoint le camp du prince de Condé et la duchesse de Longueville. Il se bat vaillamment, en vain. Il doit se retirer de la lutte, blessé, vaincu, et presque aveugle. Il se rallie finalement au roi, mais c'est un homme mélancolique, ayant perdu ses illusions avec ses ambitions. Son aigreur se ressent encore dans ses *Mémoires* et surtout dans les *Maximes* : on en composait par jeu, au salon de la marquise de Sablé. Les siennes sont si dures que M^{me} de La Fayette lui demanda de les adoucir quelque peu.

Les *Réflexions ou sentences et maximes morales* sont un recueil de pensées brèves et de brillantes formules, où l'auteur, sans illusion sur l'Homme et sur la société, s'attache à démasquer faux-semblants, gloires et vanités. **Moraliste sévère, philosophe pessimiste**, il puise ses principes dans le jansénisme* et dans le stoïcisme*, mais surtout dans l'observation peu flatteuse de ses contemporains. Il démystifie la plupart des vertus : « Nos vertus ne sont le plus souvent que des vices déguisés », « la magnanimité méprise tout, pour avoir tout », « il y a de méchantes qualités qui font de grands talents ». Il se moque des femmes, du mariage et de l'amour : « il y a peu de femmes dont le mérite dure plus que la beauté », « ce qui fait que les amants et les maîtresses ne s'ennuient point d'être ensemble, c'est qu'ils parlent toujours d'eux-mêmes », « il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux, s'ils n'avaient jamais entendu parler de l'amour », « il y a de bons mariages, mais il n'y en a point de délicieux ». Et il en tire une sagesse personnelle : « qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit », « peu de gens savent être vieux », « le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement ». La concision, les comparaisons, les images, les raccourcis participent d'une esthétique du sublime, qui met en pièces le faux idéal de l'honnête homme et du courtisan. Telles, les *Maximes* de La Rochefoucauld ressemblent à **des pointes de feu et de lumière dans un froid monument de glace**.

1. L'auteur

Jean de La Bruyère naît à Paris en 1645. Il fait ses classes au collège de l'ordre des oratoriens, passe une licence de droit, et achète un office de trésorier à Caen, tout en demeurant à Paris. En 1684, il devient grâce à Bossuet le précepteur du petit-fils de Condé. *Les Caractères* sont réimprimés deux fois l'année même de leur parution. D'année en année, les éditions augmentées paraissent, avec succès et scandale chaque fois. Son élection à l'Académie française est un temps retardée par ses prises de position en faveur des Anciens dans la querelle des Anciens et des Modernes, mais il est accueilli par l'institution en 1693. En 1696, une violente attaque d'apoplexie l'emporte.

2. L'œuvre

En 1668, La Bruyère publie *Les Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle*. En fait le chef-d'œuvre de La Bruyère n'est que l'appendice d'une traduction ! Mais il est vrai que Théophraste sert ici de caution morale et de paravent. D'édition en édition, l'appendice grossit, et les caractères de ce siècle sont trois fois plus nombreux dans le texte de 1694. « De seize chapitres qui le composent, déclare l'auteur *a posteriori*, il y en a quinze qui, s'attachant à découvrir le faux et le ridicule qui se rencontrent dans les objets des passions et des attachements humains, ne tendent qu'à ruiner tous les obstacles qui affaiblissent d'abord, et qui éteignent ensuite dans tous les hommes la connaissance de Dieu » ; tel est donc le plan d'ensemble : des ouvrages de l'esprit, du mérite, des femmes, du cœur, de la société ou de la conversation, des biens de fortune, de la ville, de la cour, des grands, du souverain ou de la république, de l'homme, des jugements, de la mode, de quelques usages, de la chaire, des esprits forts.

L'œuvre est à la fois pessimiste et pleine d'humour. Les portraits, les scènes, drames ou petites comédies, maximes*, dissertations ou sermons alternent et produisent un agréable effet de variété. S'inspirant de Montaigne, Pascal et La Rochefoucauld, l'auteur fait œuvre de moraliste, car il veut peindre les mœurs, plaire et instruire à la fois, renouant en cela avec les préceptes de la rhétorique*. Il illustre la prose française et le style classique, en maniant la pointe* et l'argumentation avec bonheur et finesse.

Jean de La Fontaine, 1621-1695

ARTISTE

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2R3aFw>

Jean de La Fontaine naît en Champagne, à Château-Thierry, fils de Françoise Pidoux et de Charles de La Fontaine, maître des eaux et forêts et capitaine des chasses. Le jeune homme s'en va à Paris pour poursuivre ses études, et brusquement, en 1641, entre comme novice à l'Oratoire. Cette vocation religieuse dure dix-huit mois, puis il retrouve dans le milieu parisien les amitiés et les pratiques littéraires qui lui sont chères. En 1647, il épouse Marie Héricart, jeune fille de quatorze ans, et de cette union naît un fils l'année suivante. En 1652, il achète une charge de maître des eaux et forêts, et reprend celle de son père à la mort de celui-ci, six ans plus tard.

À partir de 1658, La Fontaine a sa place parmi les poètes et les artistes qui entourent Fouquet, le surintendant général des finances du royaume. Cette position lui vaut une pension régulière, et après l'*Adonis*, il rédige *Le Songe de Vaux*, où il célèbre le château splendide de son riche mécène. Mais en 1661, Fouquet tombe en disgrâce, puis est mis aux arrêts par ordre du jeune Louis XIV, désireux d'affirmer son autorité. La Fontaine écrit alors une *Élégie aux nymphes de Vaux* et une *Ode au Roi pour M. Fouquet*, pour inciter le roi à l'indulgence, mais en vain. Après un temps d'exil, le poète retourne dans les salons de Paris, et obtient la protection de personnes diverses, Marguerite de Lorraine, puis M^{me} de La Sablière à partir de 1672. Entre temps il publie les *Contes* (1665, puis 1678), les *Fables* (1668, 1679 et 1694), *Les Amours de Psyché et de Cupidon* (1669), et maintes autres pièces, ballades*, rondeaux, odes*, sonnets*, épigrammes*, épitaphes, paraphrases de psaumes*. Selon les cas, il donne dans le maniérisme, ou dans la pastorale*, dans le style de Racan, Viau, et Saint-Amant, ou alors il propose des récits galants et libertins*, à moins qu'il ne conte, comme en ses *Fables*, de fines, subtiles et satiriques histoires. Il est, comme il le dit lui-même, le « Papillon du Parnasse* ».

En 1683, La Fontaine est élu à l'Académie française, malgré les hésitations du roi, et dans son *Épître à Huet*, lors de la querelle des Anciens et des Modernes, il se range du côté des Anciens. Dans son vieil âge, pressé par ses amis et par la maladie, il finit par se convertir et retourne à la religion chrétienne. Il meurt en 1695.

XVII^e siècle

Fables, 1668-1694

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

La Fontaine est resté pour la postérité l'auteur des *Fables* : ce sont douze livres, dont les six premiers furent publiés en 1669, les cinq suivants en 1678-1679, et le dernier en 1694. Le prodigieux succès de la première édition illustrée fait de lui, d'emblée, à la suite du fabuliste grec dont il s'inspire, l'Ésope des lettres françaises. Par rapport au premier recueil dans lequel les fables, adressées au jeune dauphin, sont relativement courtes, simples et amusantes, les fables qui suivent, dédiées à la maîtresse du roi, sont souvent plus longues, plus subtiles, plus diverses et plus complexes. L'auteur définit le genre, l'apologue* comme il le dit lui-même : un corps, le conte, et une âme, la morale.

Le conte fait passer le précepte avec lui.

En ces sortes de feinte il faut instruire et plaître.

2. La sagesse des *Fables*

À travers ses *Fables* apparaît la pensée de La Fontaine. D'une manière générale, il décrit et reprend les vices de la nature humaine, la méchanceté ou la sottise, l'inconstance et la démesure, la vanité enfin. Les exemples sont innombrables. Mais de manière plus particulière, le poète décrit **les mœurs**, les ordres et les états de son temps : les paysans en leurs champs, les marchands en leurs villes, la cour, la noblesse de robe ou d'épée, le clergé enfin, et les hiérarchies stratifiées. Tous ensemble composent un remarquable panorama de cette époque. Ce tableau vivant et animé constitue **une virulente satire*** dont la portée sociale et politique ne peut être ignorée. « Les Animaux malades de la peste » ou « Les Obsèques de la lionne » par exemple montrent le pouvoir royal dans son exercice arbitraire et tyrannique ; et dans « Le Jardinier et son seigneur », ou dans « La Mort et le bûcheron », il plaint sincèrement un faible ou un pauvre : « Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ? ... Point de pain quelquefois, et jamais de repos. »

La Fontaine ne se contente pas de critiquer les hommes et la société. Ses fables mettent en valeur **une sagesse** qui lui est chère. Il aime le repos et les calmes ruisseaux, il fait l'éloge de la paix, enseigne le goût de la vie et le mépris de la mort :

La Mort ne surprend point le sage.

Il est toujours prêt à partir.

Plus encore, il chante l'amour et l'amitié : « Qu'un ami véritable est une douce chose ! » En tout cela, il révèle son naturel **épicurien**, par quoi il a su charmer des générations entières.

3. L'art des *Fables*

L'art de La Fontaine éclate à chaque page des *Fables* par la **diversité** de ses talents. Il s'y trouve des contes (« La Jeune Veuve »), des idylles (« Philémon et Baucis »), des discours (« Discours à M^{me} de La Sablière »), des dissertations, des élégies*, et l'ensemble produit :

Une ample Comédie à cent actes divers,

Et dont la scène est l'univers.

Hommes, dieux, animaux, tout y fait quelque rôle :

Jupiter comme un autre.

Par ailleurs, les différentes fables ont souvent, à l'image du tout, une structure **dramatique**, comique ou tragique, et les animaux jouent leur rôle de manière rigoureuse. Le lion est bien sûr le roi, souvent tyrannique, le renard figure le rusé courtisan, le loup, le noble arrogant, l'ours, la brute épaisse, mais il n'est pas exclus que le caractère se modifie selon les circonstances. L'auteur tente manifestement d'épuiser le bestiaire et toute la Création, depuis la puce et la fourmi jusqu'à l'éléphant, sans oublier, les arbres, les vents, les hommes et les dieux, « Car tout parle dans l'univers ».

Cette variété se manifeste encore dans l'**usage de la langue, du style et du vers**. La Fontaine ne refuse pas les ressources diverses du parler populaire ou technique au besoin, pour rendre le conte plus pittoresque. À l'occasion, il use d'archaïsmes* (« noise ») ou même de néologismes* (« la rateuse seigneurie »). Le reste du temps, le style peut être bas, moyen ou élevé, tragique, burlesque*, lyrique*, oratoire, ou familier, servi par une versification qui autorise les rejets, les enjambements, les vers pairs ou impairs, de trois à douze syllabes. Mais il est toujours, telle est sans doute la plus grande constante de son art, plein d'allant et de naturel. Et la fraîcheur des *Fables*, si souvent drôles, profondes ou spirituelles, séduit encore l'adulte après l'enfant, le sage, et sans doute le fou.

Madame de Sévigné, 1626-1696

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Sa vie

La jeune Marie dispose à la fois de noblesse et de richesse quand elle vient au monde en 1626. Son père, Celse de Rabutin-Chantal, digne et bouillant rejeton d'une illustre lignée, a épousé Marie de Coulanges, issue d'une famille de la très riche bourgeoisie. Bientôt orpheline, la jeune fille passe malgré tout une enfance heureuse, et reçoit une éducation soignée, d'ordinaire refusée aux filles. En 1645, elle épouse Henri de Sévigné, un bon parti apparemment, mauvais mari en fin de compte, qui meurt en duel pour sa maîtresse sept ans plus tard. Lors de la Fronde, elle prend le parti des princes. La jeune veuve fréquente le Tout-Paris, refuse les hommages pressants des plus grands, le duc de Conti, Turenne, Fouquet même, et accepte la compagnie des anciens frondeurs et des « gens de lettres », Condé, le cardinal de Retz, son cousin Bussy-Rabutin, La Rochefoucauld, M^{lle} de Scudéry, La Fontaine, Corneille, la famille Arnaud, et son amie, M^{me} de La Fayette. **Fine, vertueuse et coquette**, elle incarne pour beaucoup la précieuse idéale. Elle s'occupe du mariage de sa fille, qui épouse le comte de Grignan, mais alors, la séparation en 1671 lui cause une douleur extrême qui nourrit sa riche correspondance pendant vingt ans. Elle partage son temps entre Paris et sa propriété des Rochers, écrivant sans cesse, jusqu'à sa mort en 1696.

2. Son œuvre

« J'ai quasi toujours à écrire », confesse la marquise, même quand elle a peu à dire, car tout l'art consiste à faire quelque chose de rien. Bien souvent, elle se fait la gazette de Paris, relatant avec finesse les circonstances, anecdotes ou événements du monde, qui donnent lieu à une plaisante satire* où se révèle sa lucidité remarquable. Mais le reste du temps, elle écrit pour le bonheur d'écrire : « j'écris tant qu'il plaît à ma plume, c'est elle qui gouverne tout ». Les quelques mille lettres conservées, qui se lisaient déjà à haute voix dans les salons de l'époque, sont une riche matière, très intéressante du point de vue sociologique et psychologique, **à la fois brillante et intime, spirituelle et naturelle**. Les vanités du monde lui font prendre conscience des nécessités contradictoires du *carpe diem* et du *memento mori* : cueillir le jour qui passe, tout en songeant à mourir.

1. Sa vie

Nicolas Boileau-Despréaux naît à Paris en 1636, il est fils de magistrat. Il s'engage dans des études de droit et de théologie, mais à la mort de son père, il abandonne ces activités, et se consacre à la seule poésie. Boileau demeure dans l'histoire **le législateur des lettres françaises, cliché austère et fâcheux**, mais il est vrai qu'il a formulé les principes du classicisme d'une manière remarquable et vigoureuse. Il aide La Fontaine, soutient Molière après *Tartuffe*, Racine et Corneille, dont il sait reconnaître le génie véritable. Il fréquente aussi M^{me} de Sévigné, M^{me} de La Fayette. Mais il se fait autant d'ennemis, et ne sera accepté à l'Académie qu'en 1684. Il devient en 1677, avec Racine, historiographe du roi, et commence à travailler à son épopée comique, *Le Lutrin*. En 1693, il s'engage farouchement dans la querelle des Anciens et des Modernes, prenant contre Perrault le parti des Anciens. Dans sa vieillesse, il se retire dans sa maison d'Auteuil, et meurt en 1711.

2. Son œuvre

Les *Satires* et les *Épîtres*, par leur aimable et civile liberté, rappellent la manière des poètes latins, Horace et Juvénal, et déjà s'y affirme **le goût classique de la précision et du travail poétique**. Il déclare : « Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom, / J'appelle un chat un chat », « Ainsi, recommençant un ouvrage vingt fois, / Si j'écris quatre mots, j'en effacerai trois ». Les autres poèmes évoquent les cris de Paris, les polémiques diverses, le pédant et le blondin, le bigot et le libertin*, les animaux de la fable, parfois de façon burlesque*. Il s'adresse selon les cas à Molière, à Racine, à Arnauld, le théologien, au roi, à ses vers ou à son jardinier. Dans son *Art poétique* enfin, il donne des conseils, dont beaucoup sont demeurés fameux :

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime,
ou encore :

Avant donc que d'écrire apprenez à penser,
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément,

et pour le théâtre, il formule la règle des trois unités :

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Fénelon, 1651-1715

Rechercher la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

François de Salignac de La Mothe-Fénelon, dans son ministère ecclésiastique, se signale par ses qualités humaines et pédagogiques. Par ses premiers écrits, *Dialogues sur l'éloquence*, *Traité du ministère des pasteurs*, *Traité de l'éducation des filles*, et par sa pratique douce et charitable dans ses œuvres de conversion, il devient bientôt confesseur de M^{me} de Maintenon, et **précepteur du dauphin**, le jeune duc de Bourgogne. C'est pour ce prince que Fénelon rédige ces fictions à usage pédagogique, ses *Fables*, ses *Dialogues des morts*, et surtout *Les Aventures de Télémaque*, publiées en 1699.

Nommé archevêque de Cambrai, Fénelon commence malgré tout à déplaire. Les positions politiques qu'il semble défendre dans son *Télémaque*, et surtout, sa sympathie pour **le quiétisme** de M^{me} de Guyon, inspirée par le théologien espagnol Molinos, lequel affirme le primat de la contemplation absolue sur l'observance des dogmes et des rites, lui attirent l'hostilité de son ancien protecteur, l'évêque Bossuet, et même celle du roi. Sa piété humble et douce déplaît ; il n'a plus qu'à se retirer dans son diocèse.

La pensée religieuse, morale, politique et littéraire de Fénelon se situe **au carrefour de deux siècles**. En bon classique, il prend parti pour les Anciens dans la querelle des Anciens et des Modernes, il cultive les lettres anciennes et l'éloquence, et il soutient, au fond, la monarchie. Mais il annonce le siècle suivant, dans la mesure où il prône le respect et la tolérance, écrit pour l'éducation des filles, propose des réformes politiques quelque peu utopiques, et professe une piété religieuse qui, de loin, ressemble un peu à une forme de déisme*.

Mais son œuvre majeure, *Les Aventures de Télémaque*, a longtemps battu tous les records de vente. Cet ouvrage, que Fénelon rédige pour l'instruction du dauphin, fut selon lui publié sans son accord. L'auteur brode à partir d'un épisode de l'épopée d'Homère, *L'Odyssée*. Il imagine les aventures du fils d'Ulysse, à la recherche de son père. Au cours de ce périple, où l'accompagne la déesse Minerve, déguisée en Mentor, il rencontre plusieurs royaumes, qui sont autant de prétextes pour développer des considérations historiques, politiques ou morales. Conformément à la rhétorique* traditionnelle, Fénelon entend **instruire et plaire** : les naufrages et batailles alternent avec les dissertations, dans **un style gracieux, élégant et presque trop fleuri**.

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

xviii^e siècle

XVIII^e siècle

pour la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le XVIII^e siècle, qui met fin à l'Ancien Régime et renverse une monarchie millénaire, semble le crépuscule d'un monde, qui jette, dans un dernier éclat, ses plus beaux feux. Mais c'est aussi l'aurore de temps nouveaux, l'avènement de la République, les premiers signes de la révolution industrielle et de l'époque contemporaine. Ce siècle est donc un tournant capital de l'histoire de la France.

1. Évolutions politiques

À la mort de Louis XIV en 1715, la Régence, assurée par Philippe d'Orléans, amorce un mouvement de détente. À l'austérité politique et religieuse de rigueur des années précédentes succède un relâchement véritable. Les persécutions contre les jansénistes cessent, les parlements retrouvent quelques unes de leurs prérogatives, la France se rapproche de l'Angleterre et de la Hollande. Entre les mains de Louis XV, le pouvoir devrait assurer la prospérité du royaume.

Mais la politique irrégulière du monarque suscite des mécontentements de tous bords. Les expéditions militaires hasardeuses ne rapportent guère, et mettent un terme à l'expansion coloniale de la France, qui perd le Canada après la guerre de Sept Ans en 1763. La réforme de l'État et des finances n'aboutit pas, bloquée par les résistances nobiliaires. L'agitation des parlements ne désarme pas sous Louis XVI, qui, ne sachant plus quoi faire, convoque les États Généraux en 1789. **La Révolution** gronde. Dès lors, les événements se précipitent : la prise de la Bastille, l'abolition des privilèges, la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen, la Constitution civile du clergé, la fuite du roi à Varennes, l'avènement de la République, le procès et l'exécution du monarque, puis le Directoire, le Consulat et l'Empire, conduit par Napoléon Bonaparte.

2. Évolutions économiques et sociales

Le XVIII^e siècle est globalement une époque de **croissance économique** et démographique. Les fléaux, guerres, pestes et famines, sont en recul, et les rendements agricoles augmentent quelque peu. Le commerce et l'économie coloniale, fondés sur le scandale de l'esclavage des nègres, enrichissent la métropole. Le système financier de Law, qui met en circulation des billets de papier-monnaie, malgré une banqueroute retentissante, favorise les

échanges et les fortunes nouvelles. La révolution industrielle amorcée en Angleterre donne l'exemple d'un capitalisme moderne et efficace.

La mobilité économique permet une relative mobilité sociale. La bourgeoisie s'enrichit et s'élargit en nombre, quoique la misère demeure générale. L'alphabétisation progresse, notamment dans les villes, la conscience politique aussi. L'affaiblissement de la monarchie absolue favorise les ambitions opposées du peuple et de la noblesse. De ces évolutions et de ces contradictions naît la Révolution, qui permet **la promotion politique de la bourgeoisie**.

3. Évolutions culturelles

Le centre culturel de la France passe de la cour de Versailles aux salons parisiens, souvent tenus par des femmes : la duchesse du Maine, M^{me} de Lambert, M^{me} de Tencin, M^{me} Geoffrin, M^{me} du Deffand, M^{me} Necker, M^{lle} de Lespinasse. C'est là que se réunissent les beaux esprits, Fontenelle, Montesquieu, Marivaux, Helvétius, d'Holbach, d'Alembert, Condillac, Condorcet. Mais on fréquente aussi les cafés, que ne dédaignent ni Diderot, ni Voltaire, et les clubs, appelés à un rôle important sous la Révolution.

À la mort de Louis XIV, la Régence permet une liberté intellectuelle qui se traduit dans les discussions et les comportements de la haute société. L'esprit critique se développe dans tous les domaines : la science, la religion, la politique, la morale. La liberté nouvelle favorise le libertinage des uns et les volontés de réforme des autres. **La raison conquérante, qui culmine dans la philosophie des Lumières, doit cependant donner sa place à la sensibilité nouvelle, qui demande à s'exprimer.**

Cette sensibilité envahit les arts : plus de grâce, et moins de majesté. L'architecture rococo*, issue du style baroque*, déploie ses courbes et ornements. La « querelle des Bouffons » oppose à la tradition musicale classique française la vivacité nouvelle de l'opéra italien. Les tableaux de Watteau, de Boucher, de Vernet ou de Greuze, parlent au cœur. La sensibilité nouvelle embrasse dans un même élan le plaisir et le bonheur.

Les Lumières

pour la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Les Lumières qui illuminent ce siècle sont les idées nouvelles, diffusées par les philosophes. Elles s'opposent aux principes de l'autorité et de la tradition, et se fondent sur la seule liberté de l'esprit critique. Elles récusent par conséquent la lumière universelle que prétend dispenser la religion catholique selon la foi. C'est au contraire la raison qui guide les philosophes.

1. La philosophie des Lumières

Cette raison n'est pas une pure spéculation métaphysique* ; elle se veut empirique : elle s'appuie sur l'expérience, l'observation du réel et des faits concrets. Telle est la méthode, par exemple, du naturaliste Buffon. Elle n'a guère de frontières, et s'intéresse à tous les domaines de la connaissance et des pratiques humaines, de la grammaire à la médecine, en passant par la physique ou l'histoire. Elle culmine enfin dans la vaste entreprise que mènent ensemble Diderot et d'Alembert : l'*Encyclopédie*. Il s'agit d'un inventaire raisonné des savoirs de l'humanité, que la patience obstinée de ces deux hommes, et de leurs nombreux collaborateurs, constitue en volumes, de 1751 à 1766.

Mais la remise en cause des idées reçues ne va pas sans heurts. Les ennemis des philosophes entravent leur entreprise, et interrompent plus d'une fois les travaux en cours. *De l'esprit* d'Helvétius est condamné. Plus grave, les dissensions se font sentir de l'intérieur. L'athéisme* des uns s'oppose au déisme* des autres, et Rousseau va même jusqu'à faire le procès de la civilisation, minant ainsi l'un des fondements des Lumières : **la foi dans le progrès**.

Cependant, la philosophie des Lumières fait son chemin dans les esprits. Voltaire publie un *Dictionnaire philosophique portatif*, pour mieux assurer la diffusion de sa pensée. Les livres interdits, quoi que fasse la censure, n'en circulent que mieux. Les « cabinets de lecture » permettent au public de s'instruire des idées nouvelles dans des bibliothèques aménagées. On vulgarise les doctrines scientifiques, on commente les philosophes anglais, Locke et Hume, ou le Hollandais Spinoza, dont l'influence est capitale, on voyage, on entretient des correspondances nourries.

2. L'engagement des Lumières

Les philosophes ne se contentent pas de penser. **Ils s'engagent activement dans leur siècle.**

Le combat principal est peut-être à mener **sur le terrain de la religion** et des superstitions. Les récits de voyage proposent à la curiosité du public l'exemple de religions exotiques tout aussi dignes que le christianisme, sinon plus. Par ailleurs, le mythe du « bon sauvage » accrédite l'idée d'une religion naturelle, plus authentique, peut-être, que toutes les religions instituées. On en vient même à douter de la Bible. Les savants soumettent les textes sacrés à la critique philologique*. À la suite de Bayle, Richard Simon analyse les Écritures, et donne aux incrédules et aux impies des arguments opportuns contre le catholicisme romain. C'est lui que vise en particulier Voltaire, qui prétend « écraser l'Infâme ». Il prend donc la défense des innocentes victimes du fanatisme catholique, Callas, Sirven, La Barre entre autres. Ces affaires retentissantes font de Voltaire le champion de la tolérance.

Les philosophes s'engagent aussi **sur le terrain politique**. Montesquieu jette les bases *De l'esprit des lois*. Le système parlementaire anglais inspire de nombreux projets de réforme. Diderot critique violemment les gouvernements de Louis XVI et de Frédéric II. Rousseau fonde la légitimité du pouvoir dans la cité sur un contrat social, et propose à la Pologne un projet de constitution. La réforme de l'État, voilà le grand sujet. Mais le « despotisme éclairé » n'est guère qu'une illusion. À la fin du siècle, les blocages du système politique amènent une révolution, que les Lumières ont préparée sans le savoir.

Enfin, les Lumières prônent **une morale eudémoniste**, puisqu'elles se fixent pour finalité **le bonheur du genre humain**. D'ailleurs, comme l'affirme le critique Paul Hazard, au XVIII^e siècle, « le bonheur est une idée neuve en Europe », mais on l'entend diversement selon les cas. Le bonheur, pour Voltaire, est le fruit du travail et de l'activité économique. Pour Rousseau, il coïncide avec le sentiment et la vertu, que corrompt précisément la civilisation. Pour les plus hardis des libertins*, il réside dans le plaisir sensuel. Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un bonheur sur cette terre, et la morale est un sujet primordial, que les philosophes prétendent retirer à l'exclusive autorité de la religion.

La sensibilité nouvelle

pour la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Si le siècle est dominé par les Lumières, la prose et les idées, la sensibilité n'en est pas moins renouvelée, préparant en cela le romantisme du siècle suivant.

1. L'amour

« On déclame sans fin contre les passions ; on leur impute toutes les peines de l'homme, se plaint Diderot dans ses *Pensées philosophiques*, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous les plaisirs. » Et le moraliste Vauvenargues de renchérir : « Les grandes pensées viennent du cœur ». Il s'agit donc, en ce siècle des Lumières de **réconcilier la passion et la raison, le cœur et l'esprit**. Mais la chose paraît bien difficile dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon, et le héros de *La Nouvelle Héloïse* affirme « que c'est un fatal présent qu'une âme sensible » pour un homme, car « son cœur et sa raison seront incessamment en guerre, et ses désirs sans bornes lui prépareront d'éternelles privations ». En outre, l'amour demeure souvent une passion fatale, comme dans l'histoire de *Manon Lescaut*, racontée par Prévost.

Au théâtre cependant, l'amour paraît plus souriant, et plus heureux. C'est le sujet principal des comédies de Marivaux, de *La Surprise de l'Amour* au *Triomphe de l'Amour*. Ce dramaturge révèle les hasards et les jeux, les constantes et les inconstances du sentiment. Le théâtre de Beaumarchais, lui aussi, met en scène les efforts de l'amour contrarié dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Mis en péril par les obstacles que lui opposent des fâcheux, l'amour réussit, à force de ruse et de finesse, à vaincre ses adversaires, « et tout finit par des chansons ».

2. Le goût de la nature

Ce siècle de culture raffinée se découvre **une passion profonde pour la nature**. Une nature non point abstraite, ou philosophique, comme elle pouvait l'être souvent à l'époque classique, mais une nature vivante, de lumière et de forêts. Certes, les naturalistes, comme Buffon, ou les philosophes, comme le Hollandais Spinoza, étudient la nature, mais il s'agit cette fois de l'aimer, de s'y plaire, de s'y abandonner. Les natures mortes, celles du peintre Chardin par exemple, mais surtout les paysages animés, tourmentés parfois, les marines et autres compositions pastorales* de Vernet, Robert, Fragonard, Valenciennes ou Louthembourg, beaucoup plus qu'une

mode éphémère, sont un signe des temps, une transformation radicale du sentiment qui unit l'homme au monde qui l'entoure.

La nature est sans aucun doute le thème dominant de l'œuvre de Rousseau. Il aime à s'imaginer ce que pouvait être l'état de nature à l'origine. Dans l'*Émile*, il prétend donner au jeune homme une éducation conforme à la nature. *La Nouvelle Héloïse* peint les charmes des montagnes et des lacs. Mais surtout, dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, la nature est le lieu privilégié où l'homme coïncide avec son âme, son repos et son bonheur. Cette impression se prolonge encore dans les *Études de la Nature* et *Harmonies de la Nature* de Bernardin de Saint-Pierre.

3. La recherche de sensations nouvelles

Mais on demande des sensations nouvelles. **La renaissance de la poésie** vers la fin du siècle, qui cultive bien souvent le goût de la nature, accorde une place importante à un sentiment plus rare en ce siècle : **la mélancolie**. « Viens, je me livre à toi, tendre mélancolie », soupire l'abbé Delille dans *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages*, et André Chénier chante également, dans ses *Élégies**, cette « Douce mélancolie ! aimable mensongère ! » M^{me} Rolland va même jusqu'à en faire l'apologie dans son essai *De la mélancolie* : « La douce mélancolie que je défends n'est jamais triste. » Quant à Diderot, il évoque « le spleen ou les vapeurs anglaises », une sorte de tristesse « originale », appelée à une grande fortune au siècle suivant, avec Baudelaire.

Diderot surtout, âme sensible s'il en fut, marque un tournant dans la sensibilité, lui qui affirme **le primat du génie sur le goût**. Pour lui, « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage ». Une des grandes nouveautés du siècle, c'est aussi le goût des ruines, et parfois le retour à un certain néo-classicisme, favorisé par les récentes découvertes archéologiques à Herculanum et à Pompéi. Diderot les considère en frémissant. Chénier se remet à l'école des Anciens, et Volney rédige un essai sur *Les Ruines*.

Mais on demande des sensations encore plus fortes. **Les doctrines occultes**, le spiritisme et l'illuminisme, inspirent la grande vogue du fantastique* au siècle suivant, et pour l'heure, le roman de Cazotte, *Le Diable amoureux*. **Le libertinage** offre aussi des sensations extrêmes : Crébillon, Diderot, Choderlos de Laclos, et Sade pour les plus audacieux, savent les prodiguer.

Montesquieu, 1689-1755

Rechercher la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, naît au château de la Brède, près de Bordeaux, au sein d'une famille de tradition nobiliaire et parlementaire. Il est élevé à la campagne, puis reçoit l'enseignement très moderne des oratoriens, qui privilégient l'histoire. Il étudie le droit, passe sa licence. Il se marie bientôt, et hérite d'une charge de **magistrat** au parlement. Montesquieu est un esprit curieux et concret, il s'intéresse aux choses de la nature, les maladies, les animaux, et il écrit un *Mémoire sur l'écho* et un autre *Mémoire sur les maladies des glandes rénales*. Il fait figure de **savant**. Mais en 1721, il publie les *Lettres persanes*, dont le succès éclatant le conduit à assumer la paternité de l'œuvre, et à fréquenter davantage les salons de la capitale. Désireux d'étudier le vaste monde, il part en 1728 pour un long voyage de plusieurs années qui le conduit en Autriche, en Italie, en Allemagne, aux Pays-Bas, et en Angleterre. Toutes les observations collectées lui serviront pour son œuvre à venir.

Il compose un opusculé *Sur la monarchie universelle en Europe*, et publie ses *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, où il aborde l'histoire avec l'esprit concret des **philosophes** de ce temps. Mais surtout, *De l'esprit des lois*, son grand œuvre publié en 1748, analyse les législations et les constitutions des peuples relativement aux conditions naturelles et aux habitudes culturelles. Le livre obtient un succès international : Frédéric II, Catherine II, les Anglais, Marat, Jefferson, tout le monde y trouvera son profit, sauf les jésuites* et les jansénistes qui le critiquent sévèrement. Malgré la *Défense de l'Esprit des lois* en 1750, l'essai, condamné par la Sorbonne, est mis à l'Index.

Il continue cependant à travailler, rédige l'article « Goût » de l'*Encyclopédie*, et meurt en 1755, sans avoir publié les *Voyages*, *Mes pensées* et *Histoire véritable*, qui révèlent le **sage** : « Être vrai partout, même sur sa patrie. Tout citoyen est obligé de mourir pour sa patrie ; personne n'est obligé de mentir pour elle. » « Pour faire de grandes choses, il ne faut pas être un si grand génie : il ne faut pas être au-dessus des hommes ; il faut être avec eux. » « Je m'éveille le matin avec une joie secrète ; je vois la lumière avec une espèce de ravissement. Tout le reste du jour, je suis content. »

Les *Lettres persanes* paraissent sans nom d'auteur, en 1721, à Cologne et à Amsterdam, par mesure de prudence. Aussitôt, l'ouvrage connaît un immense succès, et consacre le génie de l'auteur, le baron de Montesquieu. Ce roman raconte le voyage en France de Rica et Usbek, deux Persans qui échangent avec leurs correspondants leurs impressions diverses.

1. Un roman par lettres

Cent soixante et une lettres composent ce roman. D'une missive à l'autre, tout peut changer : le destinataire, le destinateur, le sujet de la lettre, le ton, le style, le point de vue. Ce savant désordre produit un agréable effet de variété. Mais parfois, quelques lettres suivies portent sur un même sujet, ainsi l'épisode des troglodytes. En outre la récurrence des correspondants, en esquisant leurs traits et caractères, permet d'assurer la cohérence et l'unité de l'ensemble. Rica semble plus jeune, plus ironique ; Usbek est plus sérieux, plus réfléchi. Ils échangent leurs vues, écrivent à leurs amis, et Usbek, de temps en temps, prend nouvelle de ses femmes auprès des eunuques noirs ou blancs de son sérail. La finesse et le succès du procédé lancent **la vogue du genre épistolaire*** en France : Crébillon, Rousseau, Choderlos de Laclos sauront s'en souvenir.

2. Un récit de voyage

Les récits de voyage sont fort nombreux au XVIII^e siècle, et l'Europe étonnée s'instruit des usages divers des nations étrangères. Cette fois, l'ici est devenu l'ailleurs, le proche, le lointain. Ces Persans qui arrivent en France permettent à Montesquieu de porter sur son pays un regard neuf. Les évidences et les préjugés sont mis à distance, et surtout à l'épreuve. Ce qui est étranger, et donc étrange, c'est la France même, et ses usages particuliers. Pour une fois, l'observation ethnographique porte non sur l'autre, mais sur le soi, pour mettre en perspective le point aveugle de toute démarche cognitive. C'est une révolution épistémologique, c'est-à-dire dans l'ordre de la connaissance, puisque l'attitude ordinaire est ainsi renversée dans une optique nouvelle de réflexivité, et par conséquent, de relativité. À la question : comment peut-on être persan ? l'auteur répond : **comment peut-on être français ?**

3. Une satire

L'œuvre est en fait **un tableau satirique des mœurs et des institutions françaises**. Il n'est rien qui échappe à la plume acérée de Montesquieu. Sur les traces de La Bruyère, il décrit les pratiques sociales : la comédie, l'opéra, le jeu, le vin, la mode. Il se moque des métiers : le casuiste, le financier, l'officier, le magistrat, le courtisan, le poète. Plus encore des institutions : le roi, le pape, les gouvernements, les religions, les congrégations et leurs disputes théologiques, les tribunaux et parlements. Il s'interroge sur les faits socio-économiques : les lois, les colonies, les faillites, la dépopulation. En tout cela, les personnages décrivent avec une fausse ingénuité, qui annonce déjà le style de Voltaire, les ridicules et les inconséquences qu'ils ont pu observer. L'insolente naïveté des héros du roman désacralise par exemple avec humour ce « grand magicien » qu'est le roi de France, et cet « autre magicien, plus fort que lui » : le pape, « une vieille idole qu'on encense par habitude ».

4. Une intrigue orientale

Au fil du texte se noue une intrigue orientale, fort susceptible de satisfaire le goût du temps pour l'exotisme et pour l'Asie. Usbek apprend que les femmes de son sérail ont réussi à déjouer la surveillance des eunuques, et sa chère Roxane, à la dernière page, s'empoisonnant, lui écrit en mourant une lettre de haine. Usbek, qui a fui les rigueurs d'un despote tyrannique, n'agit pas autrement avec les femmes de son harem. Sa cruauté ne connaît que la vengeance. Il est bien plus facile d'être lucide sur les autres que sur soi. La colère qui l'aveugle et l'habitude sociale l'empêchent de sentir la détresse et le malheur dont il est responsable. **L'humour léger et satirique des premières lettres finit en tragédie.**

Concilier humour et tragédie, donner au badinage romanesque* une portée philosophique, telle n'est pas la moindre des vertus de ce roman.

De l'esprit des lois, 1748

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

Après vingt ans de réflexion et de travail, Montesquieu publie en 1748 son ouvrage majeur, *De l'esprit des lois, ou du rapport que les lois doivent avoir avec la constitution de chaque gouvernement, les mœurs, le climat, la religion et le commerce*. La philosophie politique jusqu'alors, de Platon jusqu'à Hobbes, s'était intéressée à l'État ou à la société de manière générale. Ici, Montesquieu prend en compte les données particulières, naturelles ou culturelles, et fonde son raisonnement sur l'observation : il crée en l'occurrence la science et la sociologie politiques.

2. Analyse

L'ouvrage comprend trente et un livres. L'auteur propose une typologie des gouvernements : le républicain, le monarchique, le despotique, qui se fondent respectivement sur la vertu ou la modération, l'honneur et la crainte. Il montre comment tous ces gouvernements peuvent tomber en décadence. Il explique la nécessité pour préserver la liberté de séparer, comme en Angleterre, les trois pouvoirs, l'exécutif, le législatif, le judiciaire. Il étudie l'influence du climat, du terrain, des mœurs, de la démographie et du commerce sur les lois humaines. Il compare enfin le droit romain au droit français et aux lois féodales. De nombreux points ont frappé les contemporains, et notamment la réflexion sur l'État et sur la liberté. Dans un passage célèbre, par exemple, Montesquieu prend position contre l'esclavage des nègres en proposant une ironique apologie de cette pratique barbare.

Mais cette liberté dont parle Montesquieu a suscité des interprétations divergentes. Pour les uns, l'auteur défend surtout les libertés particulières de la classe féodale, dont les pouvoirs, en effet, ont été confisqués par le roi. Pire encore, il défend peut-être la liberté sauvage du capitalisme mercantile. D'autres, au contraire, ont vu en lui le précurseur de la pensée socialiste, car il a insisté sur le rôle nécessaire de l'État et de la vertu des hommes dans la vie sociale. Réformiste ou réactionnaire, il a inspiré, en tout cas des penseurs très divers. Quoi qu'il en soit, Montesquieu n'en demeure pas moins une figure de premier plan, et son œuvre capitale fait le lien entre l'humanisme et le stoïcisme* chrétiens des siècles précédents et la pensée nouvelle des philosophes de son temps.

1. Les débuts

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux naît à Paris en 1688. Son enfance est assez mal connue. Il suit son père, qui vient d'être nommé directeur de l'hôtel des Monnaies à Riom, et fait ses classes chez les oratoriens. En 1710, il revient à Paris pour s'inscrire à l'école de Droit, mais s'occupe bien davantage de littérature : il publie en 1712 sa première pièce, *Le Père prudent et équitable*. Il rencontre Fontenelle, et dans la querelle des Anciens et des Modernes, il raille les Anciens, et ridiculise le style précieux avec *Pharsamon ou les folies romanesques*, *Les Aventures de ****, ou *les effets surprenants de la sympathie*, *La Voiture embourbée*, *L'Iliade travestie* et *le Télémaque travesti*. Dans les articles de presse qu'il donne au mensuel, *Le Nouveau Mercure de France*, il décrit avec finesse et réalisme les gens de Paris et du monde. Ses *Pensées sur la clarté du discours* révèlent déjà **sa poétique de la nuance et de la surprise**. En toutes ces œuvres, valorisant le réalisme, le burlesque ou la féerie, il prend ses distances avec les traditions littéraires, classiques ou non, du siècle précédent.

2. La carrière théâtrale

En 1720, il se trouve ruiné par la banqueroute de Law, et se lance dans une brillante carrière théâtrale. À partir de 1720, il fait jouer au Théâtre Italien *Arlequin poli par l'Amour*, *La Surprise de l'Amour*, *La Double Inconstance*, *Le Prince travesti*, *La Fausse Suivante*, *L'Île des esclaves*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Fréquentant les salons littéraires, il renoue alors avec le roman, *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*. Pour autant, il n'abandonne pas le théâtre, et compose encore *Le Triomphe de l'amour*, *Les Serments indiscrets*, *Les Fausses confidences*. En 1742, il est élu à l'Académie française. Il meurt en 1763, laissant après lui beaucoup de pièces et de dettes.

Il a aussi laissé une manière qui lui est propre. Marivaux s'attache à peindre l'amour, sa naissance, ses surprises, ses obstacles, avec finesse. Il pénètre les cœurs et les esprits, et il joue du langage. Depuis, tout cela porte un nom : **le marivaudage**.

La Double Inconstance, 1723

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

LINE

Dans *Arlequin poli par l'Amour*, les deux héros parviennent à préserver leur amour d'une fée, amoureuse et jalouse du jeune homme. Trois ans plus tard, *La Double Inconstance*, comédie en trois actes et en prose, met en scène une intrigue similaire, mais dont l'issue est opposée. Les deux comédies forment un intéressant dyptique théâtral.

1. Argument

Le prince, qui veut l'épouser, a fait enlever Silvia, une jeune paysanne, mais elle refuse ses avances, et se désole de l'absence d'Arlequin, qu'elle aime tant. Avec l'aide de Flaminia, il met au point un stratagème pour séparer les deux amants, et tandis que le prince, déguisé en officier, cherche à gagner Silvia, Flaminia courtise Arlequin. Lorsque Silvia apprend que les dames de la cour se moquent de ses rustiques manières, elle décide de les confondre, et accorde une oreille charmée aux tendres discours de l'officier. Parallèlement, Arlequin trouve Flaminia décidément délicieuse. Le dénouement justifie le titre, et la pièce s'achève sur cette double inconstance où chacun trouve heureux profit et mariage.

2. Analyse

Outre les éléments de satire* sociale, l'amour est ici l'intérêt principal, un jeu quelque peu libertin*, mais la sincérité des cœurs dans l'infidélité des mœurs rend aux sentiments croisés une grâce toute naturelle. L'amour ancien, idyllique et quasi sororal, qui unissait les deux jeunes gens, se trouve combattu en leur cœur par un sentiment puissant, qui, pour être nouveau, n'en est pas moins véritable. L'amitié, la jalousie, la compassion sont autant de degrés par où passe Arlequin avant d'être enfin conscient de son cœur, et Flaminia, qui jouait la comédie d'amour, finalement prise à son propre jeu, s'éprend d'Arlequin. Quant à Silvia, l'ennui, l'amour propre, la jalousie et la tendresse la conduisent infailliblement vers cet aimable officier où se cachait le prince détestable, ou qu'elle croyait détester. L'amour s'en va, l'amour s'en vient, rien n'est plus naturel dans cette comédie, rien n'est plus mystérieux pourtant pour les héros : « C'est que mon amitié est aussi loin que la vôtre ; elle est partie : voilà que je vous aime, cela est décidé, et je n'y comprends rien. », dit Arlequin à Flaminia. Quant à Silvia, elle s'excuse au sujet d'Arlequin : « Lorsque je l'ai aimé, c'était un amour qui m'était venu ; à cette heure que je ne l'aime plus, c'est un amour qui s'en est allé ; il est venu sans mon avis, il s'en retourne de même, je ne crois pas être blâmable. »

XVIII^e siècle

L'Île des esclaves, 1725

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

L'Île des esclaves, *L'Île de la raison* et *La Colonie* constituent un triptyque tout à fait remarquable dans l'œuvre de Marivaux. Ce dramaturge ne s'est pas contenté d'amour, de badinage et de marivaudage ; par son intérêt pour les questions sociales, morales et politiques, il a pris part, lui aussi, au siècle des philosophes.

1. Argument

Cette comédie en un acte et en prose met en scène Iphicrate et son laquais, Arlequin, Euphrosine et sa suivante, Cléanthis. Leur voyage se solde par un naufrage, et ils échouent sur l'île des esclaves. Comme Iphicrate s'avise de menacer son laquais, survient Trivelin, le gouverneur de l'île, qui le désarme, et l'oblige à changer de rôle avec son valet. Telle est la loi. Jadis, les esclaves révoltés par l'injustice des maîtres, prirent le pouvoir. Aujourd'hui, tous les conflits sont apaisés, mais les méchants maîtres qui débarquent sur cette île doivent d'abord subir cette cure. L'inversion des rôles a donc lieu, et révèle finalement le bon naturel des maîtres, autant que celui des valets.

2. Analyse

Renouant quelque peu avec la tradition fondée par l'humaniste anglais Thomas More, cette comédie se présente comme **une nouvelle et plaisante utopie**, c'est-à-dire littéralement, un non-lieu, un espace imaginaire et idéal, permettant de critiquer, par différence, la société et la politique réelles. L'éloignement géographique est redoublé par l'éloignement temporel, car cette île se situe au large des côtes d'Athènes, et l'intrigue semble se dérouler à l'époque antique. La pièce prend position contre l'esclavage, une pratique barbare que le XVII^e siècle avait globalement approuvée, dont il s'était grassement enrichi, et que Bossuet, parmi d'autres, avait même justifiée. Avant Voltaire, Montesquieu, Rousseau et Condorcet, Marivaux dénonce ici l'injustice de l'esclavage, et plus généralement des rapports de domination dans la société, notamment entre maîtres et domestiques.

Mais **la thèse de la pièce est affirmée sans lourdeur didactique**, d'ailleurs le bon naturel des personnages semble le suffisant recours au problème posé. Le romanesque* du naufrage, cette utopie mise en théâtre, le jeu, les sentiments, l'aventure dans l'île (*Robinson Crusôé* date de 1719), le quadrille entre les deux valets et les deux maîtres, font de ce monde à l'envers qui est en fait un monde à l'endroit, comme le disait le critique Sainte-Beuve, **une sorte de « bergerie* révolutionnaire »**.

Le Jeu de l'amour et du hasard, 1730

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

LINE

Cette comédie en trois actes et en prose est créée au Théâtre Italien en 1730, où elle remporte un franc succès. Elle a même l'honneur d'être présentée au roi à Versailles. À la ville, à la cour, tout le monde goûte le talent de Marivaux.

1. Argument

Dorante, avant d'épouser la jeune fille que lui destinent ses parents, voudrait, *incognito*, l'étudier quelque peu. Silvia, de son côté, celle qu'il doit épouser, ayant la même idée, recourt au même subterfuge : chacun échange sa tenue, qui avec son valet, qui avec sa soubrette, et tous deux croient pouvoir s'observer par ce biais, tandis que Lisette et Arlequin se trouvent brusquement promus à la place des maîtres. Dans ce **chassé-croisé cocasse en forme d'imbroglio**, Silvia se désespère du peu de charme qu'elle trouve au faux Dorante, auquel elle préfère le faux Arlequin, et Dorante se sent aussitôt attiré par la fausse Lisette. Les deux valets travestis semblent également s'entendre. Bientôt, Dorante est révélé, mais Silvia garde le masque : elle veut qu'il se déclare à elle en sa livrée de domestique. Malgré l'apparente différence de conditions sociales, il finit par avouer son amour et lui propose le mariage : Silvia se révèle à son tour, au grand bonheur des deux amants.

2. Analyse

L'amour est le sujet de la pièce, ses origines, ses effets, au cœur de la trame sociale. Silvia doit se marier, mais elle remarque avec angoisse et lucidité : « dans le mariage, on a plus souvent affaire à l'homme raisonnable, qu'à l'aimable homme ». Dorante, lui, doit vaincre le préjugé de classe, et se résout finalement à épouser une servante : « ma fortune nous suffit à tous les deux, et le mérite vaut bien la naissance ».

Mais l'amour et la société sont ici transfigurés par la magie du théâtre. Les masques cachent les visages et révèlent les cœurs. Entre mensonge et vérité, le double jeu, qui multiplie les doubles sens, trouve un langage secret, celui du sentiment. Les motifs de théâtre du valet maître et de l'amant déguisé sont ici redoublés et combinés avec bonheur, et de malice en délices, transforment l'illusion du langage en plaisir d'amour et de jeu.

XVIII^e siècle

Manon Lescaut, 1731

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. L'auteur

La vie d'Antoine-François Prévost, dit couramment l'abbé Prévost, est aussi riche en aventures romanesques* que les récits qu'il a écrits. Né en 1697 dans une famille bourgeoise, il est envoyé contre son gré chez les jésuites*, quitte le noviciat, s'engage dans l'armée qu'il abandonne deux fois, laisse un ordre pour entrer dans un autre. Fuyant le cloître, il s'adonne aux plaisirs de la capitale. Poursuivi par les autorités, il franchit la Manche, mais son inconduite le chasse et il arrive en Hollande où une autre mésaventure le fait revenir en Angleterre, puis, dans le désordre, Bruxelles, Francfort, La Haye, Londres... Il est plus d'une fois poursuivi ou emprisonné, pour un faux, pour une dette, pour ses compromissions ou ses indiscretions, aimant le monde, obligé de le fuir, proche, selon les cas, des jésuites, de Voltaire ou de Rousseau, avant de mourir en 1763.

Son activité littéraire est riche : il a plus d'une fois traduit le célèbre romancier anglais Richardson, lancé un périodique, *Le Pour et le contre*, et il laisse après lui de nombreux romans dont l'*Histoire de Monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même, ou le Philosophe anglais*, et les *Mémoires d'un homme de qualité*, dont le tome VII comporte la fameuse *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*.

2. L'œuvre

Dans ce roman, le chevalier raconte sa passion désastreuse pour la coquette et légère Manon Lescaut, qui le conduit aux pires méfaits. Libéré de prison, il suit Manon, déportée en Louisiane, avec des filles de joie, et tous deux fuient dans le désert, où elle expire entre ses bras. **Tous les ingrédients du romanesque*** sont ici réunis : passion, trahison, vol, duel, meurtre, prison, exil et mort. Ils mettent en relief la violence de la passion amoureuse. Les péripéties passionnantes du roman d'aventure, la profondeur du roman d'analyse, l'authenticité factice du récit autobiographique, le réalisme de la peinture de mœurs, la grandeur pathétique de la tragédie, tout contribue au vif succès de cette œuvre. Le style est à la fois simple, dépouillé, violent et passionné. La jouissance effrénée, l'impuissance du héros face à la violence des passions, la conscience du malheur enfin donnent au récit en général **le goût d'une tristesse voluptueuse**.

1. Les débuts

François-Marie Arouet voit le jour à Paris, au sein d'une famille bourgeoise de tradition janséniste. Il fait ses classes chez les jésuites*, au collège Louis-le-Grand. Il est admis aux soupers **libertins*** du Temple dont il réjouit les réunions par ses écrits satiriques sur les amours du Régent. Cette indiscretion le conduit en exil, puis à la Bastille, où il demeure onze bons mois. Arouet Le Jeune, par anagramme, prend le nom de Voltaire, et publie *Œdipe* en 1718, une tragédie philosophique qui remporte un grand succès, et le désigne comme le digne émule de Corneille et de Racine. En poète mondain, il est reçu dans les meilleures sociétés, et produit en 1728 l'épopée nationale qu'est *La Henriade*, où il dénonce le fanatisme de la Ligue catholique pendant les guerres de Religion. À la suite d'une mésaventure où le chevalier de Rohan le fait battre par ses domestiques, il est à nouveau embastillé, puis doit s'exiler en Angleterre.

Il réfléchit à la puissance anglaise, qui lui semble fondée sur la liberté de l'esprit, de la raison et du commerce. Ce sont autant de leçons qu'il rapporte dans ses *Lettres philosophiques* en 1734. Il donne aussi des pièces de théâtre, *Zaïre*, *La Mort de César*, et s'essaie à la prose, avec l'*Histoire de Charles XII*. Mais avec *Le Mondain*, poème satirique et épicurien, en 1736, le *Traité de métaphysique*, les *Éléments de la philosophie de Newton*, *Le Siècle de Louis XIV* et la tragédie *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, il devient de plus en plus célèbre, et de plus en plus dangereux aux yeux des autorités. Il est menacé, ses ouvrages sont condamnés ou interdits.

2. Succès et vicissitudes

En 1744, Voltaire est nommé historiographe du roi, puis est reçu à l'Académie française. Mais il entre en disgrâce, perd sa tendre amie, M^{me} du Châtelet, et se réfugie auprès de Frédéric II, qui l'invite à sa cour. Mais le despotisme éclairé n'existe pas, et il doit fuir Berlin, sans pouvoir éviter les vengeances du monarque. Il se réfugie finalement en Suisse. Non loin de Genève, il s'établit aux Délices, où il ne trouve qu'une paix relative, inquiété là aussi par l'intransigeance du grand-conseil. Dans ses œuvres nouvelles, après *Zadig*, il paraît plus sombre, ou du moins plus sceptique : *l'Essai sur les mœurs*, le *Poème sur le désastre de Lisbonne*, *Candide*.

Réfugié à Ferney, il n'abandonne pas pour autant le combat. Il reçoit, entretient une correspondance considérable avec tout ce que l'Europe compte d'important. Il s'engage dans l'affaire Calas, pour la justice en général, et **contre le fanatisme** en particulier, que dénoncent vigoureusement le *Traité sur la tolérance* en 1763 et le *Dictionnaire philosophique*, l'année suivante. En même temps, il continue à travailler à ses contes, *L'Ingénu*, *La Princesse de Babylone*. Lorsqu'il revient à Paris en 1778, il est acclamé par la foule. Il meurt cette même année, comme Rousseau, son ancien adversaire, et ses restes sont conduits au Panthéon en 1792, où il repose en paix... face à Jean-Jacques.

3. L'homme, sa pensée, son art

Voltaire a dominé l'Europe et tout le siècle de sa haute stature, son esprit curieux s'est essayé dans tous les genres, la poésie, l'histoire, le théâtre, la philosophie, le conte, etc. S'inspirant de l'exemple anglais, Voltaire développe dans ses œuvres une **pensée libérale**, en religion, en philosophie, en politique ou en économie. Écraser « l'Infâme », c'est-à-dire le fanatisme religieux, tel est son programme. Pour autant, il n'est pas athée. Il croit au contraire à l'existence d'un dieu juste, ayant créé l'homme bon. Le malheur veut que l'obscurantisme et les superstitions aient jeté la confusion et la méchanceté parmi les hommes. C'est le scandale du mal, à la fois tragique et absurde, qui assombrit souvent l'optimisme naturel de Voltaire. Son épicurisme* et son goût du repos se trouvent contrariés, et il se voit, infatigable, obligé de combattre les injustices, faisant figure, plus d'un siècle avant le Zola de l'affaire Dreyfus, d'intellectuel engagé.

Il s'essaie dans la poésie noble, l'épopée ou la tragédie, mais il réussit mieux dans les pièces plus courtes, notamment dans ses contes, où **l'ironie**, au service d'une pensée brillante, fait merveille. Cette prose vive et fine a consacré l'artiste. Mais on oublie parfois la sagesse pratique et la générosité du patriarche de Ferney : « J'ai fait un peu de bien ; c'est mon meilleur ouvrage. » Voltaire a célébré *Le Siècle de Louis XIV*, « pour moi, répond Frédéric II de Prusse, je me console d'avoir vécu dans le siècle de Voltaire ; cela me suffit ».

Zadig ou la destinée, histoire orientale, 1747

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le jeune héros, Zadig, apprend à ses dépens la perfidie des femmes, et par sa sagacité, devient Premier ministre. Mais la jalousie de ses rivaux intrigue contre lui, et le voici fuyant en Égypte, jeté en prison et vendu comme esclave. La sagesse de Zadig le rend aimable aux uns, odieux aux autres. Après un long périple, il revient à Babylone pour sauver la reine Astarté devenue veuve, dont il devient, par son courage et son esprit, le digne époux. Son règne fut heureux. « Ce fut le plus beau siècle de la terre : elle était gouvernée par la justice et par l'amour. On bénissait Zadig, et Zadig bénissait le ciel. »

La destinée, tel est donc le sujet de ce **conte philosophique**, comme l'indique d'emblée le sous-titre. Zadig, en effet, tente de comprendre, à travers ces vicissitudes, si l'existence est gouvernée par le hasard des circonstances, par une sage providence, ou la fatalité cruelle. Or selon Jesrad, l'ange providentiel qui l'éclaire, « il n'y a point de mal dont il ne naisse un bien ». Mais il est difficile d'accorder cette croyance métaphysique* aux réalités physiques de ce monde, où ne règnent apparemment que l'injustice et la bêtise. Voltaire a donc du mal à adhérer à l'optimisme de la philosophie de Leibniz.

Mais ces questions sont mises en scène avec légèreté. Une fiction éditoriale à clé sous-tend l'ensemble : dans son épître* dédicatoire, Sadi, le double de Voltaire, explique à la sultane Sherra, (M^{me} de Pompadour) que le livre fut écrit en ancien chaldéen, puis en arabe, avant cette version française. Le conte se présente comme un récit de voyage qui permet de satisfaire le goût des contemporains pour l'exotisme oriental. Mais c'est aussi une parodie des romans baroques*, avec toutes ces aventures galantes, traversées de combats, de malheurs, de rivaux, de prisons, qui ont pour but d'éprouver le jeune homme. Car c'est enfin **un récit d'apprentissage**, une initiation au monde et à ses usages, dont les plus sots et les plus injustes sont dénoncés avec vigueur par **le style satirique** de l'auteur, notamment la tyrannie et les superstitions religieuses. Mais Zadig triomphe des obstacles : nouvel Œdipe, il sait résoudre les énigmes, et comme Ulysse, au terme du périple, il retrouve sa bien-aimée qu'il conquiert par la ruse, la « metis » des anciens grecs, et il parvient à **la sagesse**.

Candide ou l'optimisme, 1759

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

La mort de sa tendre amie, M^{me} du Châtelet, ses illusions perdues concernant Frédéric II, les violentes attaques contre les philosophes, les atrocités de la guerre de Sept Ans et les trente mille morts du séisme de Lisbonne assombrissent singulièrement l'humeur de Voltaire : onze ans après *Zadig*, il publie alors *Candide ou l'optimisme*. L'auteur considère ce livre comme « une petite coïennerie », et nie toute paternité, tant par prudence que par coquetterie. Mais, l'année même de sa parution, l'ouvrage connaît dix-sept éditions successives. Le succès est considérable.

Le jeune Candide, surpris en fâcheuse posture avec Cunégonde, est chassé du château par M. le baron de Thunder-ten-tronckh. Le malheureux, enrôlé par les Bulgares, échappe aux horreurs de la guerre, s'enfuit, essuie tempête, naufrage, attaque, et cataclysme, traverse tour à tour le Portugal, l'Espagne, le Paraguay, le Surinam, Paris, l'Italie, et Constantinople. Au cours de ses aventures, il est accompagné de Pangloss, son ancien professeur de philosophie, Jacques, Martin et Cacambo. Il finit par retrouver Cunégonde enlaidie, acariâtre et insupportable, qu'il épouse malgré tout, et il réussit à vaincre le dégoût et l'ennui de l'existence par le travail.

2. Étude philosophique

Candide est en effet un conte philosophique. L'optimisme exposé dans la *Théodicée* du philosophe Leibniz, et la doctrine du « tout est bien » sont vigoureusement combattus par l'auteur. Pour autant, Voltaire refuse de tomber dans l'écueil symétrique du pessimisme, que justifient malheureusement tous les malheurs qui règnent dans ce monde. À ce stade, Candide aboutit à une aporie* :

« Martin surtout conclut que l'homme était né pour vivre dans les convulsions de l'inquiétude, ou dans la léthargie de l'ennui. Candide n'en convenait pas, mais il n'assurait rien. Pangloss avouait qu'il avait toujours horriblement souffert ; mais ayant soutenu une fois que tout allait à merveille, il le soutenait toujours, et n'en croyait rien. »

Entre ces deux tentations opposées, le pessimisme absolu, dépressif, et l'optimisme béat que tout dément, Candide risque de sombrer dans le scepticisme*. Mais il n'est pas encore arrivé au terme de son apprentissage. Il trouve en ce Turc qu'il consulte un dernier maître et une ultime leçon : « Le travail éloigne de nous trois grands

maux, l'ennui, le vice et le besoin ». Renonçant alors à la vanité des spéculations métaphysiques* de Pangloss, qui se flatte jusqu'au dernier moment de raisonner un peu « des effets et des causes, du meilleur des mondes possibles, de l'origine du mal, de la nature de l'âme, et de l'harmonie préétablie », il agit désormais *in fine* selon une philosophie morale pratique : « Cela est bien dit répondit Candide, mais il faut cultiver notre jardin ». Il consacre par là-même le primat de la *praxis* sur le *logos*, c'est-à-dire de l'action sur les paroles. Ce n'est pas là une morale autarcique du repli et de l'égoïsme, comme on le dit parfois, car ce jardin symbolique à cultiver, c'est l'Homme et le monde.

3. Étude littéraire

Mais *Candide* est avant tout un conte, une œuvre littéraire. C'est **un récit de voyage**, à une époque où le genre est florissant. Candide a vu l'un et l'autre hémisphère, navigué sur les mers du Sud, découvert des contrées éloignées, et même une utopie, un lieu imaginaire, l'El dorado, ce bienheureux et juste pays, où l'or et les pierreries disponibles à foison sont méprisés. Tout au long de ce récit, les aventures sont nombreuses, dans la veine grotesque et picaresque*, et l'issue du récit montre bien qu'il s'agit ici d'**une parodie des romans sentimentaux** et de leurs mythes ridicules et idéalistes : la parfaite amante, que recherche Candide en remuant ciel et terre, n'est plus qu'un laideron « acariâtre et insupportable ». En parcourant le vaste monde, Candide découvre ses injustices, que Voltaire décrit dans **un style satirique**, bien souvent révolté : la traite des nègres, esclavage barbare, les horreurs de l'Inquisition, l'absurdité des guerres, etc. Ce pénible et cruel apprentissage fait de *Candide* **un récit de formation**, même si le héros n'est en fait qu'un porte-parole de l'auteur. Après l'Éden au château, la faute avec Cunégonde, Candide est chassé du paradis, c'est la chute et la déréliction*, et le héros tente de retrouver la grâce de revoir sa belle. Voilà **une parodie d'itinéraire spirituel**, et les leçons amères de l'existence apprendront au héros s'il est possible de trouver le bonheur en ce bas monde.

Mais le ton de Voltaire est le plus souvent léger. La vitesse du récit transforme les tragédies en farces. Les silhouettes nombreuses du conte sont rapidement croquées. Les noms sont souvent grotesques ou révélateurs, à commencer par celui du héros, fort naïf au départ en effet. Le jeu des formules, de l'antiphrase*, de l'ironie, de l'euphémisme*, fait la saveur du style : ce conte est le chef-d'œuvre de Voltaire.

1. Présentation

Le XVIII^e siècle est un siècle de dictionnaires. Mais le *Dictionnaire historique et critique* de Bayle lui semble trop érudit, et l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, trop volumineuse et trop prudente : Voltaire entreprend alors, reprenant une idée lancée à la cour de Frédéric II, de composer un *Dictionnaire philosophique portatif*, qui paraît sans nom d'auteur, imprimé clandestinement à Genève. Il évite ainsi la censure, et niant plaisamment toute paternité concernant « cet abominable petit dictionnaire », il attise la curiosité, le succès et le scandale.

C'est un compte-rendu, écrit Voltaire, « par ordre alphabétique, de tout ce que je dois penser sur ce monde-ci et sur l'autre, le tout pour mon usage, et peut-être après ma mort, pour l'usage des honnêtes gens ». Il est vrai que cet ouvrage semble un dictionnaire de théologie, ou plutôt d'anti-théologie. L'ennemi à écraser, c'est « l'Infâme », qu'il poursuit de la sorte : « je me suis fait, dit-il, un petit tribunal assez libre où je fais comparaître la superstition, le fanatisme, l'extravagance et la tyrannie ». Le livre, cet abrégé des idées de l'auteur, est moins un dictionnaire philosophique écrit par Voltaire qu'un **Tout Voltaire en dictionnaire portatif**.

2. Analyse

Les cent dix-huit articles, d'« Abbé » jusqu'à « Vertu », en passant par « Liberté » et « Papisme », sont donc un drolatique et violent pamphlet. Voltaire y propose une histoire critique du christianisme, pour mettre en évidence l'incohérence et **le ridicule des dogmes et croyances**, qui le conduisent à cette définition polémique, quoique justifiée : « la foi consiste à croire ce que la raison ne croit pas ». Pour autant, il ne nie pas l'existence de Dieu, au contraire : « si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer », ne serait-ce que pour fonder la morale. Au fond, Voltaire combat la tradition judéo-chrétienne au nom d'une foi profondément déiste. Il pose les questions délicates du mal, du déterminisme*, et de la liberté.

« Malheur aux longues dissertations », dit Voltaire. Les formes brèves, il est vrai, lui conviennent à merveille. Son style incisif, ironique, s'y déploie avec bonheur. La variété des articles qui se présentent souvent sous la forme d'anecdotes, de dialogues, ou de pensées vives, ayant pour but d'intriguer, d'amuser, d'indigner, d'instruire, et d'émouvoir, permet de lire l'ouvrage d'un trait, sans jamais s'ennuyer : voilà pour un dictionnaire un mérite assez rare.

1. Formation

« Je suis né à Genève en 1712, dit Jean-Jacques, d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Suzanne Bernard, citoyenne. » Sa mère meurt à sa naissance. Il est bientôt mis dans une pension. L'apprentissage où on le place ne lui vaut rien, et trouvant un jour les portes de Genève fermées, il quitte la ville et rencontre un curé qui l'envoie chez Madame de Warens en 1728. Cette dévote gracieuse, qu'il appelle maman, le ravit. À Turin, il abjure le protestantisme et reçoit le baptême. Engagé comme laquais, il vole un jour un ruban, et laisse accuser une innocente. Il rencontre l'abbé Gaime, qui lui inspirera le personnage du vicaire savoyard. Il retourne aux Charmettes auprès de « maman », dont la piété n'exclut pas quelque liberté. **Il est heureux.** Il apprend l'amour, l'amitié, la musique, il voyage, il herborise, et forme avec Claude Anet et M^{me} de Warens, dans une intimité sensuelle commune à trois, « une société sans autre exemple sur la terre ». Il devient précepteur des enfants de M. Mably, frère du philosophe Condillac. Ayant imaginé un nouveau système de notation musicale, il décide en 1741 de le présenter à Paris.

2. Les succès

L'Académie refuse son système, mais il rencontre alors le Paris des arts et des lettres, le musicien Rameau, le dramaturge Marivaux, les philosophes Fontenelle et Diderot. Il donne des leçons de musique, et se place à Venise chez M. de Montaigu, où il subit des vexations diverses. De retour à Paris après un an, il se lie avec une servante d'auberge, Thérèse Levasseur, dont il a cinq enfants, qu'il abandonne à l'Hospice des enfants trouvés. Il compose un opéra, *Les Muses galantes*, collabore avec Voltaire et Rameau pour un autre opéra. Il fréquente le brillant salon de M^{me} d'Épinay, Diderot, d'Alembert, et rédige des articles de l'*Encyclopédie*. À l'occasion du sujet mis au concours de l'Académie de Dijon : « Si le progrès des sciences et des arts a contribué à corrompre ou à épurer les mœurs », il rédige en 1750 son *Discours sur les sciences et les arts*. C'est le début d'une longue suite de succès. Son opéra, *Le Devin du village*, lui donne l'occasion de prendre position pour la musique italienne dans la querelle des Bouffons. Il compose un *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* en 1755, la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* en 1758, *La Nouvelle Héloïse* en 1761, *Du contrat social* et l'*Émile* en 1762.

3. Les malheurs

Mais Rousseau, successivement, se brouille avec Voltaire, Grimm, Diderot et d'Alembert. Le parlement de Paris condamne les idées religieuses peu orthodoxes de la partie de l'*Émile* concernant la *Profession de foi du vicaire savoyard*. À Genève, on brûle en outre publiquement le traité *Du contrat social*. À Neuchâtel, sa maison est lapidée. Il doit fuir, encore une fois. Il est accueilli par le philosophe anglais David Hume, mais il se brouille avec lui. **Il finit par se persuader d'un complot universel contre lui**, justifiant le projet des *Confessions*, qui seront publiées après sa mort. Il évite le monde, compose ses *Dialogues*, et semble enfin, dans la nature, retrouver le calme avec *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Il meurt en 1778 à Ermenonville, où son tombeau, sur l'île des peupliers, donne encore lieu à des pèlerinages. En 1794, la Convention procède au transfert de ses cendres au Panthéon.

4. La pensée

Animé par un **souci de vérité et de réforme** générale, Rousseau est en **quête des origines**, origine des langues, origines de l'homme et de la société. Sa pensée globale oscille entre ces deux pôles apparemment opposés : **nature et culture**. Précédant en cela le goût des romantiques, il aime à se retrouver dans la nature. Un sentiment de plénitude et d'harmonie divine l'envahit lors de ses promenades et rêveries diverses. Dans l'état de nature théorique qu'il décrit, l'homme est bon, mais avec la civilisation, s'introduit la corruption. La propriété a permis la société, et avec elle, les disputes, les guerres, les misères. « L'homme est né libre, et partout il est dans les fers. » Dans la cité, l'homme est proprement dénaturé, et **le moi** y est blessé, offusqué. Rousseau ressent donc la nécessité de réformer l'homme et la société. Dans l'*Émile*, il propose une éducation naturelle, conforme à la destination première de l'être, où il s'agit d'abord de prévenir les mauvaises influences et préjugés que l'usage a consacrés. Avec l'essai *Du contrat social*, il dénonce les abus et injustices politiques, et fonde la légitimité du pouvoir dans l'État sur une convention nécessaire : le pacte social. Tous ces efforts devraient permettre à l'homme de retrouver sa juste place dans la cité, et dans la nature.

Julie ou la nouvelle Héloïse, 1761

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Au Moyen Âge, une ardente passion fit le malheur d'Héloïse et d'Abélard, son précepteur : la Julie de Rousseau est en effet une nouvelle Héloïse. Il s'agit en l'occurrence des *Lettres de deux amants, habitants d'une petite ville au pied des Alpes*, comme l'indique le premier titre. « Le style, prévient Rousseau en sa préface, rebutera les gens de goût ; la matière alarmera les gens sévères ; tous les sentiments seront hors de la nature pour ceux qui ne croient pas à la vertu. Il doit déplaire aux dévots, aux libertins*, aux philosophes ; il doit choquer les femmes galantes, et scandaliser les honnêtes femmes. À qui plaira-t-il donc ? Peut-être à moi seul. » Certes non, **ce roman épistolaire*** connu, au contraire, un succès extraordinaire.

Les amours contrariées de Julie d'Étanges et de son précepteur Saint-Preux sont le sujet du roman. Saint-Preux doit alors s'en aller, et la jeune fille, épouser le vieux M. de Wolmar, que ses parents lui destinent. Lorsque celui-ci apprend quel tendre sentiment unit encore les jeunes gens, il rappelle Saint-Preux sous son toit. Le jeune homme s'en va après une saison, mais il est rappelé : Julie, morte après avoir sauvé de la noyade un de ses enfants, a souhaité lui confier leur éducation.

Il est curieux de rencontrer en une même œuvre **cette manière si philosophique, autobiographique et romanesque*** à la fois. En effet, les dissertations morales sur la nature et la culture sont nombreuses, et elles révèlent la pensée de l'auteur sur cette matière, que le parlement de Paris ne manque pas de condamner. En même temps, le récit n'est pas sans évoquer son amour contrarié, profond et tendre pour Sophie d'Houdetot, « le premier et l'unique de toute ma vie » confie Rousseau, un amour que sans doute il sublime par l'écriture. Mais surtout, c'est le roman romanesque* par excellence, d'où le caractère abondant et « feuillu » que remarque Diderot. Tendresse, désir, exaltation vertueuse sont le climat général du roman. Les perspectives croisées que permet le roman épistolaire* produisent un effet symphonique, en répétant le thème ou le motif, avec les variations inévitables des subjectivités diverses. L'amitié de Julie et de Claire, sa cousine, est merveilleuse. L'attitude de M. de Wolmar est exemplaire. Saint-Preux, l'athée, fait un enfant à son élève, sans perdre en pureté. L'épanchement lyrique* au spectacle éternel de la nature et de ses paysages se communique des personnages jusqu'au lecteur.

Du contrat social, 1762

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

La même année, Rousseau fait paraître ces deux ouvrages, *Émile* et *Du contrat social*. Les thèses politiques de celui-ci répondent manifestement au projet pédagogique de celui-là, car il s'agit d'instituer et de réformer à la fois l'homme et le citoyen. Rousseau considère moins les faits que leurs fondements, il décrit non ce qui est, mais ce qui devrait être : il réfléchit en philosophe.

Du contrat social ou principes du droit politique a pour objet la légitimité du pouvoir dans l'État, que Rousseau fonde sur le contrat social que passent les citoyens entre eux et avec le souverain qu'ils se choisissent. L'auteur postule en effet la liberté de l'homme, qui lui est naturelle, mais « l'homme est né libre, et partout il est dans les fers. Tel se croit le maître des autres, qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux. » Or pour Rousseau, le droit ne se fonde ni sur la force, ni sur l'intérêt, ni sur les faits, ni même sur la nature, et encore moins sur Dieu. Il se fonde sur la volonté de l'homme qui, par une convention collective, renonce à sa liberté naturelle pour obtenir la liberté civile dans l'État. **La souveraineté**, c'est-à-dire l'autorité politique, découle de la volonté générale, et **réside essentiellement dans le peuple**, le gouvernement quel qu'il soit n'étant qu'un pouvoir subordonné à la volonté générale, et mandaté par elle.

2. Analyse

Dans ce traité, Rousseau, qui n'a cessé par ailleurs de critiquer la corruption des hommes, propose à ce problème moral une solution politique, inspirée par une démarche philosophique. Il a en tête, en écrivant, les cités antiques, Genève, sa patrie, Venise qui l'a tant déçu, le despotisme en général. La clarté de l'ensemble et sa force de conviction en feront le livre de chevet des révolutionnaires français, et **la base de la science et de la philosophie politiques modernes**.

Les interprétations n'ont pas manqué, même les plus opposées. Certains y ont vu une utopie, d'autres, une apologie de la démocratie directe, les derniers une anticipation du totalitarisme. Ce qui est certain, c'est que cet ouvrage consacre Rousseau, avec l'Allemand Emmanuel Kant, qu'il a d'ailleurs inspiré, comme le plus grand philosophe du siècle.

Les Confessions, 1782-1789

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Le projet

« 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. »

Exposé dès les premières lignes de l'œuvre, tel est en quelques mots tout le projet de Rousseau. En butte aux attaques de tous, critiqué par Voltaire qui révèle à l'opinion ses cinq enfants abandonnés, condamné à Genève comme à Paris, Rousseau entreprend ces *Confessions* qui, conformément à son désir, ne seront publiées qu'après sa mort. Qu'on ne s'y trompe pas, il ne s'agit pas là d'une autobiographie, si l'on entend par là un récit linéaire de la vie de l'auteur. Ce ne sont pas non plus des mémoires, dans le genre historique, ni même des *Essais* à la manière de Montaigne. S'inspirant quelque peu des *Confessions* de saint Augustin, Rousseau se présente « *Intus et in cute* », comme le disait le poète latin Perse, c'est-à-dire, de l'intérieur et sous la peau. Le titre signale d'emblée la vocation apologétique de l'ouvrage, qui est en effet une défense de Jean-Jacques par Rousseau. Il y expose ses faiblesses, avoue les fautes de son existence, accuse à l'occasion ses détracteurs, et tente de **se justifier, fût-ce dans les intermittences, les défaillances et les égarements du moi.**

2. Le récit

Douze livres en deux parties composent *Les Confessions*. La première partie, liée à la jeunesse de l'auteur, paraît plus souriante ; elle est illuminée par le livre I qui semble un paradis perdu, bientôt troublé par les premiers apprentissages. Jean-Jacques découvre alors les émois de l'amour et de la sexualité, les affres de l'injustice et de la culpabilité, les succès mondains enfin. L'Éden et la pureté originelle sont donc gâtés par la société, et la formation de l'homme semble une longue chute par paliers, à mesure de ses expériences, dans la deuxième partie. Plus sombre, celle-ci explique « la longue chaîne de mes malheurs », comme le dit Rousseau, qui tâtonne au milieu de « l'œuvre de ténèbres » où il se sent enseveli. La thèse du complot se confirme à ses yeux. Il a rejeté la société, elle le lui a bien rendu. La nature, heureusement, est pour lui un bienveillant refuge, et l'écriture, une consolation purificatrice.

« Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera

jamais », écrit Rousseau en guise de préambule. En effet, *Les Confessions* sont aussi **un portrait en mouvement**, peint au vif, où apparaît l'homme sensible que fut Jean-Jacques. Vulnérable, maladroit, c'est un homme pétri de paradoxes, si ce n'est de contradictions : « Rien n'est si dissemblable à moi que moi-même ». Épris de transparence en ses ambiguïtés, généreux et misanthrope, il est souvent inhibé face aux femmes, quoiqu'il semble par ailleurs fort narcissique. Il ne cesse de proclamer son innocence avec orgueil ou humilité, condamnant en même temps la mauvaise foi de ses adversaires et la fatalité de son destin : « ma naissance fut le premier de mes malheurs ».

3. Langage et vérité

Le langage peut-il dire la vérité d'un homme, surtout d'un homme aussi singulier que celui-là ? C'est la question que se pose à lui-même l'auteur des *Confessions* : « je n'ai qu'une chose à craindre dans cette entreprise : ce n'est pas de trop dire ou de dire des mensonges, mais c'est de ne pas tout dire et de taire des vérités ». Il est vrai que les commentateurs ont pu relever des erreurs, des omissions, sinon des mensonges, dans la chronologie. Malgré tout, le lecteur ne peut que rendre hommage à l'effort de sincérité, car à défaut d'être toujours vraie, cette prose est du moins authentique. Dans sa recherche passionnée de l'unité, Rousseau tente de coïncider, mieux, de fusionner avec soi-même, par le langage, malgré le langage.

Parfois la rhétorique* et l'art l'emportent sur les faits. Le moraliste s'en offusque ; le lecteur s'en réjouit. Au lieu d'une déposition ou d'un rapport de police, il peut goûter l'humour du récit qui tempère la mélancolie de l'ensemble. L'artiste a le talent des portraits, attendris, malicieux, ou incisifs, notamment celui de Grimm. Les aventures parfois grotesques du héros aboutissent à l'occasion à des scènes, des drames ou de véritables mélodrames. Alors, l'éloquence bucolique*, lyrique* ou pathétique se déploie dans une prose pleine de poésie, notamment au spectacle de la nature : « J'ai toujours aimé l'eau passionnément, et sa vue me jette dans une rêverie délicieuse quoique souvent sans objet déterminé. »

Cette quête du moi et de la sincérité inspirera entre autres Chateaubriand, Stendhal, Proust, Gide et Sartre – riche et glorieuse postérité.

1. L'homme

Denis Diderot naît à Langres en 1713. Il fait ses classes chez les jésuites*, et à treize ans, il reçoit la tonsure. Il poursuit ses études au collège Louis-le-Grand, et connaît à Paris une vie de bohème, qui l'éloigne définitivement de l'Église. Il vit d'expédients divers, fréquente les cafés, rencontre Rousseau et Condillac, et se marie secrètement avec une lingère, Antoinette Champion. Il traduit des essais en langue anglaise, et se fait connaître par ses *Pensées philosophiques*, en 1746, et par son roman libertin*, deux ans plus tard, *Les Bijoux indiscrets*. La même année, il obtient le privilège nécessaire pour **l'*Encyclopédie*, dont il devient, avec d'Alembert, le maître d'œuvre**. Mais l'athéisme* présumé de sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* en 1749 le conduit en prison à Vincennes. Il faut l'intervention des libraires, engagés financièrement dans l'aventure de l'*Encyclopédie*, pour qu'il soit enfin libéré.

Consacrant à l'*Encyclopédie* la plupart de ses efforts, il trouve cependant un peu de temps pour publier ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*, et se lance dans le théâtre avec *Le Fils naturel*, dont une phrase, que Rousseau prend pour lui, met un terme à leur amitié : « Il n'y a que le méchant qui soit seul ». Diderot publie encore *Le Père de famille*, ses *Entretiens* avec Dorval, et le *Discours sur la poésie dramatique*.

Mais les difficultés liées à l'*Encyclopédie* s'accroissent, attaques, condamnations, et un des adversaires de l'*Encyclopédie*, Palissot, publie la comédie des *Philosophes*. Diderot persévère néanmoins. Il donne des comptes-rendus de Salon de peinture, rédige un *Essai sur la peinture*, le *Paradoxe sur le comédien* en 1773, et après *La Religieuse*, continue dans le genre romanesque* avec *Le Neveu de Rameau* et *Jacques le fataliste et son maître*, sans négliger pour autant la philosophie avec *Le Rêve de d'Alembert* et le *Supplément au Voyage de Bougainville* en 1772.

Invité à la cour de Catherine II de Russie, il s'y rend en 1773, sans croire véritablement au despotisme éclairé, et lui propose en vain des projets de réforme politique et sociale. De retour à Paris, sa philosophie matérialiste se confirme dans l'*Entretien d'un philosophe avec la Maréchale de ****, et il critique la tyrannie dans l'*Essai sur la vie de Sénèque le philosophe*. Il s'éteint en 1784.

2. Le philosophe

Diderot développe dans ses ouvrages **une philosophie matérialiste**. Face au dualisme de Descartes qui distingue l'âme du corps, il propose une vision moniste de la matière, c'est-à-dire que, pour lui, seule existe la matière, et la matière est mouvement. Elle comprend en elle à l'état latent des germes de vie, et il énonce la thèse de la « sensibilité, propriété universelle de la matière ». L'homme n'est rien d'autre qu'une organisation biologique d'organes qui permettent les sensations et, partant, les sentiments et les idées. Ce système lui permet de faire l'économie de l'hypothèse de l'existence de Dieu, d'où les accusations d'athéisme* qui sont portées contre lui. Mais il pose le difficile problème du déterminisme*, car si l'homme n'est que matière, il est donc déterminé par les lois de la matière, et ne dispose d'aucun libre arbitre*, position fort radicale que Diderot soutient en effet.

Peut-on encore parler de morale, si l'homme n'est pas libre ? Oui, dans la mesure où il est certain, quelle que soit leur origine, qu'il existe des actions bénéfiques ou maléfiques. Diderot ne fonde pas la morale sur Dieu, mais sur le bonheur et la nature intime de l'homme, car seule la vertu permet d'atteindre la félicité. Sa pensée touche aussi à la politique. Il récuse le principe des tyrannies au nom du droit naturel, et fonde la légitimité du pouvoir sur un pacte nécessaire. Mais **cette pensée si mouvante et si évolutive** se laisse mal enfermer dans le carcan d'un système.

3. L'artiste

Dans le domaine des arts, l'apport de Diderot n'est pas moins considérable. Sa foi en la raison n'est nullement incompatible avec **la sensibilité artistique** dont il fait preuve en général. Il réhabilite les passions : « sans elles plus de sublime, soit dans les mœurs, soit dans les ouvrages ; les beaux arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse ». S'opposant en cela à l'esthétique classique, et précédant par ailleurs les romantiques, il déclare : « La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare, de sauvage ». Dans ses *Salons*, il se montre sensible à la grâce vivante des tableaux, à la poésie des ruines et des ténèbres, au spleen enfin. Dans ses romans, il adopte **une liberté de ton et de conversation**, une désinvolture à la limite de l'insolence, et tout à fait savoureuse. Cet esprit libertin* ne craint guère l'obscénité. Il aime à peindre ce qui semble marginal, étrange, curieux, témoin cet original qu'est le neveu de Rameau. Et son théâtre enfin se veut une imitation naturelle des mœurs, des sentiments, des conditions familiales et sociales.

Jacques le Fataliste et son maître, 1792

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Jacques le fataliste et son maître paraît en version allemande en 1792, huit ans après la mort de Diderot, mais de son vivant déjà, le récit, commencé depuis 1765, et sans cesse augmenté d'additions diverses, avait paru par épisodes.

« Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. »

Ce livre a pour sujet les amours de Jacques, qu'il raconte à son maître, mais ce récit est sans cesse retardé, repris, interrompu par telle ou telle digression, et cette **conversation chaotique** fait tout le génie du roman. Il emprunte à la tradition picaresque*, et Jacques ressemble fort au Panurge de Rabelais. Ce valet annonce aussi, par sa truculence, sa liberté de ton, voire son insolence vis-à-vis de son maître, le Figaro de Beaumarchais. Surtout, Diderot s'inspire du fameux roman anglais de Sterne, qu'il avait rencontré, *Vie et opinions de Tristram Shandy*. Les digressions diverses ont souvent, outre la peinture de mœurs, une intention satirique. Diderot critique par exemple, comme dans *La Religieuse*, le principe de la vie monastique.

Le roman, certains même ont parlé d'anti-roman, remet en cause les lois du genre. La narration n'a littéralement ni queue ni tête. Le narrateur, selon les cas, sollicite le lecteur, puis l'oublie, et s'oubliait lui-même, change de sujet. **La modernité des procédés met en lumière les conventions arbitraires du genre romanesque***. D'ailleurs, rien n'est si factice et si naturel à la fois que ce roman. On dirait bien un conte itinérant, ou le simple train d'une causerie familière. Le pacte de lecture entre l'auteur et le lecteur est sans cesse redéfini, et cette littérature en campagne est une réflexion spéculaire, c'est-à-dire en miroir, sur ses propres conditions de possibilité. La seule constante en ce roman, encore Jacques ne s'y tient-il pas toujours, est le **fatalisme** du héros : c'était écrit là-haut.

L'*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*, par une société de gens de lettres est un énorme chantier, un projet extraordinaire, visant à rassembler toutes les connaissances et les idées d'un siècle.

1. Historique

À l'origine du projet, se trouve le libraire parisien Le Breton, qui désire faire traduire les deux volumes de la *Cyclopaedia or universal dictionary of the arts and sciences* de Chambers. Il s'adresse alors à Diderot, puis à d'Alembert. Sous la direction de Diderot, le projet prend une tout autre tournure, bien plus ambitieuse. Avec l'aide de collaborateurs nombreux, l'homme s'attelle à une tâche immense pour **faire le tour des sciences, arts et techniques**.

Malgré le privilège royal obtenu en 1748, Diderot est bientôt incarcéré à la suite de sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. Libéré grâce à l'intervention des libraires, il publie un *Propectus* indiquant les intentions de l'ouvrage et les conditions de souscription. En 1751, paraissent les deux mille cinquante exemplaires du premier volume, avec le *Discours préliminaire* écrit par d'Alembert. Aussitôt, les jésuites* et les jansénistes font cabale contre le projet. Surtout, ils s'en prennent à l'abbé de Prades, dont les thèses semblent hérétiques. Les premiers volumes sont alors supprimés par arrêt du conseil du roi. Mais grâce à Malesherbes et à M^{me} de Pompadour, le projet peut discrètement reprendre. En 1754, d'Alembert est reçu à l'Académie française. Une seconde crise survient à l'occasion de l'article sur Genève en 1757. Le pape condamne l'*Encyclopédie*. Le Conseil du roi, par ses décisions, ruine le projet : d'Alembert, épuisé, démissionne. Mais Diderot persévère. Continuant, infatigable, son travail, dans une quasi-clandestinité, il doit encore répondre aux injures. Dernier coup dur, en 1764, il constate que Le Breton a de lui-même censuré de nombreux articles. En 1766 sont publiés les dix derniers volumes, et six ans plus tard, paraissent les dernières planches d'illustration.

2. Collaborateurs

Les dix-sept volumes in-folio, les onze volumes de planches, les cinq de suppléments et les deux de tables ont nécessité **pas moins de cinquante collaborateurs**, comptant parmi les meilleurs esprits du

temps : Diderot, bien sûr, qui, outre le travail de direction, a rédigé plus de mille articles divers, et d'Alembert qui, en plus de son fameux article « Genève », s'occupe des articles de mathématique et de physique. Holbach traite les sciences et l'histoire naturelles, Dumarsais, la grammaire. Le chevalier de Jaucourt, outre son secours financier, apporte à l'ensemble plus de dix-sept mille articles ! L'abbé de Prades, parmi d'autres, s'occupe de la théologie, Turgot de l'économie politique, Marmontel, de la critique littéraire, Condillac et Helvétius, de la philosophie, Rousseau de la musique. Par ailleurs, plusieurs grands noms donnent à l'occasion un ou plusieurs articles : « Histoire », « Imagination », « Esprit » rédigés par Voltaire, et « Goût » par Montesquieu.

Les collaborateurs se recrutent parmi le camp des philosophes et de leurs sympathisants, **hommes de lettres, hommes de science, hommes du monde, hommes de métier**. Ils viennent d'horizon divers, et ne sont pas forcément athées comme d'Holbach, mais ils ont tous en commun **une certaine idée de l'Homme et de sa dignité**.

3. Philosophie de l'ouvrage

Il s'agit de faire un inventaire raisonné des connaissances humaines, en faisant une large place aux sciences et techniques. L'*Encyclopédie* est à la fois **un acte de foi dans la raison et dans le progrès, et une machine de guerre pour diffuser la pensée des philosophes**, notamment sur tous ces sujets sensibles et stratégiques, comme la religion, la politique, l'économie. En tout cela, l'*Encyclopédie* mène un combat à la fois scientifique et moral contre l'ignorance et l'obscurantisme, ennemis des Lumières. Il n'est que d'écouter la voix de Diderot, définissant lui-même son projet, dans l'article « Encyclopédie » :

« Le but d'une encyclopédie est de rassembler les connaissances éparses sur la surface de la terre ; d'en exposer le système général aux hommes avec qui nous vivons, et de le transmettre aux hommes qui viendront après nous ; afin que les travaux des siècles passés n'aient pas été des travaux inutiles pour les siècles qui succéderont ; que nos neveux devenant plus instruits, deviennent en même temps plus vertueux et plus heureux, et que nous ne mourions pas sans avoir bien mérité du genre humain. »

Beaumarchais, 1732-1799

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Vie de Beaumarchais

Raconter la vie de Beaumarchais, ce serait l'affaire de plusieurs romans. Cet homme qui fut tour à tour horloger, maître de musique, homme d'affaires, armateur, diplomate, agent secret et dramaturge, connut une existence trépidante. Pierre Augustin Caron, fils d'un horloger parisien, a vingt ans à peine lorsqu'il invente un nouveau mécanisme de montre : l'échappement à ancre. Cette invention remarquable, qu'on tente de lui ravir, lui vaut de devenir horloger du roi, et par la suite, professeur de harpe des filles de Louis XV. M. Francquet, dont il obtient la charge à peu de frais, meurt peu après. Il convole alors en justes noces avec la veuve, qui meurt à son tour l'année suivante, sans qu'il puisse pour autant récupérer l'héritage ; il n'a pas tout perdu, par elle, il a gagné un nom : de Beaumarchais.

Il a de l'entregent : il gagne les faveurs du banquier Paris-Duverney, qui vient de construire l'École militaire, et devient son associé. Il est aussi secrétaire du roi et lieutenant général des chasses de Paris et gagne ainsi ses titres de noblesse. En Espagne, il sollicite le roi, et poursuit Clavijo, qui a séduit sa sœur. De salon en salon, il brigue l'adjudication des marchés coloniaux en Louisiane. En 1770, Beaumarchais est accusé par un héritier de Duverney d'avoir falsifié le testament du défunt, il perd sa seconde femme, est attaqué par les parents de sa première épouse, tente de corrompre le juge Goëzman par l'entremise de sa dame, se retrouve en prison et risque la galère. Mais il se sort de ce mauvais pas, retrouve les faveurs de la cour et accomplit pour le compte du roi quelques délicates missions en Angleterre. En 1776, le voici armateur, il vend secrètement, avec l'appui du roi, des munitions aux insurgés américains, qui lui seront bien mal payées. L'année suivante, il fonde la Société des auteurs, pour faire reconnaître la notion de droit d'auteur. Il entreprend aussi d'éditer les œuvres de Voltaire.

Vient la Révolution. Il est accusé de vendre des armes à la contre-révolution, de spéculer sur le blé, il s'enfuit, revient, brasse des affaires multiples, projette de percer l'isthme de Panama, de construire un ballon dirigeable... Il meurt en 1799, foudroyé par une attaque d'apoplexie, après **une vie fort remplie**.

2. Beaumarchais dramaturge

Dans le tourbillon de ses activités innombrables, Beaumarchais a trouvé le temps de composer des pièces fort diverses. À partir de 1760, il écrit plusieurs parades, pièces brèves et très libres, bouffonnes et licentieuses, dont l'inspiration et la manière se retrouvent parfois dans les comédies ultérieures. Citons entre autres *Les Bottes de sept lieues* et *Jean-Bête à la foire*. Ses deux drames larmoyants, *Eugénie ou la Vertu du désespoir* en 1767 et *Les Deux Amis ou le Négociant de Lyon* en 1770 n'ont guère de succès, mais *Le Barbier de Séville* et *le Mariage de Figaro* en 1787 finissent par percer.

Deux concepts-clés résument l'esthétique du dramaturge : **la vérité et l'émotion**. Le drame se veut une imitation de la nature et de la vérité des hommes, la bourgeoisie, le peuple en général. Il s'intéresse non aux caractères universels ou aux passions éternelles, mais aux conditions sociales effectives. Soucieux de naturel, le drame use donc de prose et non de vers, recourt à la pantomime*, tous ces soupirs, cris et jeux de scène capables de traduire et de communiquer l'émotion dramatique. Il fait rire ou pleurer selon les cas, parfois au cours d'une même pièce, car dans la vie, on rit et on pleure. Le drame en général, et Beaumarchais en particulier, s'intéressent beaucoup à la mise en scène, car elle contribue puissamment à la vérité et à l'émotion. *Le Barbier*, par exemple, abonde en didascalies*, c'est-à-dire en indications scéniques concernant le décor, les costumes des personnages, les jeux de scène. Un spectacle plus libre, volontiers moralisateur, telle est l'esthétique du drame, en tout cela opposée à celle du classicisme.

La gaieté est l'ingrédient principal des comédies de Beaumarchais. Dans *Le Barbier de Séville*, il croque sans pitié les personnages types qu'il met en scène ! Brid'oison, le juge abruti, Bazile, le maître de chant sournois, Bartholo, le barbon jaloux. L'intrigue rebondit quasiment de scène en scène, le dialogue est vif, les répliques enlevées. Et quand le spectateur craint une issue malheureuse au destin des héros, quelque opportune pirouette rétablit la situation. Dans *Le Mariage de Figaro*, la bonne humeur s'accorde à la dimension politique de la pièce. L'insolence abusive du comte est dénoncée, ses privilèges aussi. « Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? se récrie Figaro. Vous vous êtes donné la peine de naître et rien de plus. »

Le Barbier de Séville, 1775

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le Barbier de Séville est le premier volet d'une trilogie fameuse, qui comprend également, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*. Si cette dernière œuvre a connu moins de succès, les deux autres, au contraire, ont toujours reçu du public un accueil chaleureux.

En 1772, Beaumarchais propose au théâtre italien un opéra-comique en cinq actes. Mais des refus divers, la censure et les premières réactions défavorables du public le contraignent à remanier sa pièce qui, en 1775, est alors une comédie en quatre actes, plus rapide et mieux rythmée : *Le Barbier de Séville ou la précaution inutile* – le succès est au rendez-vous. Au Trianon de Versailles, la pièce est reprise : le comte d'Artois, frère du roi, joue Figaro, Rosine est jouée par... Marie-Antoinette.

Dans sa *Lettre modérée sur la critique et la chute du Barbier de Séville*, l'auteur explique lui-même son intrigue : « Un vieillard amoureux prétend épouser demain sa pupille ; un jeune amant plus adroit le prévient, et ce jour même, en fait sa femme à la barbe et dans la maison du tuteur. Voilà le fond dont on eût pu faire, avec un égal succès, une tragédie, une comédie, un drame, un opéra, et cætera. *L'Avare* de Molière est-il autre chose ? le grand *Mithridate* est-il autre chose ? » Le sujet, il est vrai n'est pas neuf, et au nombre des sources, il faudrait citer encore *L'École des femmes* de Molière et *La Précaution inutile* du dramaturge Fatouville.

Les trois vainqueurs dans cette affaire sont tout d'abord le comte Almaviva, qui porte bien son nom : ce jeune premier a l'esprit vif. Il est plein de fougue et de ressources. Il est surtout merveilleusement bien secondé par le rusé Figaro, qui fut jadis son valet. Supérieur au Scapin français ou à l'Arlequin italien, ce barbier espagnol a **une verve et un talent remarquables**. Il est le « machiniste » de la pièce, celui qui en tire les ficelles, à l'instar de l'auteur, dont il est en quelque sorte le fils (fils Caron se prononce à l'époque « fi Caron »). Enfin, Rosine, la pupille, est toute fraîche, à la fois ingénue et malicieuse. Ils triomphent tous trois des précautions inutiles de Bartholo, le type même du barbon, le vieil homme amoureux, qui veut épouser sa pupille, aidé en cela par Don Bazile, le professeur de chant.

La sagesse finale du *Barbier* tient dans ce mot de Figaro : « Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer. »

La Folle Journée ou le mariage de Figaro, 1784

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

« Pendant ces quatre ans, se plaint Beaumarchais dans sa préface, je ne demandais qu'un censeur ; on m'en accorda cinq ou six. Que virent-ils dans l'ouvrage, objet d'un tel déchaînement ? La plus badine des intrigues. Un grand seigneur espagnol, amoureux d'une jeune fille qu'il veut séduire, et les efforts que cette fiancée, celui qu'elle doit épouser et la femme du seigneur, réunissent pour faire échouer dans son dessein un maître absolu, que son rang, sa fortune, sa prodigalité rendent tout-puissants pour l'accomplir. Voilà, rien de plus. La pièce est sous vos yeux. »

L'intrigue, en vérité, est un peu plus complexe. Elle constitue une sorte de « sixième acte » du *Barbier* initial. Figaro veut épouser Suzanne. Marceline, la vieille gouvernante de Bartholo, veut épouser Figaro, et elle le tient par la reconnaissance de dette qu'il a jadis signée. Elle n'a pas encore reconnu en lui le fils qu'elle a jadis perdu. Le comte Almaviva (l'ancien partenaire de Figaro est devenu son adversaire) prétend ravir Suzanne à Figaro. La comtesse Rosine espère bien reconquérir son époux volage. Le jeune Chérubin, amoureux de sa marraine, fait figure de rival ingénu du comte, dont il suscite la colère. Tout se combine allégrement à grand renfort de billets, de mensonges, de déguisements, de fuites, de cachettes, de soufflets, de baisers et de quiproquos : c'est véritablement **une comédie d'intrigue**, et « tout finit par des chansons ».

Mais c'est aussi **une comédie satirique**. La justice est ridiculisée en la bêtise de Brid'Oison, qui rappelle le Bridoye de Rabelais. La condition des femmes est évoquée : « traitées en mineures pour nos biens, punies en majeures pour nos fautes », s'exclame Marceline. Les injustes privilèges de la société féodale sont dénoncés : « vous vous êtes donné la peine de naître, rien de plus », remarque Figaro à juste titre. De la sorte, la rivalité entre le comte et Figaro semble un conflit historique ou politique entre un Ancien Régime moribond, s'accrochant à ses privilèges iniques, et un monde nouveau plein de jeunesse, de promesses et d'incertitudes. *Le Mariage* n'est certes pas une pièce révolutionnaire, mais il justifie sans doute le mot de Beaumarchais : « qui dit auteur dit oseur ».

Les Liaisons dangereuses, 1782

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. L'auteur

Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos voit le jour à Amiens en 1741, dans une famille de petite noblesse. Il est reçu au Corps royal d'artillerie en 1760. La vie de garnison lui laisse un peu de temps pour fréquenter les salons de Grenoble, et pour s'intéresser aux lettres. Après quelques menus essais infructueux, il publie en 1782 *Les Liaisons dangereuses*. Le succès, amplifié par le scandale, est immédiat. En vingt ans, plus de cinquante éditions se succèdent.

Après son mariage en 1786, il entreprend un ouvrage sur *L'Éducation des femmes*. À partir de l'époque révolutionnaire, il entre au club des jacobins, s'introduit dans le cercle des orléanistes, et demande la déchéance de Louis XVI. Il est remarqué par Danton, mais lorsque celui-ci est guillotiné en 1793, il croit devoir subir le même sort. Finalement libéré, il rédige un rapport, *De la guerre et de la paix*. Après le coup d'État de Bonaparte, le 18 Brumaire, il devient général de brigade. Il meurt en 1803, n'ayant pu commencer un second roman où il se proposait d'expliquer « qu'il n'existe de bonheur que dans la famille ».

2. L'œuvre

L'intrigue se noue et se dénoue au fil des cent soixante-quinze lettres qui composent ce **roman épistolaire***. M^{me} de Merteuil requiert les services de son ancien amant, Valmont : il s'agit de déflorer la jeune Cécile de Volanges avant son mariage avec le comte de Gercourt, dont la marquise désire tirer vengeance. Occupé à séduire la très vertueuse Présidente de Tourvel, Valmont accepte cependant ce projet, et réussit en effet à séduire la jeune fille, puis la Présidente. Merteuil met Valmont au défi de rompre avec M^{me} de Tourvel, et malgré ses promesses, elle se refuse à ses avances. La Présidente, délaissée, finira par sombrer dans la folie et dans la mort. La rivalité entre les anciens complices s'exacerbe. Merteuil, contrariée par Valmont dans sa liaison avec Danceny, l'amant de Cécile, révèle à celui-ci la perfidie de celui-là. Danceny tue Valmont en duel, et révèle au public l'hypocrisie vicieuse de la marquise. Ruinée, discréditée, défigurée par la vérole, elle doit s'exiler.

La correspondance est ici au service de l'intrigue. Les lettres de Merteuil, par exemple, une fois révélées, la condamnent à l'exil.

Ainsi, les lettres répondent à une exigence précise de la narration. Mais elles permettent en outre des jeux de perspectives croisées, qui complexifient l'apparente symétrie des liaisons : il est vrai que Merteuil veut séduire Cécile, comme Valmont entreprend la Présidente, mais Valmont veut encore posséder Merteuil, qui se donne à l'amant de Cécile, Danceny, qui finit par abattre Valmont, qui a rompu avec la Présidente, dans l'espoir d'obtenir Merteuil. Ainsi se décompose **le labyrinthe du libertinage**.

3. Un roman libertin ?

Le libertinage, inspiré de la philosophie critique du ^{xvi}^e siècle, et prolongé au siècle suivant, finit par désigner au ^{xviii}^e siècle la liberté ou la dépravation des mœurs, notamment en amour. Les personnages du roman sont à coup sûr des libertins*. Ils ont un principe et un système tout à fait remarquables. Ils travaillent consciencieusement à corrompre la vertu, et à souiller l'innocence. M^{me} de Merteuil, en véritable chef d'orchestre, manipule les uns et les autres, et dirige **cette symphonie du vice**, qui finit cependant par lui échapper, et se retourne contre elle. Valmont cultive avec virtuosité cet art de la séduction, qui révèle en lui le psychologue et le stratège. Par des calculs lointains, il s'acharne aux conquêtes les plus difficiles. À d'autres la pureté et les bons sentiments : à travers la gaze d'un beau langage, Choderlos de Laclos donne à voir des galeries de turpitudes, qui sentent quelque peu le soufre.

Pour autant, l'auteur se défend de toute immoralité. Au contraire, dans la préface, il affirme : « C'est rendre un service aux mœurs, que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes, et je crois que ces lettres pourront concourir efficacement à ce but. » Du reste, la conclusion du récit semble tout à fait morale : l'exil et la mort pour les roués, un couvent pour Cécile, la mort aussi pour la Présidente. Dans ces conditions, le roman semble même s'inscrire **dans la lignée classique des moralistes**. Toutefois, le roman met en scène le crépuscule d'un monde, où l'aristocratie épuisée, s'abîme dans une volonté de puissance, où elle se ruine. C'est le côté révolutionnaire de l'œuvre. Roman libertin*, ou moraliste, *Les Liaisons* manifestent en tout cas cette évidence trouble : que les beautés de l'art prennent souvent leur source dans la perversité du mal.

Bernardin de Saint-Pierre, 1737-1814

ASTEUR

Rechercher la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre n'a cessé de voyager : la Martinique, dès douze ans, Malte, la Russie, la Pologne, l'Allemagne, l'Isle de France (aujourd'hui île Maurice). Cet ingénieur aventurier rêve de fonder une république idéale, et son goût de la nature et de la rêverie le rapproche de Rousseau, dont il devient l'ami et le disciple. En 1795, il devient membre de l'Institut. Ses principaux ouvrages sont le *Voyage à l'Isle de France* (1773), *Études de la Nature* (1784), *Paul et Virginie* (1788), *Harmonies de la Nature* (1796).

Dans ses *Études* et *Harmonies de la nature*, Bernardin de Saint-Pierre se veut savant et philosophe : il échoue dans l'un et l'autre cas. Il tente d'expliquer **l'organisation providentielle et divine de la nature**, mais le meilleur de l'ouvrage réside encore dans la description des beautés de la nature

Mais l'œuvre qui lui vaut d'être passé à la postérité est *Paul et Virginie*. Deux jeunes femmes, également abandonnées, vivent dans un coin reculé de l'Île de France, s'épaulant mutuellement. Elles élèvent comme frère et sœur Paul et Virginie, qui grandissent ensemble, et finissent par ressentir les premiers signes de l'amour. Mais une riche et vieille tante appelle à ses côtés Virginie, qui doit se rendre en France, au désespoir des jeunes gens. Mal à l'aise dans ce monde nouveau, la jeune fille retourne enfin, mais pris dans la tempête, le vaisseau qui la ramène fait naufrage. Elle sombre dans les flots, bientôt suivie dans la mort par Paul accablé de chagrin, puis par les deux femmes.

Le récit est une sorte de bergerie* tropicale, **une pastorale* exotique**, qui raconte les amours enfantines, pures et quasi incestueuses des deux héros. Les paysages somptueux offrent aux sentiments un cadre poétique et idéal. Les éléments de romanesque* soutiennent l'intérêt : les malheurs passés des deux mères, le bonheur des enfants, la naissance de l'amour, la séparation, le voyage, les lettres, le naufrage, la mort. **L'utopie** au sein de l'île et de la nature **est brisée par la société**, et par les préjugés d'une mère, qui cède aux funestes sirènes de la civilisation, faisant ainsi le malheur de sa fille. Alors, **l'idylle finit en tragédie**, donnant la mesure du pessimisme de l'auteur. Le charme exotique et tragique de l'histoire, entre Rousseau et Chateaubriand, fait de l'œuvre **un mythe** qui exhausse ces héros au panthéon des amants malheureux, à l'instar de Tristan et Yseult, Roméo et Juliette.

1. L'homme

Après ses études chez les jésuites* au collège d'Harcourt, Donatien-Alphonse François de Sade commence une carrière prometteuse dans l'armée du roi, et épouse en 1763 Renée Pélagie de Montreuil. Compromis dans des affaires de mœurs, il est incarcéré pour crime de sodomie en 1778 au donjon de Vincennes, puis à la Bastille. Libéré en 1790, il participe aux activités révolutionnaires. Mais sa modération le fait arrêter, et il échappe de peu à la guillotine. Mais en 1801, les forces de l'ordre l'arrêtent de nouveau. Puis il est arbitrairement interné à l'hospice de Charenton, où il décède en 1814, **ayant passé presque la moitié de sa vie en captivité.**

L'essentiel des œuvres du marquis de Sade réside dans des romans ou des essais, où triomphe **le libertinage**, mais beaucoup de ses ouvrages, écrits en prison, ont été publiés à titre posthume, ou carrément détruits par la police du Consulat ou de l'Empire : *Les Infortunes de la vertu* (1787), *Aline et Valcour ou le roman philosophique* (1795), *La Philosophie dans le boudoir* (1795), *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1797), *Les Crimes de l'amour* (1800), *Les 120 Journées de Sodome* (1904).

2. Le philosophe

Héritier paradoxal des Lumières, le marquis de Sade écrit en philosophe. Son œuvre abonde en théories, dialogues, démonstrations et expérimentations, qui constituent **une initiation à son anthropologie politique**, c'est-à-dire, une pensée qui vise à définir l'homme dans la cité. Reprenant les thèses sensualistes de Condillac, il affirme que toutes nos idées nous viennent des sens, y compris l'idée de Dieu, car « la crainte fit les dieux, et l'espoir les soutint ». « La sensibilité, ma chère, dit en outre un personnage de ses romans, est le foyer de tous les vices, comme elle est celui de toutes les vertus. » Produit par la nature, et non par quelque dieu, l'homme est donc déterminé physiquement par elle, mais libre moralement vis-à-vis d'elle.

Dans la cité, la religion est ainsi une imposture, qui a servi jusqu'ici à établir les pouvoirs dominants. Les lois sont elles aussi l'instrument ordinaire sous lequel s'abritent les tyrannies les plus odieuses. Par conséquent, le marquis réclame la liberté de conscience, de presse et d'action. Mais bien souvent sa pensée politique s'abandonne au scepticisme* ou au cynisme.

3. L'immoraliste ?

La philosophie du marquis débouche sur **une morale radicale**, dont les conclusions choquent bien souvent. C'est qu'on a trop tendance à attribuer à l'auteur toutes les thèses et attitudes de ses personnages. Pour l'essentiel, cependant, sa morale, immorale si l'on veut, est du moins remarquablement lucide et raisonnée. « Osons arracher le voile : le besoin de foutre n'est pas d'une moins haute importance que celui de boire et de manger, et l'on doit se permettre l'usage de l'un et de l'autre avec aussi peu de contrainte. »

Tout à fait naturel pour Sade, **le plaisir sexuel** est pensé de manière autonome, débarrassé en amont de toute nécessité psychologique, car « l'amour n'est qu'un préjugé national », et en aval, de toute perspective génésique, d'où l'éloge de la sodomie. C'est une morale hédoniste : le plaisir se suffit à lui-même. Le marquis fait donc l'apologie de la jouissance, mais non de la possession sexuelle, car on ne peut posséder un être libre. Il récusé par conséquent la nature du lien conjugal, et recommande l'adultère, bien plus conforme à la nature de l'homme. Il réclame pour les enfants naturels, issus de ces relations, les mêmes droits que pour les enfants dits légitimes. Il fait l'éloge de l'inceste et de la prostitution, pratiques tout à fait naturelles à ses yeux, et qui ne nuisent qu'à l'hypocrisie sociale ambiante. Il fait l'éloge des tribades (les lesbiennes), plus sensibles, selon lui, que les autres femmes, et de **la liberté sexuelle en général**.

4. L'artiste

L'œuvre du marquis de Sade est **un tableau de mœurs du libertinage de fin de siècle**. L'auteur se plaît à mettre en scène la transgression érotique sous toutes ses formes, mais il n'échappe pas toujours à la répétition. Malgré tout, ses écrits sont une plongée effrayante dans les profondeurs fantasmatiques de la sexualité. Le désir est, selon les cas, sombre ou joyeux, euphorique ou inquiétant, et il possède en lui-même une force contestataire, qui met à bas l'ordre et les préjugés sociaux. Le style hésite entre le caractère épique* et noir des *120 Journées de Sodome* et l'analyse dialectique de *La Philosophie dans le boudoir*.

On ne saurait donc réduire l'œuvre de Sade au sadisme, loin de là. L'influence souterraine du marquis, traversant les siècles, a touché les surréalistes et Georges Bataille au ^{xx}e siècle. Mais ceux qui le condamnent ne sont pas toujours ceux qui l'ont lu.

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

XIX^e siècle

Voici un siècle qui naît au spectacle sanglant de l'épopée napoléonienne, pour s'abîmer dans cette tuerie que fut la Grande Guerre.

1. Évolutions politiques

Sept régimes politiques se succèdent en moins d'un siècle :

- 1799-1804 : Bonaparte, premier consul ;
- 1804-1815 : Premier Empire ;
- 1815-1830 : malgré le bref intermède des Cent-jours, après la défaite de Waterloo, l'Empire est abattu, la royauté, rétablie : c'est la Restauration, avec Louis XVIII, puis Charles X ;
- 1830-1848 : monarchie de Juillet, dirigée par Louis-Philippe ;
- 1848-1852 : la Révolution institue, avec Lamartine, la II^e République, bientôt minée par le coup d'État de son président, Louis Napoléon Bonaparte, le futur Napoléon III, qui fustige Victor Hugo ;
- 1852-1870 : le Second Empire mis en place par Napoléon III tombe après la défaite de 1870 face aux Allemands ;
- 1870 : la III^e République est proclamée provisoirement, puis confirmée en 1875. Elle durera jusqu'en 1940.

Les clivages politiques sont particulièrement marqués. Droite et gauche s'opposent, évidemment. Mais à l'intérieur de ces sensibilités, les tensions ne sont pas moins vives. La droite aristocratique et légitimiste s'accroche aux valeurs anachroniques de l'Ancien Régime ; la droite bourgeoise et orléaniste tente de concilier l'ordre monarchiste et le capitalisme industriel ; la droite populaire, opportuniste, plus ambiguë, est aussi plus autoritaire. À gauche, la tradition politique et libérale prévaut sous la Restauration. Mais bientôt émergent la gauche républicaine et radicale, et les gauches socialistes, aux théoriciens divers, Fourier, Proudhon ou Marx. Le débat public se pose donc, en général, en termes contrastés : progrès ou tradition, science ou religion, liberté ou ordre, autant de clivages qui coïncident souvent, mais pas toujours, avec l'opposition gauche/droite. Les idéologies avivent les passions.

2. Évolutions économiques et sociales

C'est le siècle, en France, de **la révolution industrielle**. Servie par les progrès de la technique, elle se fonde sur le textile et sur l'aciérie. Les moyens de communication se développent, les chemins de fer,

la marine à vapeur. Le capitalisme financier, avec la Bourse, prend une ampleur nouvelle, et permet l'essor d'une bourgeoisie d'affaires, aux réussites parfois spectaculaires, comme le montre Balzac. Mais les chantres de la pensée libérale, comme Saint-Simon, ont beau se réjouir de ces progrès, la misère sociale semble augmenter, à proportion des richesses créées.

La question sociale est posée. L'asservissement de l'homme aux machines et au système social, ces formes modernes de l'esclavage, le travail des enfants, condamné par Hugo, la déchéance sociale et/ou morale des travailleurs révélée par Zola, des ouvriers et de tous les prolétaires, finissent par attirer l'attention, et le catholicisme social de Lamennais rejoint par là les préoccupations des gauches socialistes. La liberté sans le pain ne sert pas à grand chose : c'est le siècle des misérables.

3. Évolutions culturelles

C'est l'avènement d'**une culture nationale commune**, fondée sur le patriotisme et sur l'histoire de France, étudiée et célébrée par Michelet, enseignée dans la République des écoles laïques, gratuites et obligatoires. Partout exaltée, par la Révolution, puis par l'Empire, de l'extrême gauche à l'extrême droite de Barrès et de Maurras, l'idée de nation offre à la France divisée l'occasion d'une opportune et solennelle communion, au mysticisme laïcisé.

Plus concrète se veut **la culture bourgeoise**, qui se fonde, elle, sur les valeurs de l'ordre, de la raison, et surtout de l'argent. Elle répond volontiers aux exhortations du ministre Guizot : « enrichissez-vous ». C'est une culture de ce monde, de l'ici-bas, inspirée du siècle de Voltaire, éventuellement anti-cléricale, comme l'est Stendhal, et qui voit dans la religion tout au plus une garantie de l'ordre social. Ce même mouvement de laïcisation de la société aboutira à la séparation de l'Église et de l'État en 1905. En revanche, les valeurs positivistes de la science et de la connaissance sont de plus en plus célébrées, par Taine et par Renan, par exemple.

L'avènement relatif d'**une culture de masse** est un fait essentiel à cette époque. Le suffrage prétendument universel, d'où sont exclues les femmes, l'alphabétisation croissante, l'essor de la presse et des gazettes, donnent au pays tout entier une conscience et une culture politiques nouvelles. Les auteurs ont désormais une tribune qui amplifie leurs discours. Porté par cette société bourgeoise, l'artiste est bien souvent un être élu et réprouvé. Tels sont les poètes maudits que présente Verlaine.

Le romantisme

Rechercher la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le romantisme est un courant d'art et de pensée qui traverse l'Allemagne et l'Angleterre, dès la fin du XVIII^e siècle, puis la France et le reste de l'Europe dans la première moitié du XIX^e siècle.

1. Le romantisme : historique

Depuis le succès considérable du mouvement, l'adjectif romantique est passé dans la langue courante, et il peut être employé de manière anhistorique, c'est-à-dire indépendamment de considérations chronologiques précises. Ainsi Stendhal voit-il en Shakespeare un romantique avant l'heure. Mais *stricto sensu*, le romantisme littéraire ne s'applique en France qu'à une période limitée, grosso modo, de la fin de l'Empire à la fin de la Seconde République, dont la chute sonne le glas des espérances de liberté.

Plus précisément, plusieurs générations peuvent être distinguées. Celle, fort mal nommée, des préromantiques, avec Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, M^{me} de Staël, Senancour, Benjamin Constant et Chateaubriand : la **sensibilité** de leurs œuvres annonce le romantisme. Ensuite viennent les mages romantiques, les grands poètes que sont Lamartine, Hugo, dont l'influence est décisive sur le reste du mouvement. Passé l'enthousiasme des grandes heures, la génération de 1830 semble plus ironique, ou plus désenchantée, illustrée par Musset, Gautier ou Nerval, mais souvent prête à s'engager sur les questions politiques et sociales, comme d'ailleurs Lamartine et Hugo.

2. L'âme romantique

L'âme romantique est toujours inquiète, en mouvement, et ses contradictions mêmes sont le signe d'une quête. C'est d'abord la **quête du moi**, toujours présente chez ces fils spirituels de Rousseau et de Werther, le héros du poète allemand, Goethe. Souffrant ou exalté, enthousiaste ou mélancolique, solaire ou lunaire, le moi est la constante des auteurs ou des héros romantiques, Lamartine, Hugo, Musset. L'introspection, la méditation, le recueillement et le retour sur soi sont autant de formes de l'égotisme*.

Le moi romantique, en cultivant son individualité, refuse les contraintes, et manifeste par là sa **quête de liberté**. Il s'oppose ainsi à la société dont les règles pèsent trop lourdement sur ses désirs. Le romantique se sent souvent comme un marginal, un être singulier, élu et maudit à la fois. Sensible et tendre, il est alors plein d'orgueil, de

colère ou d'amertume. Telle est en général la figure, ou peut-être la posture, du poète romantique.

Privée de liberté, l'âme romantique part **en quête d'un ailleurs**. Cette fuite en avant la pousse vers la nature bienveillante, vers des contrées plus exotiques, plus érotiques, plus oniriques, ou fantastiques*, vers les paradis artificiels de l'absinthe ou du haschich, vers l'autre, tout simplement, l'homme ou la femme, vers l'amour ou vers le peuple, vers l'enfer, la folie, vers Dieu, ou le suicide. Mais il est rare qu'elle se fixe jamais, et trouve définitivement sa vocation véritable.

3. Formes romantiques

La poésie est l'art romantique par excellence. Le poète est un être d'exception, investi d'une mission céleste, mais comme nul n'est prophète en son pays, il est souvent bien mal reçu. La poésie romantique révolutionne l'esthétique classique en donnant à la subjectivité toute licence, pour explorer tous les domaines de la nature, de l'amour et du rêve. Elle est riche en couleurs, hyperboles*, métaphores*, oxymores, autant de figures de style qui révèlent son âme. Elle s'épanouit en particulier dans l'expression lyrique* et épique*, qui convient bien à son tempérament. Mais elle conserve globalement les formes anciennes, en les assouplissant cependant : plus de liberté pour les rejets et enjambements, et l'alexandrin peut prendre la forme du trimètre romantique.

La première représentation qu'Hugo donne de sa pièce, en 1830, donne lieu à la mémorable bataille d'*Hernani* : la polémique autour du **drame romantique** est vive. S'opposant aux règles des unités classiques, le drame romantique se veut plus libre. Et pour échapper enfin aux contraintes de la scène traditionnelle, Musset va même jusqu'à proposer un spectacle dans un fauteuil, qui s'offre plus à l'imagination qu'à la représentation.

Le romantisme envahit aussi le roman, roman sentimental avec George Sand, roman historique avec Alexandre Dumas, roman social, avec Eugène Sue : l'auteur, quoi qu'il en soit, cherche l'effet et l'émotion. La nouvelle et le conte ne sont pas en reste. C'est le domaine qu'explorent le fantastique* de Gautier, et le romantisme nocturne de Nodier, Pétrus Borel et Aloysius Bertrand. Le romantisme n'a plus guère de limite. Toute la culture de l'époque semble romantique : l'Histoire avec Michelet, la peinture avec Delacroix, la musique avec Chopin, Verdi pour l'opéra.

Le réalisme

la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le réalisme est une tendance récurrente de la littérature, dont il serait aisé de trouver des exemples, des fabliaux du Moyen Âge jusqu'aux drames bourgeois du XVIII^e siècle, mais plus particulièrement, le terme désigne un courant artistique qui émerge à partir de 1830, et s'impose définitivement après l'échec, en 1851, des aspirations libérales de la Seconde République.

1. L'esprit réaliste

Le réalisme est une réaction dirigée contre le romantisme. Aux rêves idéalistes des romantiques, il oppose le réel, à la nature élégiaque qui enchante, la société bourgeoise qui désenchante.

Se fondant sur la « mimesis », l'imitation en grec, **le réalisme**, c'est l'**imitation fidèle du réel**, que les romantiques, semble-t-il, portés par l'imagination, avaient un peu perdu de vue. En un sens, cette disposition d'esprit se trouve en accord avec la société bourgeoise, le positivisme* de Comte, et le scientisme de Renan, qui s'appuient sur une méthode rigoureuse et une confiance inébranlable dans le progrès, la science et l'esprit humain. Le réalisme, influencé par ces courants, garde à l'esprit la nécessité de trouver une méthode adéquate au but qu'il se propose. Cette méthode, différente selon les auteurs, repose en général sur l'objectivité, l'observation précise et la documentation rigoureuse.

2. Les maîtres du réalisme

En réalité, bien des maîtres du réalisme sont des romantiques déçus, ou contrariés. *Les Souvenirs d'égotisme*, *La Peau de chagrin* et *Salammbô* gardent maints caractères de la jeunesse romantique de leurs auteurs respectifs, Stendhal, Balzac et Flaubert. Pour ces auteurs, cependant, l'exaltation de jadis n'est plus de saison, et ils évitent de céder à cette tentation constante par une maîtrise rigoureuse. Le romantisme fut le renouveau de l'inspiration poétique, **le réalisme est l'âge du roman**.

Pour Stendhal, « un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin ». Voilà une formule qui résume assez bien le projet réaliste du romancier. Inspiré d'un fait divers, *Le Rouge et le Noir* a pour sous-titre *Chronique de 1830*, et *Armance*, *Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. Mais l'investigation psychologique conduit souvent le narrateur à exprimer soit le sentiment du

héros, soit celui de l'auteur, et à quitter ainsi le strict terrain de l'objectivité : c'est **du réalisme subjectif**.

Balzac se propose de faire concurrence à l'état civil, pour représenter dans sa *Comédie humaine* la société de son temps en son entier, et peut-être même, les hommes de tous les temps, par les types qu'il représente. Les quatre mille personnages qu'il projette, les abondantes descriptions de ses romans semblent épuiser le réel qui l'entoure. Cette ambition de la totalité, toutefois, prend la forme d'**un réalisme visionnaire**.

Flaubert, lui aussi, s'astreint à la représentation du réel. *Madame Bovary* s'inspire d'un fait divers, et *L'Éducation sentimentale* relate l'histoire morale et sentimentale d'une génération, celle de l'auteur.

3. Prolongements, limites et paradoxes

À bien des égards, **le naturalisme** peut être perçu comme un prolongement du mouvement réaliste. Mais Émile Zola radicalise la doctrine, qu'il fonde **sur des bases scientifiques**. Le naturalisme apparaît ainsi comme **un réalisme systématique**. L'observation minutieuse du réel débouche sur une analyse explicative, qui se veut rigoureuse. Le naturalisme, et Zola en particulier, s'arrête aux aspects les plus ternes ou les plus bas du réel qu'il étudie. Autour de Zola, le groupe des *Soirées de Médan*, rassemble des auteurs comme Maupassant ou Huysmans.

Mais cette position est difficile à tenir jusqu'au bout, et le risque de platitude conduit certains disciples du naturalisme à une sorte de fuite en avant. Face à ce réel morne, et angoissant, à force de médiocrité, Maupassant cherche dans un au-delà fantastique* une issue improbable. Huysmans, lui, ne résiste pas aux tentations de l'occultisme et du mysticisme.

Par ailleurs se pose **le problème de l'écriture et de l'art**. L'art réaliste ou naturaliste ne risque-t-il pas, au mieux, de se cantonner à une activité de journaliste, au pire, de sombrer dans la laideur objective du réel ? **Le Parnasse** littéraire avait déjà tenté de répondre à ce problème. Leconte de Lisle et Heredia, par exemple, se gardant de tout lyrisme subjectif, avaient confié à la perfection formelle de leurs vers le soin de décrire le réel mis en scène. Flaubert, lui aussi, donne au réel médiocre qu'il décrit la forme impeccable et précise d'une prose artiste. Les frères Goncourt vont même plus loin, et rêvent le paradoxe d'un « réalisme de l'élégance » alliant la belle forme au sordide réel.

Le symbolisme

la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le symbole est le signe qui représente une autre chose, en vertu d'une correspondance particulière. Cette notion d'origine grecque, et héritée des traditions religieuse et philosophique, prend dans le dernier tiers du XIX^e siècle une importance fondamentale.

1. L'idéal et l'art symboliste

Face au réalisme, face à la bourgeoisie triomphante, face au règne de la raison matérialiste, se développe malgré tout **une inquiétude métaphysique*** de plus en plus sensible, qui se révèle dans un courant d'art et de pensée : le symbolisme*. S'inspirant entre autres de Baudelaire, **le symbolisme postule l'existence de correspondances secrètes dans l'univers, dont il tente de retrouver les signes, et de les déchiffrer s'il se peut.**

Cette quête métaphysique* qui tend vers un Idéal, bien entendu inaccessible, débouche sur un art très novateur. Dès lors que l'artiste s'attache à retrouver les symboles de l'univers, il s'agit donc moins pour lui de désigner les objets du réel que d'en suggérer les liaisons jusqu'alors inconnues. De là deux conséquences majeures : d'une part l'impression de mystère, qui entoure en général les œuvres symbolistes, souvent tentées par l'hermétisme ou l'occultisme ; d'autre part, le caractère nécessairement elliptique, inachevé, inabouti, fragmentaire ou déceptif des œuvres symbolistes. C'est le grand Livre que Mallarmé n'écrit jamais, c'est le silence auquel se condamne Rimbaud, à l'âge de vingt-deux ans.

Néanmoins, les apports du symbolisme* dans le domaine de l'art sont des conquêtes majeures. La poésie, jusqu'alors, avait conservé encore une forme classique. Le symbolisme* introduit des nouveautés remarquables. Verlaine, le premier, accorde le primat à la musique, mieux capable, selon lui, de suggérer l'indicible. Le vers impair se prête subtilement aux cadences mystérieuses de l'âme du poète et du monde. Poursuivant l'œuvre de Baudelaire, Rimbaud donne au poème en prose toute sa richesse, et toute sa lumineuse opacité. Mallarmé qui pousse jusqu'au bout la logique classique de l'alexandrin dans le fameux sonnet* en -yx, dynamite finalement la structure du vers français dans *Un coup de dés*, reproduisant à la fois, dans l'espace de la page mimétique, le chaos originel et la recherche, sinon d'un sens, du moins d'un mouvement.

2. La Nébuleuse de fin de siècle

Dans la lignée du symbolisme*, dans ses marges, ou dans ses déliquescentes, se situent une nébuleuse d'artistes, dont certains reprennent triomphalement, comme un étendard, le terme décadence qu'on leur jette à la face. **La décadence**, dont il faudrait ôter toute connotation moralisatrice, est selon Verlaine « un mélange d'esprit charnel et de chair triste », c'est un art élevé et raffiné, un art de vivre, de sentir, et peut-être de créer, puis de mourir ; son modèle accompli est le héros que met en scène Huysmans dans *À rebours* : Des Esseintes.

Le symbolisme* jette ses derniers feux avec Jules Laforgue, et sur la scène, avec la pièce émouvante de Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, et son envers grotesque, la geste héroï-comique d'Ubu, sortie de l'imagination farcesque d'Alfred Jarry. Bientôt, tout en poursuivant son influence sur la jeune génération du siècle à venir, le symbolisme* se dissout peu à peu dans l'idéalisme et le spiritualisme. Après le « manifeste d'écriture convulsive » qu'étaient déjà *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, Villiers de L'Isle-Adam allie dans son œuvre cruauté, mysticisme et fantastique*, tandis que Barbey d'Aurevilly, converti au catholicisme, cède au goût satanique dans ses romans.

Cette fin de siècle donne parfois l'impression d'une confusion générale, mais c'est **une époque de bouillonnement et d'expérimentation**. Loin d'être une déchéance, elle prépare les renouveaux de la poésie du siècle à venir. Claudel, Valéry, Gide puisent à pleine main dans ce magma poétique. En outre, le symbolisme* a permis **une heureuse et féconde collaboration entre les arts**. Les liens entre les écrivains symbolistes, les peintres impressionnistes, et les musiciens comme Fauré et Debussy sont très étroits. La libération et la modernité poétiques dont rêvaient Hugo et Baudelaire, c'est le symbolisme* enfin qui l'accomplit, même par ses échecs, en cette aube du xx^e siècle.

Madame de Staël, 1766-1817

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Germaine de Staël est la fille de Necker, le célèbre ministre de Louis XVI. Elle grandit au milieu du salon prestigieux que tient sa mère, et s'initie à la philosophie des Lumières. En 1786, elle épouse l'ambassadeur de Suède, le baron de Staël-Holstein. À partir de la Révolution, son prestige ne cesse de croître. Elle est favorable à une monarchie constitutionnelle, elle intrigue, elle se lie avec l'écrivain Benjamin Constant. Ses idées politiques libérales ennuyent Napoléon, qui lui ordonne de s'éloigner « d'au moins quarante lieues » de Paris. La voici donc en exil, en Allemagne, en Italie, en Autriche, mais la police impériale ne cesse de l'ennuyer. Femme admirable et cosmopolite au confluent de deux siècles, elle a traversé l'Europe, rencontré de grands hommes, et marqué de son empreinte l'histoire du romantisme naissant.

En effet, dans ses deux ouvrages théoriques *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), et *De l'Allemagne* (1813), M^{me} de Staël définit le mal du siècle, cette mélancolie caractéristique de l'âme romantique, le génie et l'inspiration. Elle fait connaître à la France la littérature allemande, et précise quelques oppositions demeurées célèbres entre poésie du Midi et poésie du Nord, classicisme et romantisme. M^{me} de Staël fait ainsi **le lien entre le rationalisme critique du XVIII^e siècle et le romantisme enthousiaste du XIX^e siècle.**

Mais elle s'est aussi illustrée par ses romans. *Delphine*, roman épistolaire* publié en 1802, raconte les amours contrariées de Delphine et de Léonce. Celui-ci croit à tort à l'infidélité de son amie, et finit par épouser Mathilde. Lorsqu'enfin il se rend compte de son erreur, il ne se résout pas au divorce, tandis que Delphine entre dans les ordres. Il se jette dans le feu de la guerre où il trouve la mort, bientôt rejoint par Delphine.

Corinne ou l'Italie (1807) évoque la passion de Lord Oswald, de voyage en Italie, pour la poétesse Corinne. Les sentiments s'exaltent au spectacle enthousiasmant des beautés du pays. Revenant en Angleterre, Oswald se laisse vaincre par les préjugés de son entourage, épouse Lucile et renonce à Corinne qui, l'apprenant, meurt dans les bras des jeunes fiancés.

Dans ses romans, face à la société et à ses règles, M^{me} de Staël réhabilite la passion et réclame **le droit au bonheur d'aimer**. Elle jette toute son ardeur dans ses récits, **aux accents bien souvent autobiographiques.**

1. Sa vie

François René de Chateaubriand vient au monde par une nuit de tempête à Saint-Malo, en 1768. Ses premières années se passent en rêveries solitaires. À dix-huit ans, il devient officier, il fréquente les salons parisiens. En 1791, fuyant les excès de la Révolution, il s'embarque pour l'Amérique, dont les paysages grandioses, les forêts, les fleuves et les chutes du Niagara sauront enthousiasmer sa prose. En 1792, il retourne en France, et s'engage dans l'armée contre-révolutionnaire des émigrés. Réfugié en Angleterre, il vit pauvrement et publie son *Essai sur les révolutions* en 1797. Mais il apprend la mort de sa mère, puis celle de sa sœur, et il retrouve la foi de sa jeunesse.

En 1800, quittant l'exil, « il abordait Calais avec le siècle ». *Atala*, qu'il présente au public en 1801, est un « ballon d'essai » détaché du *Génie du christianisme*, qui paraît en 1802, quelques jours avant la proclamation officielle du Concordat entre le pape et Bonaparte. L'ensemble, et notamment ces deux épisodes, *Atala* et *René*, bientôt publiés isolément, font la gloire de l'auteur. Cette réputation lui vaut d'être nommé à Rome, où il entame une carrière diplomatique. De son voyage en Orient en 1806-1807, il rapporte les souvenirs qui serviront aux *Martyrs* et à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*. L'Académie française le reçoit en 1811. Chateaubriand, qui s'oppose de plus en plus à la politique impériale, est nommé pair de France par Louis XVIII, après la chute de Napoléon à Waterloo. Il devient chef de file des ultra-royalistes avec Bonald, Polignac, Nodier, Lamennais, et fonde le journal *Conservateur*. Ses hautes ambitions le font nommer ambassadeur, à Berlin, à Londres, puis ministre des Affaires étrangères. Il se flatte de sa campagne militaire menée contre les républicains espagnols. Son orgueil lui vaut des ennemis : il est chassé du ministère. Il retourne dans l'opposition, et refuse de participer à la monarchie de Juillet en 1830.

Il se consacre à l'écriture. Après les *Natchez* et *Le Voyage en Amérique*, il compose des *Études historiques*, des *Essais sur la littérature anglaise*, une *Vie de Rancé*, et surtout son grand œuvre, les *Mémoires d'outre-tombe*, qui paraissent après sa mort survenue en 1848.

2. Le Génie du christianisme

En 1797, dans son *Essai sur les Révolutions*, Chateaubriand se présente quasiment comme un philosophe athée : *Le Génie du christianisme*, cinq ans plus tard, semble une véritable palinodie*. L'auteur, après sa conversion, s'oppose à l'héritage philosophique

des Lumières et de Voltaire, et prétend démontrer que « de toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique, la plus humaine, la plus favorable à la liberté, aux arts et aux lettres ». À défaut de pouvoir mettre en évidence la vérité du christianisme, l'auteur essaie du moins d'en révéler les beautés et les oeuvres.

La démonstration pêche, il est vrai, du point de vue théologique ou métaphysique*, mais l'intérêt de l'ouvrage réside plutôt dans la beauté et dans l'enthousiasme que manifeste Chateaubriand **au spectacle des merveilles de Dieu**. Cette prose inspirée est soutenue par un rythme et une poésie nouvelle, dont les accents jusqu'alors étaient demeurés inconnus en France. L'émotion lyrique*, la quête du sublime, l'amour de la nature et de l'art, le culte de Dieu, voilà tout ce que goûterait bientôt la jeune génération romantique.

3. *Mémoires d'outre-tombe*

Publiés en 1848, après la disparition de leur auteur, les *Mémoires d'outre-tombe* sont le livre de toute une vie, laissé après la mort, à **l'usage des siècles**. Ces mémoires, conformément à la définition du genre, se veulent un témoignage sur des choses vues ou vécues. Mais l'auteur en se mettant en scène constamment, oriente le récit vers l'autobiographie. **L'épopée de son temps devient l'épopée de sa vie**. Le soldat, le voyageur, l'homme de lettres, l'homme d'État sont les jalons de cet itinéraire. L'auteur n'hésite pas à comparer son génie artistique au génie politique de Napoléon, ce rival qu'il admire. Il prend la pose, et s'étudie, non sans orgueil. Mais la grandeur du résultat transcende la vanité du projet .

L'intérêt documentaire le cède manifestement à la valeur littéraire de l'œuvre. À travers ces mémoires, l'auteur dresse le monument d'une vie, et tente par l'écriture de fonder le tombeau littéraire qui lui assurera l'éternité. Cette ambition traduit, outre la mélancolie d'une âme, l'angoisse de la fuite du temps qui le hante : « Je vois les reflets d'une aurore dont je ne verrai pas se lever le soleil. Il ne me reste qu'à m'asseoir au bord de ma fosse ; après quoi je descendrai hardiment, le crucifix à la main, dans l'éternité. »

1. Présentation

« C'est de la publication d'*Atala* que date le bruit que j'ai fait dans ce monde », écrit **Chateaubriand**. Cet épisode, en effet, détaché de la vaste fresque à venir des *Natchez*, pour être inséré dans *Le Génie du christianisme*, connaît dès 1801 un succès immédiat.

Atala, ou les amours de deux sauvages dans le désert relate une histoire pathétique. Fuyant l'Europe, un jeune français, René, se réfugie en Louisiane, chez les indiens Natchez. Un soir, au bord du Mississippi, le vieux Chactas lui raconte sa vie : Chactas, recueilli par l'espagnol Lopez, est un jour sauvé des ennemis qui le retiennent par Atala, qui est en fait la fille de Lopez, et les jeunes gens, trouvant refuge à la mission du père Aubry, ressentent une commune passion. Chactas désire se convertir au christianisme et épouser Atala, mais la jeune fille, consacrée à la Vierge par sa mère, ne peut y consentir, et préfère s'empoisonner. Le lecteur apprend enfin de la petite fille de René, que Chactas, René et les Natchez, quelques temps après, ont été massacrés par les Français.

2. Analyse

Le livre se présente, aux dires de l'auteur, comme une « sorte de poème, moitié descriptif, moitié dramatique ». Le public a tout de suite goûté **les charmes de l'idylle et les splendeurs de l'exotisme** de ce récit, qui rappelle, par ces deux côtés, *La Nouvelle Héloïse* et *Paul et Virginie*. La pureté de cet amour quasi incestueux a la tendre fraîcheur des contes pour enfants, et la beauté pathétique des tragédies pastorales*. Quoi qu'en dise Chateaubriand, la nature américaine n'est pas « peinte avec la plus scrupuleuse exactitude », mais ce n'est pas ici un récit de voyage, comme il en existe tant. Certes, l'auteur s'en inspire, mais la précision géographique le cède à beauté poétique des descriptions, en effet superbes.

Le récit est écrit dans une perspective d'**apologie de la religion chrétienne**, et de fait, la visite de la mission du père Aubry est absolument édifiante. Le jeune Chactas désire aussitôt se convertir, et s'exclame, béat : « J'admiraïs le triomphe du christianisme sur la vie sauvage. » Mais il est souvent choqué par cette religion dont les principes semblent s'opposer à la nature, et qui plus est, à un amour si pur. Du reste, la mort d'Atala nous met en garde, concède le père Aubry, contre les « dangers de l'enthousiasme et du défaut de lumière en matière de religion ».

1. Présentation

Avec *Atala*, dont il est pour ainsi dire la suite, *René* forme une sorte de diptyque détaché des *Natchez*, pour être inséré dans *Le Génie du christianisme*. Mais le succès des deux œuvres, et surtout de *René*, pousse **Chateaubriand**, dès 1805, à les publier ensemble, dans un volume à part.

Après le récit de Chactas dans *Atala*, le jeune René raconte au vieil Indien sa propre histoire. Après une enfance rêveuse, il a promené sa mélancolie en Italie, en Grèce, en Angleterre. Mais le tourment qui le ronge le torture encore. Sa sœur, secrètement amoureuse de lui, préfère se retirer dans un couvent. Désespéré, René part pour l'Amérique d'où il apprend la fin de sa tendre Amélie, morte en sainte. Il se retrouve donc « sans parents, sans amis, pour ainsi dire seul sur la terre ». Mais un missionnaire l'exhorte à dépasser cette inquiétude perpétuelle, qui fut sa vie : « Je vois un jeune homme entêté de chimères, à qui tout déplaît, et qui s'est soustrait aux charges de la société pour se livrer à d'inutiles rêveries. On n'est point, monsieur, un homme supérieur parce qu'on aperçoit le monde sous un jour odieux. On ne hait les hommes et la vie que faute de voir assez loin [...] La solitude est mauvaise à celui qui n'y vit pas avec Dieu ; elle redouble les puissances de l'âme en même temps qu'elle leur ôte tout sujet pour s'exercer. »

2. Analyse

Le sujet du récit réside tout entier dans la **description lyrique* de la mélancolie du héros**, dont le caractère autobiographique est assez sensible. La beauté du style supplée heureusement à l'absence d'intrigue véritable. René s'abîme ici dans une délectation morose, l'amère jouissance d'une existence désenchantée. L'auteur met en évidence le « vague des passions », désormais sans emploi dans un monde en déréliction*, pour engager à la foi chrétienne. Mais loin de guérir cette mélancolie, il l'a mise à la mode. Ce poison qui coulait déjà dans *Les Rêveries* de Rousseau et dans le roman allemand de Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*, trouve ici une force nouvelle : « **le mal du siècle** » qui ronge l'*Adolphe* de Benjamin Constant, *Les Confessions d'un enfant du siècle* de Musset, et prend chez Baudelaire la forme du spleen, deviendra, malgré Chateaubriand, le caractère distinctif du héros romantique.

Alphonse de Lamartine, 1790-1869

AUTEUR

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2Rzg7w>

1. Le romantique

Alphonse de Lamartine naît à Mâcon en 1790. La piété familiale et les beautés de la nature à Milly forment les impressions de sa jeunesse. Après ses études chez les jésuites*, refusant de servir l'empereur, il s'adonne à la lecture et aux voyages. Il découvre l'Italie, et rencontre à Naples la charmante jeune fille qui inspirera *Graziella*. En 1816, sur les bords du lac du Bourget, il rencontre une jeune femme qui mourra deux ans plus tard, Julie Charles, et que le poète immortalisera sous le nom d'Elvire, dans le poème fameux, « Le Lac ». Cet amour, cette mort, la foi du poète, et son désir de paix au sein de la nature inspirent les *Méditations poétiques* en 1820. Le succès est extraordinaire. Il révèle à la France littéraire **la poésie renaissante et le romantisme nouveau**.

Accueilli dans tous les salons, le poète occupe bientôt des fonctions diplomatiques, et épouse la jeune anglaise Mary-Ann Birch. Il poursuit son œuvre, et publie en 1823 les *Nouvelles Méditations poétiques* et *La Mort de Socrate*, puis *Le Dernier Chant du pèlerinage d'Harold* en 1825. En 1830 paraissent ces « psaumes* modernes » que sont les *Harmonies poétiques et religieuses*, où l'inspiration hymnique semble confondre dans un même élan le culte de la nature et de la divinité. Son élection à l'Académie française la même année consacre la gloire du poète.

2. Le politique

À partir de la révolution de 1830, Lamartine s'engage plus activement dans la politique. Quelques écrits précisent sa pensée libérale : *Réponse à Némésis*, *Sur la politique rationnelle*, *Ode sur les révolutions*. En 1833, il entreprend un long voyage en Orient jusqu'aux lieux saints, pour raffermir à la fois son inspiration poétique et religieuse. La même année, il est élu député, et le restera jusqu'en 1851 : « Je siégerai au plafond », dit-il, refusant d'aliéner sa liberté à quelque parti que ce soit. Cependant, sa pensée sociale, appuyée par les qualités de l'orateur, remporte de plus en plus de suffrages sur la gauche. Lorsque survient la révolution de 1848, il devient chef du gouvernement provisoire qui proclame la Seconde République et, par un fameux discours, face à la foule opposée, confirme la valeur symbolique et politique du drapeau tricolore. Mais après les émeutes des journées de juin, son crédit diminué favorise l'ascension et l'élection du prince président, le futur Napoléon III.

XIX^e siècle

3. Le « galérien des lettres »

Dès lors, criblé de dettes, Lamartine se réfugie dans une retraite studieuse, et se condamne « aux travaux forcés littéraires ». De fait, il n'avait pas oublié sa muse. Après le récit du *Voyage en Orient*, il avait publié *Jocelyn* en 1836, *La Chute d'un ange* en 1838, *Recueils* en 1839 et l'*Histoire des girondins* en 1847. Après les *Confidences* et *Raphaël*, il écrit des romans sociaux mettant en scène les humbles dans *Geneviève* et *Le Tailleur de pierres de Saint-Point*. Il doit encore publier des ouvrages de compilation historique : *Histoire de la Restauration*, *Histoire des Constituants*, *Histoire de la Turquie*, *Histoire de la Russie*. De mois en mois, il envoie à ses abonnés un *Cours familier de littérature*, mais il doit se résigner à vendre sa chère maison de Milly, qu'il avait chantée dans *La Vigne et la Maison*, dialogue entre « l'Âme » et « Moi ». Il meurt en 1869.

4. La poésie de Lamartine

Dieu et la nature sont le sujet récurrent des poèmes de Lamartine. Dès 1820, les *Méditations poétiques* célèbrent « Le Lac », « Le Vallon », « L'Automne », et les *Harmonies* de 1830 chantent les « Hymne de la nuit », « Hymne du matin », « Milly ou la terre natale ». À cette nature éternelle, il demande de recueillir le souvenir blessé de ses amours après la mort de Julie Charles dans « Le Lac », mais en général, la nature se présente dans son œuvre comme le temple de la divinité. Les vers évoquant la création sont un vibrant hommage au seigneur Dieu, vers qui s'exhale l'âme du poète. Cependant, cette foi, souvent inquiète ou tourmentée par l'angoisse de la mort, laisse parfois la place au doute, dans la mesure où Lamartine tente de concilier dans le déisme* sa foi catholique et sa pensée progressiste. Le lyrisme très personnel de Lamartine sut pourtant toucher un très large public. L'intimité et la grandeur de son inspiration, mises en valeur par l'harmonie des vers, bercent la mélancolie de l'âme. Ses élégies*, ses hymnes traduisent une sensibilité plaintive ou grandiloquente selon les cas, le plus souvent sincère, toujours émouvante.

Alfred de Vigny, 1797-1863

AUTEUR

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2Rz6Fw>

Alfred de Vigny grandit dans le culte des armes et de la gloire. Ses rêves de noblesse seront vite déçus par la médiocrité de la Restauration et la vie monotone des garnisons, où il sert comme officier. Il se replonge alors dans la lecture de la Bible et du romantique anglais, Byron. Il participe au groupe littéraire du Cénacle*, et se lie d'amitié avec Victor Hugo. Bientôt, il publie quelques poèmes, « Eloa », « Le Cor », et, en 1826, les *Poèmes antiques et modernes* et le roman historique *Cinq-Mars*.

Les déceptions s'accumulent : il renonce à sa carrière militaire, il se brouille avec ses amis du Cénacle*, ne retire aucune satisfaction de la révolution de 1830, délaisse sa fière épouse, et croit trouver un réconfort dans sa liaison tourmentée avec Marie Dorval, l'actrice qui interprète Kitty dans *Chatterton* en 1835, pièce qui fut du moins un éclatant succès. Néanmoins, Vigny préfère de plus en plus vivre en marge du monde, se retirant à Paris dans une digne solitude.

Il médite de nouvelles œuvres, *Grandeur et servitude militaire* en 1835, et quelques grands poèmes, vivant désormais dans la désillusion. Son élection à l'Académie française en 1845, après de laborieuses tentatives, n'est qu'un demi-succès, et sa candidature à la députation en 1849, un échec total. Amer, il se retire alors à la campagne, soignant son épouse, quasi impotente et aveugle. Le cancer qui le ronge l'emporte en 1863. Ses poèmes inédits seront rassemblés l'année suivante dans les *Destinées*.

Grandeur et solitude, telle est la destinée des héros de Vigny. « J'ai marché devant tous, triste et seul dans ma gloire », déclare Moïse dans sa prière à Dieu, et l'homme, à l'instar de Jésus au « Mont des Oliviers », est confronté « Au silence éternel de la divinité. » Les œuvres de Vigny proposent une vision pessimiste de la condition humaine, mais il se refuse aux facilités de l'épanchement lyrique*, et se réserve « l'honneur de souffrir en silence » : « Gémir, pleurer, prier, est également lâche », conclut le poète dans « La Mort du loup ». Il adopte alors une posture stoïque et aristocratique, qui donne lieu à des œuvres drapées de majesté, dans **un style sublime, épique*, mystique, idéaliste ou philosophique**, selon les cas, où l'émotion trouve un ton rare, juste, discret, émouvant, exaltant.

XIX^e siècle

Victor Hugo, 1802-1885

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Vers la gloire

« Ce siècle avait deux ans » lorsque naquit Victor Hugo à Besançon d'un futur général d'Empire. En 1809, ses parents s'installent à Paris aux Feuillantines, mais ne tardent pas à se séparer. Malgré de brillantes études de sciences, le jeune homme se destine aux lettres : « Je veux être Chateaubriand ou rien. » Il reçoit d'ailleurs quelques prix littéraires, qui l'encouragent, et il fonde en 1819 une revue : *Le Conservateur littéraire*. En 1822, il épouse Adèle Foucher, et produit ses premières œuvres : *Han d'Islande*, *Bug-Jargal*, *Odes et Ballades* en 1826, *Cromwell* en 1827, *Les Orientales* en 1829, *Le Dernier Jour d'un condamné*, *Marion Delorme*. Progressivement s'affirme l'engagement romantique de l'écrivain, timide dans la préface des *Odes*, triomphant dans celle de *Cromwell*. Chez lui se réunissent les romantiques qui forment le Cénacle* : Vigny, Dumas, Balzac, Sainte-Beuve, Nerval, Gautier.

En 1830, le drame *Hernani* provoque **une bataille littéraire des plus mémorables entre les classiques et les romantiques**. La liaison de Sainte-Beuve avec son épouse conduit Victor Hugo à prendre pour maîtresse Juliette Drouet, une relation qui, sans exclusive, durera toute leur vie. Après *Notre-Dame de Paris* et *Les Feuilles d'automne* en 1831, *Lucrèce Borgia*, *Les Chants du crépuscule*, *Les Voix intérieures*, *Ruy Blas* en 1838, *Les Rayons et les Ombres*, le poète est élu à l'Académie française en 1841. C'est la consécration.

2. Le triomphe dans l'adversité

En 1843, la mort tragique et accidentelle de sa fille Léopoldine, accable le poète. Il se détourne de la création et se consacre à **la politique**. Nommé pair de France en 1845, il donne à ses discours une portée sociale : il n'en est pas moins élu sur une liste de droite en 1848, et soutient le prince président. Mais son évolution vers la gauche le conduit à condamner les menées et le coup d'État du futur Napoléon III. Il doit fuir en Belgique, puis dans les îles anglo-normandes, Jersey, et Guernesey. C'est l'exil. Pour flétrir son adversaire, il publie en 1853 *Les Châtiments*. Il renoue avec l'inspiration lyrique* dans *Les Contemplations* en 1856, *La Légende des siècles* en 1859, et influencé par le spiritisme et les doctrines occultes, il travaille à son épopée philosophique inachevée : *La Fin de Satan et Dieu*. Il publie aussi des romans : *Les Misérables* en 1862, *Les Travailleurs de la mer* (1866), *L'Homme qui rit* (1869) et *Quatre-vingt-treize* (1874).

Après la chute de l'Empire en 1870, **le proscrit revient d'exil**. Le massacre des communards le désole. Il perd François son fils en 1873, puis Juliette Drouet en 1883. Devenu sénateur inamovible en 1876, il incarne aux yeux de tous la foi républicaine inébranlable. Lorsqu'il meurt en 1885, des funérailles nationales grandioses le conduisent jusqu'au Panthéon.

3. Sa pensée

L'ampleur et la cohérence de la pensée de Victor Hugo sont remarquables : philosophie, religion, politique, art, tout est lié chez ce génie du siècle, quoi qu'il n'ait cessé d'évoluer au cours de sa longue vie. Catholique à ses débuts, Hugo s'oriente progressivement vers le déisme*, et vers le panthéisme*, car pour lui « la religion n'est autre chose que l'ombre portée de l'univers sur l'intelligence humaine ». Mais l'inquiétude métaphysique* perce dans les poèmes tardifs, *La Fin de Satan* et *Dieu*, où il envisage « le problème unique, l'Être, sous sa triple face : l'Humanité, le Mal, l'Infini ». Toutefois, l'espoir grandiose demeure en lui.

Cette métaphysique* débouche sur une perspective éthique et politique : sa foi en l'homme le conduit à s'engager dans la cité. Successivement légitimiste, orléaniste, républicain, puis même socialiste, de la droite traditionaliste jusqu'à une gauche très avancée, Victor Hugo est cet homme en marche, qui, en luttant pour l'Homme, est allé à la rencontre des hommes. Il combat l'injustice, la peine de mort, l'exploitation des enfants au travail, la misère en général. Il combat pour le bonheur et la liberté.

Cette liberté trouve son application en art. Hugo s'éloigne de plus en plus du classicisme, et de ses règles strictes, et revendique pour le poète la liberté, et notamment sur la scène. Cette indépendance permettra à l'écrivain d'évoluer avec son siècle, au-delà de toute école littéraire.

4. Son art

Pour Victor Hugo, la valeur suprême en art, bien plus que le talent ou le goût, c'est **le génie**, dont le propre est de ne se plier à aucune règle, sinon les siennes. La puissance de son génie étonne. C'est d'abord une œuvre considérable en volumes, une passion des extrêmes, des contraires, des immensités, des profondeurs, des hauteurs, du mouvement et de l'énergie, mais aussi une grande

sensibilité pour la faiblesse, la misère, les petits détails. Du poète, et de lui-même, Hugo se fait une image prophétique : il est le voyant qui transmet à la foule les révélations surnaturelles. Plus que voyant, malgré ses expériences à Jersey, il est en réalité visionnaire. Il est peu de genres qu'il n'ait un jour ou l'autre abordés : le roman, la poésie, l'essai, le théâtre, le discours, et même le dessin, et dans tous les registres, ludique, tragique, comique, élégiaque, mythique, satirique, épique*, lyrique*, philosophique, politique...

Le lyrisme est le style ordinaire du poète. Dans la préface des *Odes* de 1822, il écrit : « la poésie c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout ». *Les Feuilles d'Automne* et *Les Chants du crépuscule* confirment cette tendance : ce sont des « vers de l'intérieur de l'âme ». *Les Contemplations*, après la mort de Léopoldine, poursuivent cette veine avec mélancolie, et notamment le poème « Demain, dès l'aube... »

Mais **le mysticisme** l'emporte souvent. Déjà, la préface des *Odes* assignait au poète une mission prophétique, « Car la poésie est l'étoile/ Qui mène à Dieu rois et pasteurs », affirme le poète dans *Les Rayons et les Ombres*. Il n'hésite pas à s'engager contre Napoléon III dans *Les Châtiments*. Mais il donne à ses vers en général une ambition plus vaste, métaphysique* et cosmique. *La Légende des siècles* embrasse l'humanité, et roule jusqu'aux rives de l'éternité. Enfin, ses visions quasi hallucinatoires culminent dans l'évocation de *La Fin de Satan* et de *Dieu*.

L'œuvre romanesque* n'est pas moins considérable, et a valu à l'écrivain une gloire populaire remarquable. Ces trois manières, le roman noir, le roman historique et le roman social se retrouvent souvent dans ses récits. Han d'Islande est un bandit littéralement assoiffé de sang. Bug-Jargal est le chef des nègres révoltés à Saint-Domingue. *Notre-Dame de Paris* met en scène une sombre et romanesque histoire aux pieds de la cathédrale dans le Paris du xv^e siècle ; ce dernier roman, puis *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer* et *Quatre-vingt-treize*, sont de véritables épopées en prose.

L'œuvre dramatique est elle aussi remarquable, avec *Hernani* et *Ruy Blas*. On lit moins ces autres pièces, fort belles cependant, *Lucrece Borgia*, *Marie Tudor*, *Marion Delorme*, *Le roi s'amuse*, *Angelo*. Ces drames répondent à l'esthétique de l'auteur : mélange des genres, intrigues romanesques et politiques, décor Renaissance bien souvent, personnages ardents, sombres, grotesques ou sublimes.

On peut lui préférer tel ou tel autre auteur : Victor Hugo n'en est pas moins la figure littéraire capitale de ce siècle.

« Dans *Hernani*, écrit **Victor Hugo** dans sa préface, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche. » En effet, ce drame en cinq actes et en vers met en scène la décadence de la dynastie des Habsbourg en Espagne

Tombé en disgrâce, don Salluste projette de se venger de la reine, mais son cousin, don César, refuse de se prêter à ce sombre projet. Il songe alors à faire passer Ruy Blas, simple laquais, pour don César, livré aux pirates, et compte se servir de l'amour du jeune homme pour la reine. Ruy Blas, introduit à la cour, devient Premier ministre. Honnête et généreux, il gourmande les ministres corrompus. La reine finit par avouer son amour pour lui. L'arrivée truculente de don César par la cheminée, après son évasion, n'ajoute rien à l'intrigue : il est aussitôt arrêté par don Salluste. Celui-ci menace la reine d'une humiliante révélation si elle ne renonce pas à la couronne. Ruy Blas dévoile enfin sa véritable identité, et tue don Salluste, dont il a été malgré lui le complice, au détriment même de sa bien-aimée. Il s'empoisonne et meurt heureux en recevant le pardon amoureux de la reine.

« Le sujet philosophique de *Ruy Blas*, écrit Victor Hugo, c'est le peuple aspirant aux régions élevées ; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme ; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine. » L'auteur analyse lui-même la décadence de la monarchie à travers ses personnages : selon lui, « don Salluste serait l'égoïsme absolu, le souci sans repos ; don César, son contraire, serait le désintéressement et l'insouciance ; on verrait dans Ruy Blas le génie et la passion comprimés par la société et s'élançant d'autant plus haut que la compression est plus violente ; la reine enfin, ce serait la vertu minée par l'ennui. » Conforme en cela à l'esthétique du **drame romantique**, Hugo pratique ici le **mélange des genres**. Dans *Ruy Blas*, « les trois formes souveraines de l'art pourraient y paraître personnifiées et résumées. Don Salluste serait le Drame, don César la Comédie, Ruy Blas la Tragédie. Le drame noue l'action, la comédie l'embrouille, la tragédie la tranche. »

Loin d'être le « tralala d'opéra » que critiquait Zola, la pièce tout entière est **un morceau de bravoure**, plein d'enthousiasme et de panache. Tout n'y respire que haine, amour et vengeance, dans une intrigue romanesque*, où le grotesque côtoie le sublime, le tout servi par une versification brillante, libre, souple et gracieuse.

Les Châtiments, 1853

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le coup d'État du 2 décembre 1851 et le référendum, qui font du président élu Louis Napoléon, l'empereur à vie Napoléon III, condamnent, du même coup **Victor Hugo** à l'exil. Opposant farouche, il publie en 1852 un pamphlet virulent, *Napoléon le Petit*. Mais il médite un projet plus ample.

Les quelques six mille vers des *Châtiments* sont **un réquisitoire systématique** contre l'empereur. Renouant avec la tradition satirique du poète latin Juvénal et d'Agrippa d'Aubigné, inspiré par sa « Muse Indignation », Victor Hugo jette toute son ardeur polémique dans son œuvre. De « Nox » jusqu'à « Lux », *Les Châtiments* sont un parcours de la nuit du crime à la lumière de l'espérance, en sept livres, qui reprennent ironiquement la phraséologie fallacieuse des discours de l'empereur : « la société est sauvée », « l'ordre est rétabli », « la famille est restaurée », « la religion est glorifiée »...

Napoléon III apparaît tantôt comme le tyran par excellence, usurpateur sanguinaire, tantôt comme un nain ridicule, le singe de son oncle, Napoléon Bonaparte. Ses complices sont eux aussi vilipendés, l'Armée et l'Église, grâce au soutien desquels, en effet, il a pu s'établir. Face à lui se dresse la haute carrure de Victor Hugo. À ceux qui disent que le poète est dans les nuages, il répond : « le tonnerre aussi. » Sa parole de vérité vise à établir les faits, et surtout à les magnifier ou à les condamner, selon les cas. Il se bat avec véhémence : « Ceux qui vivent, ce sont ceux qui luttent. » Victor Hugo se pose comme l'opposant irréductible : « Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là », et bien plus, comme le prophète qui révèle au peuple l'étoile de « la Poésie ardente », et « l'ange Liberté ».

Le style, conforme au propos de l'ensemble, est souvent **satirique**. Mais le cri scandalisé est parfois étouffé par l'évocation plaintive et **pathétique** « des mères sur leurs enfants morts ». Mais alors, porté par l'espoir de la libération, l'auteur se berce au lyrisme des vers, qui se haussent à l'occasion jusqu'aux sommets de **l'épopée**, véritable, quand il évoque Bonaparte, grotesque, lorsqu'il dépeint le neveu. Légère ou grave, dans les chansons ou dans les longues strophes, l'éloquence du poète épuise les ressources de l'apostrophe, de l'emphase, de l'allégorie*, de la répétition et des formules, car en cette œuvre engagée, ô combien militante, il convie les siècles à venir à un douloureux mais nécessaire devoir de mémoire.

1. Le projet

Le premier projet, antérieur à la révolution de 1848, a pour titre *Les Misères*. Mais quand **Victor Hugo** reprend son manuscrit en 1860, c'est désormais un homme de gauche, résolument engagé, cela se sent à chaque page du roman.

L'évolution concurrente de ces trois éléments, les idéologies, les sensibilités et les formes littéraires, en ce XIX^e siècle, permet de rendre compte de ce projet. Tout d'abord, à cette époque, les socialismes utopiques de Saint-Simon, Fourier, et le catholicisme social de Lamennais et Montalembert mettent en avant **l'urgence de la question sociale** en France. Parallèlement, évoluant avec son siècle, le romantisme du moi cède la place bien souvent à une sensibilité plus élargie : **le romantisme du peuple**. Si Musset et Gautier prônent le repli sur le moi ou sur l'art, Lamartine en revanche, George Sand, Vigny même et Michelet infléchissent leurs préoccupations vers la société. Hugo déclare dès 1839 : « Malheur à qui dit à ses frères :/ Je retourne dans le désert ! » Enfin, **la popularité au XIX^e siècle du roman noir, du mélodrame, de la littérature des bas-fonds**, dont les *Mémoires* de Vidoq, le forçat, et *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue sont un exemple significatif, a également influencé le projet littéraire de Victor Hugo.

2. Résumé

Jean Valjean, ancien forçat, frappé par la générosité de M^{gr} Myriel à son égard, essaie désormais de faire le bien autour de lui, mais son passé et l'inspecteur Javert le rattrapent malgré lui. Évadé de prison, Jean Valjean sauve la fille de Fantine, la petite Cosette, des griffes des aubergistes Thénardier, et se dissimule avec elle dans un couvent. Quelques années plus tard, le jeune Marius tombe amoureux de Cosette. L'insurrection se prépare. Javert, surpris à espionner, est arrêté, mais Jean Valjean lui sauve la vie. « Déraillé », il se suicide. Le petit Gavroche meurt héroïquement sur les barricades. Jean Valjean sauve Marius, sans connaissance, à travers les égouts de Paris. Marius découvre qui est Jean Valjean et, ayant épousé Cosette, l'éloigne de ce forçat. Mais apprenant tardivement que ce forçat lui a sauvé la vie, il se rend avec Cosette auprès de lui : Jean Valjean se meurt, dans la solitude et le chagrin, mais peut du moins « mourir comme un saint », et heureux, ayant revu Cosette.

3. Personnages

Le parcours de Jean Valjean, le héros du roman, est un itinéraire **de la chute au salut**. Ce prolétaire condamné au bagne pour le vol d'un pain, y apprend l'avalissement. Mais avec M^{gr} Myriel, il apprend plus encore : la Charité. Sous des masques divers, maire, jardinier, il tente de se réhabiliter dans la société, mais il est impitoyablement traqué par Javert. Jean Valjean est celui qui sauve : Champmathieu, son sosie qu'on manque de condamner à sa place, Cosette, par deux fois, Marius, et même l'odieux Javert. Celui qui sauve sera sauvé à son tour, à sa mort : « sans doute dans l'ombre, quelque ange immense était debout, les ailes déployées, attendant l'âme ».

Baudelaire, qui a admirablement commenté le roman, refuse de voir en Javert un honnête homme zélé. En effet, l'acharnement de cet inspecteur, c'est « l'intelligence sauvage (peut-on appeler cela une intelligence ?) qui n'a jamais compris les circonstances atténuantes, en un mot la Lettre sans l'Esprit ». Il est si éloigné de comprendre la générosité profonde de Jean Valjean qui le sauve malgré tout, qu'il ne peut que sombrer dans la folie, puis dans le fleuve. Baudelaire évoque aussi « les beautés tendres et navrantes, que Victor Hugo a répandues sur le personnage de Fantine, la grisette déchue, la femme moderne, placée entre la fatalité du travail improductif et la fatalité de la prostitution légale ».

Gavroche est un gamin de Paris que les nécessités du combat et de la misère ont prématurément formé, sans pour autant altérer son humeur spirituelle et son esprit gouailleur. Ce fils abandonné par Thénardier, cet « étrange gamin fée », le personnage le plus touchant du récit, meurt en chantant sur la barricade. Son nom inoubliable est passé dans la langue. Cosette, que Fantine a le malheur de confier aux époux Thénardier, n'est qu'une pauvre petite chose entre leurs mains, comme le suggère son nom. Martyrisée et exploitée, elle est recueillie par Jean Valjean, et épouse Marius quelques années plus tard.

Les divers personnages du récit répondent moins à une psychologie individuelle qu'à un archétype général et symbolique. Jean Valjean, c'est le Prolétariat outragé, Javert, la Police impitoyable, Marius, la Bourgeoisie républicaine idéaliste, M^{gr} Myriel, la Charité... C'est que **le personnage principal du roman est le Peuple**, dont l'auteur a voulu peindre la condition, les misères et les combats : *Les Misérables* sont la légende du siècle.

Alexandre Dumas père, 1802-1870

AUTEUR

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2Rzg?w>

Alexandre Dumas débarque à Paris à vingt ans, avec la ferme intention de faire fortune dans les lettres. Il donne dans le vaudeville*, avant de composer un drame historique, *Henri III et sa cour* (1829), dans le style romantique de l'époque. Suit toute une série de pièces, pleines des passions de l'amour ou de l'histoire : *Antony* et *Charles VII* (1831), *Don Juan de Marañna ou la chute d'un ange* (1836), *Kean ou désordre et génie* (1836).

Mais c'est surtout par le roman que Dumas s'est illustré. Il en a écrit plus de quatre-vingts, aidé, il est vrai par son « nègre » Auguste Maquet, dont les plus célèbres sont la trilogie des mousquetaires : *Les Trois Mousquetaires* (1844), *Vingt ans après* (1845) et *Le Vicomte de Bragelonne* (1848), celle des guerres de Religion : *La Reine Margot* (1845), *La Dame de Montsoreau* (1846), *Les Quarante-Cinq*, et le fameux *Comte de Monte-Cristo* (1844). Par la suite, Dumas a tenté l'aventure de la politique, sans grand succès.

Il laisse à sa mort une production volumineuse, où surnagent, mais avec éclat, quelques œuvres célèbres. La facilité du style de l'auteur, qui fit sa gloire, a pu lui nuire aussi. Cependant, **les aventures romanesques* sur fond d'histoire, les intrigues pittoresques, truculentes, la vivacité de cette prose, l'énergie des héros, à défaut de la profondeur, continuent d'enchanter le public.**

Les trois mousquetaires qui, comme chacun sait, étaient quatre, Athos, Portos, Aramis et d'Artagnan, tentent de sauver l'honneur de la reine Anne d'Autriche, menacée par les complots du duc de Richelieu. Vingt après, mêlés aux troubles de la Fronde, les héros se retrouvent en Angleterre, au cœur de la guerre civile qui oppose Cromwell au roi Charles I^{er}. *Le Vicomte de Bragelonne* met en scène les premières années du règne personnel de Louis XIV. Les intrigues de la Restauration en Angleterre, les ambitions politiques et amoureuses du jeune monarque, la vie de cour, les manœuvres d'Aramis, qui prétend remplacer le roi par son frère jumeau, depuis toujours emprisonné, l'homme au masque de fer, la vieillesse et bientôt la mort des mousquetaires, voilà la foisonnante matière du roman.

Injustement emprisonné pendant quatorze ans, le héros du *Comte de Monte-Cristo* réussit finalement à s'évader et à trouver un trésor, qui lui permet d'assouvir sa vengeance implacable contre ses trois ennemis. Ce roman a connu une fortune presque aussi éblouissante que celle des mousquetaires.

XIX^e siècle

George Sand, 1804-1876

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Aurore Dupin, fille d'un officier d'Empire, grandit dans le Berry, à Nohant, à la campagne, puis elle passe trois ans dans un couvent à Paris. En 1822, elle doit épouser le baron Dudevant, dont elle aura deux enfants. Mais elle le quitte rapidement, et mène à Paris une existence très libre. Elle ne craint pas de scandaliser les bourgeois par les pantalons qu'elle arbore, et la pipe qu'elle fume. On lui reproche aussi la liberté amoureuse qu'elle s'accorde, comme si elle était un homme ! De sa liaison avec Jules Sandeau, elle tire un livre, *Rose et Blanche* (en collaboration avec lui) et un nom (Sand comme Sandeau, George, comme un homme). Sa passion orageuse avec Musset lui inspirera le roman *Elle et Lui* en 1859 (d'où la réplique de Paul, le frère d'Alfred, dans l'année même, *Lui et elle*), et sa relation avec Chopin, *Consuelo*, en 1842.

Mais ses premières œuvres romanesques* revendiquent pour les femmes **les droits de la passion**. « Nous voulons, dit-elle, inaugurer et sanctifier l'amour, perdu et profané dans le monde. » *Indiana* et *Valentine* en 1832, *Lélia* en 1833 mettent en scène de jeunes femmes que les contraintes du mariage ou de la société empêchent de s'épanouir dans l'amour. **Le style lyrique* et romanesque** s'accompagne de revendications féministes qui manifestent le caractère passionné et énergique de cette femme de lettres. Influencée par les idéologies humanitaires et spirituelles du siècle, et notamment par le catholicisme social de Lamennais, son œuvre s'oriente vers le roman social : *Le Compagnon du tour de France* en 1840, *Horace* l'année suivante, *Le Meunier d'Angibaut* en 1845. Retirée à Nohant depuis 1839, elle s'inspire de la vie des campagnes dans ces romans champêtres que sont *La Mare au diable* en 1846, *François le Champi* en 1847, *La Petite Fadette* en 1848 et *Les Maîtres sonneurs* en 1853. C'est le début du roman régionaliste en France.

Après l'*Histoire de ma vie*, elle écrit encore quelques romans ou œuvres théâtrales, et entretient avec Sainte-Beuve, Michelet, Flaubert une importante correspondance. La « bonne dame de Nohant », qu'admirent les paysans, s'éteint en 1876. Influencée par *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, elle a toujours placé au centre de sa réflexion littéraire, morale et politique **l'expérience féminine de la vie et de l'amour**.

Gérard de Nerval, 1808-1855

AUTEUR

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2Rg57w>

Gérard de Nerval, de son vrai nom, Gérard Labrunie, naît à Paris en 1808, et grandit dans ce Valois enchanteur qui sert souvent de cadre à ses récits. À Paris, il rencontre Théophile Gautier, et fréquente la bohème littéraire et romantique de ce temps. Il est fasciné par la littérature allemande, traduit le *Faust* de Goethe, et imite Hoffmann dans son conte fantastique*, « La Main de gloire ». Après ses *Elégies* et *Odelettes*, il part pour l'Italie. De retour à Paris, il tombe amoureux de l'actrice Jenny Colon, qui épouse un musicien. Cette passion malheureuse a confirmé Nerval dans sa quête désespérée de l'éternel féminin. Les troubles nerveux et l'inspiration poétique de l'auteur sont également amplifiés par la mort de la jeune femme en 1842.

Cette même année, il effectue un grand voyage en Orient, qui inspirera le récit du même nom. Il visite successivement la Grèce, l'Égypte, le Liban, et Constantinople, qui lui donnent l'occasion de s'informer sur les mythologies et les cultes antiques, et il s'intéresse par ailleurs aux doctrines occultes des Illuminés du XVIII^e siècle. Il collabore à plusieurs projets littéraires, dans les intermittences de santé et de lucidité que lui laissent ses crises de plus en plus nombreuses. Son état nécessite plus d'une fois l'internement. Il rédige cependant les contes et nouvelles qui constituent *Les Filles du feu*, et les sonnets* des *Chimères* de 1854. L'année suivante, atteint apparemment de folie suicidaire, il est un jour retrouvé pendu à une grille.

L'œuvre de Gérard de Nerval est **une aventure spirituelle et mystique** que la pathologie mentale nimbe d'une aura particulière pour ses lecteurs. Sous des noms divers, Aurélia, Sylvie, Jemmy, Octavie, Émilie... il cherche à retrouver les souriantes jeunes filles qu'il a connues, mais les souvenirs autobiographiques se confondent dans une atmosphère bien souvent onirique. Les joies galantes tournent à l'obsession, et le voyageur érudit des *Filles du feu* construit **une mythologie de la femme**, amante, mère, Vierge et déesse, tout empreinte de mysticisme oriental, de délire poétique et de correspondances symboliques. Nerval, poète maudit, préfigure en cela Baudelaire, Mallarmé et les poètes surréalistes ; il est le « Desdichado » :

Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la Mélancolie.

XIX^e siècle

Alfred de Musset, 1810-1857

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Sa vie

Alfred de Musset naît à Paris, en 1810. Après de brillantes études au lycée Henri IV, il participe bientôt aux réunions romantiques du Cénacle* chez le poète Nodier, où l'on admire l'aisance du jeune génie, mais ses *Contes d'Espagne et d'Italie* en 1829 révèlent une âme indépendante, qui semble se moquer également des romantiques et des classiques. En 1832, il publie dans *Un spectacle dans un fauteuil* « Namouna », « La Coupe et les lèvres » et « À quoi rêvent les jeunes filles », autant d'œuvres destinées à la lecture plutôt qu'à la scène. L'année suivante, il compose deux pièces : *André del Sarto* et *Les Caprices de Marianne*.

En 1833, le poète rencontre George Sand : c'est le début d'une grande passion, bientôt rompue, reprise et abandonnée. De la désillusion d'amour, de l'expérience de la douleur, il tire cette leçon lyrique* qu'il formule dans « La Nuit de Mai » : « Les plus désespérés sont les chants les plus beaux./ Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots », et qui inspire en 1836 *La Confession d'un enfant du siècle*. Musset publie encore des comédies : *Le Chandelier*, *Il ne faut jurer de rien*, et de nombreux poèmes, « L'Espoir en Dieu », « Le Poète déchu ». Mais le poète semble dégoûté de l'amour, des plaisirs même, et de la vie. L'Académie française le reçoit en 1852, mais il n'écrit plus guère, et il meurt en 1857.

2. La poésie de Musset

Enfant du siècle, poète de la jeunesse, poète de l'amour, poète de la débauche, l'image que laisse Musset après lui est multiple. Ses vers respirent l'innocence ou le scepticisme*, la nostalgie ou le cynisme, le badinage ou le désespoir. C'est **la dualité essentielle du poète** autant que celle de l'homme.

L'amour et la douleur sont l'expérience ordinaire de ses vers : « la souffrance est ma sœur ». Mais de cette douleur, il tire une œuvre : « faire une perle d'une larme », telle est sa poétique. Il ne cesse de le redire : « Fille de la douleur, harmonie ! Harmonie ! » Mais **le lyrisme** est souvent tempéré par **l'ironie** du poète. Si son héros est « jeune, par conséquent amoureux », comme l'est Mardoche, il est souvent blasé, ami de la débauche, à l'instar de Rolla. Le héros romantique de Musset est donc un être profondément ambigu. En tout cela, Musset est assurément un enfant du siècle. Toute une génération romantique a pu se reconnaître dans son parcours individuel. Après un siècle dominé par

le « hideux sourire » de Voltaire et le déclin de la spiritualité, après les rêves de gloire et de conquête des équipées napoléoniennes, la jeunesse voit ses passions exaltées désormais sans emploi, et Musset ne croit pas à la politique. La mélancolie qui l'habite est **le mal du siècle**.

Liberté, fantaisie et variété sont les maîtres-mots de ses deux recueils principaux : *Premières Poésies* et *Poésies nouvelles*. Il s'y retrouve des poèmes, longs ou brefs, de toute sorte : des dialogues, des narrations comme « Don Paez », un conte oriental, « Namouna », un conte imité de l'Italien Boccace, des lettres, des discours, des fragments, des élégies*, des chansons, bien souvent mises en musique par la suite, des sonnets*, des rondeaux*, des odes, etc., et l'auteur adopte souvent une posture désinvolte, interpellant le lecteur à l'occasion. Le style pathétique et grandiloquent des « Nuits » s'oppose au ton léger des contes. Les vers ont alors la grâce naturelle de la conversation. Mais on a surtout retenu l'image du poète de « Tristesse » : « Dieu parle, il faut qu'on lui réponde. / Le seul bien qui me reste au monde/ Est d'avoir quelquefois pleuré. »

3. Le théâtre de Musset

La Nuit vénitienne en 1830 tombe sous les sifflets des spectateurs mécontents. Désormais, sans renoncer au théâtre, Musset invente la formule nouvelle d'*Un spectacle dans un fauteuil* : sans plus s'embarrasser des contraintes du genre, il imagine un théâtre plus vivant, plus conforme à son génie, et peut-être, plus conforme à la nature même du théâtre. Les unités d'action, de temps et de lieu explosent, le naturel et le plaisir s'en trouvent mieux.

Les personnages des drames de Musset ressemblent comme des frères à ceux de ses poèmes, et à lui-même : ce sont des héros romantiques, qui ont gardé dans le malheur ou dans la déchéance **la nostalgie de la pureté**. Franck, le héros de *La Coupe et les lèvres* et Lorenzaccio, héros éponyme* de la pièce, en sont des exemples frappants.

Ses comédies, qui mettent en scène l'amour, avec finesse, légèreté et profondeur, sont parfois de simples conversations de salon, des « comédies proverbes » comme *Il ne faut jurer de rien*, ou des pièces plus complexes, comme *Les Caprices de Marianne* et *On ne badine pas avec l'amour*.

Ce théâtre, entre marivaudage et tragédie, dérision et désillusion, donne aujourd'hui à Musset la gloire incomparable que ses vers lui avaient assurée au siècle précédent.

Lorenzaccio, 1834

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Le projet

Goût de la fantaisie, des masques et des songes, **Alfred de Musset** était fait pour la scène, assurément, mais non pas pour les règles et les contraintes du théâtre classique. Après un cuisant échec sur les planches, en 1830, il invente le principe d'*Un Spectacle dans un fauteuil*, qui donne à son génie dramatique la liberté et l'espace imaginaire dont il avait besoin. Pour autant, cette pièce à lire, en cinq actes et en prose, *Lorenzaccio*, est aussi bien une pièce à voir, et les heureuses mises en scène du **xx^e** siècle ont permis de mieux goûter ce drame, mal jugé jusqu'alors.

Musset reprend en fait un canevas que lui propose George Sand, et qui se fonde sur la *Chronique florentine* de l'historiographe Varchi. Le choix du sujet révèle les préoccupations morales et esthétiques de Musset, et bien plus, celles de toute une époque. Les révolutions réussies ou avortées ont donné au **xix^e** siècle une conscience aiguë de la politique, de l'histoire et des nations. La vogue des romans historiques, à la suite de Walter Scott, et des drames historiques à la manière de Shakespeare et de Schiller, n'a pas été sans effet sur le romantisme français. Le *Cinq-Mars* de Vigny, la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo ne sont que des exemples parmi d'autres. Mais surtout, la situation historique des cités italiennes aux **xv^e** et **xvi^e** siècles, entre liberté et tyrannie, révolte et soumission, inspire les écrivains comme Musset, qui peuvent y voir, de manière analogue, le destin de la France contemporaine...

2. L'intrigue et les personnages

Florence, 1537. La ville est sous la coupe du tyran, Alexandre de Médicis. Lorenzo, son cousin, se propose en secret de restaurer la liberté et la république. Il s'insinue dans les faveurs du duc, et devient son compagnon de débauches. Il accepte l'avilissement et il essuie le mépris de ses amis. Tandis que la marquise Cibo croit, en se livrant au duc, adoucir ses fureurs, Alexandre convoite finalement Catherine Ginori, la tante de Lorenzo. Celui-ci profite de l'occasion pour assassiner le duc. Mais ce meurtre ne mène à rien, comme Lorenzo l'avait déjà pressenti. Il meurt assassiné à Venise, tandis qu'un autre Médicis est mis à la tête de Florence.

L'intrigue au fond est assez simple : c'est le **vain succès d'un complot politique**. Mais elle met en relief des personnages dont le caractère est peint avec finesse et poésie. Le jeune Tebaldeo est « un vrai cœur d'artiste », que Michel-Ange, Raphaël et le chant des orgues transportent d'enthousiasme, or « l'enthousiasme est frère de la souffrance ». Cette figure lyrique* incarne le désengagement politique. Au contraire, la famille Strozzi représente le camp des républicains hostiles à la tyrannie, et qui s'opposent violemment au duc. Pierre, « grand comme la vengeance », est un jeune homme trop impétueux aux yeux de son père. Philippe est le chef du camp Strozzi, animé par l'amour de la liberté, mais il n'a plus l'âge et, peut-être, le courage de s'engager dans la lutte, à la différence de son fils, qui le lui reproche, sans comprendre l'inquiétude d'un père. Mais le « temps des larmes est venu pour lui », il l'a bien compris en voyant morte sa fille Louise. Alexandre est un homme brutal et sensuel. Ayant l'appui des garnisons de l'empereur Charles Quint, il abuse d'une autorité usurpée pour satisfaire son goût des femmes et du pouvoir. Et tous ces personnages, au fond, autant que Lorenzo, sont sans doute des doubles imaginaires de Musset.

Face au tyran viril, **Lorenzo apparaît comme le républicain efféminé, l'adversaire, mais aussi le double**. Mais qui est au juste ce Lorenzo ? Le masque qu'on porte tous les jours finit par coller à la peau. Le jeune homme tendre et pur d'autrefois, Renzo, Lorenzino, pour celle qui lui donna la vie, n'est plus rien que ce spectre qui fait couler les larmes d'une mère. Ce Lorenzetta qui feint de s'évanouir à la vue d'une épée, comme une fillette, fait la honte des Médicis, et ne mérite apparemment que le surnom péjoratif dont on l'affuble : Lorenzaccio. Qu'il s'enveloppe d'un manteau ou se déguise en nonne, il semble toujours l'ombre de lui-même. Traître pour les autres, qui est-il au fond ? Il tente en vain de résoudre par le meurtre l'énigme de sa vie, pour lui donner un sens, mais il connaît d'avance toute la vanité de son projet et du « bavardage humain. » Ce héros meurtrier, après Brutus et Hamlet, échoue : il a tué le tyran, mais non la tyrannie, son sacrifice inutile est une farce dérisoire. La grandeur pathétique de la pièce culmine dans l'ironie tragique de la fin, qui traduit le **scepticisme*** de l'auteur face à l'Histoire.

Théophile Gautier, 1811-1872

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Théophile Gautier naît à Tarbes en 1811. **Romantique flamboyant, il est devenu un des maîtres du fantastique*, avant d'inspirer au Parnasse* littéraire son culte de l'art pour l'art.** C'est en fait une figure de premier plan dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle.

Le jeune Théophile, ayant fréquenté des ateliers de peinture, finit par se consacrer à la littérature. Son engagement romantique éclate en 1830 à l'occasion de la bataille d'*Hernani*, la pièce d'Hugo : son gilet rouge et sa crinière échevelée font impression. Rien de tel pour provoquer les classiques et les bons bourgeois, mauvais esthètes, les « philistins », comme il aime à les appeler. Mais il se moque aussi du romantisme dans *Les Jeunes France*, « espèce de Précieuses ridicules du romantisme ». En 1834, il s'engage dans ses *Exhumations littéraires*, consacrées aux poètes grotesques trop longtemps négligés des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, dont il apprécie l'indépendance morale et poétique, et notamment Saint-Amant. Dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* en 1835, véritable manifeste littéraire, **il réaffirme la liberté de l'art et son culte de la beauté.** Parallèlement, *La Comédie de la mort* propose une vision poétique, sinistre, sinon macabre de la condition humaine.

À partir de 1836, Gautier rédige des critiques d'art et des chroniques, et il ne cesse de voyager, de l'Angleterre à l'Égypte, en passant par la Hollande et l'Espagne, la Russie et l'Algérie. En 1852, il publie ses *Émaux et Camées*, un ouvrage d'art finement ciselé qui culmine dans le dernier poème, « L'Art », avec cette affirmation orgueilleuse : « Tout passe. – L'art robuste / Seul a l'éternité ; / Le buste / Survit à la cité. » C'est le principe même du Parnasse* : « L'Art pour l'Art ». Gautier compose en outre de nombreux contes ou récits fantastiques*, dans la veine de l'Allemand Hoffmann, dont « Arria Marcella, souvenir de Pompéi », « Avatar » ou « Jettatura », animés par « la fièvre de l'impossible », et *Le Spirite*. En 1863, il publie son célèbre roman, *Le Capitaine Fracasse*.

La diversité de l'œuvre est remarquable. Tour à tour lyrique*, fantastique*, virtuose, sinistre, désinvolte, pittoresque ou goguenard, Théophile Gautier a en effet mérité l'hommage de Charles Baudelaire, qui dédie ses *Fleurs du mal* « au poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, à mon très-cher et très vénéré maître et ami Théophile Gautier. »

1. L'auteur

L'enfance d'Henri Beyle à Grenoble ne lui laissa guère de souvenirs heureux. Ayant perdu sa tendre mère à l'âge de sept ans, révolté contre son père, il est, dit-il, tyrannisé par sa tante, puis par l'abbé Raillane, son précepteur. De là son aversion pour l'ordre religieux et monarchiste, que ces personnes tentent en vain de lui inculquer. Il trouve auprès des philosophes du siècle précédent et de son généreux grand-père un utile réconfort. Après l'École Centrale de Grenoble, il monte à Paris pour passer en 1799 le concours de l'École Polytechnique.

Il renonce à ce projet, s'essaie à la carrière militaire, à l'amour, au théâtre, avec aussi peu de succès dans les trois cas. Il s'engage à nouveau à la suite de Napoléon, le héros qu'il admire. Après la chute de l'empereur, il retourne à Milan, et se passionne pour la musique, la peinture et l'art de vivre à l'italienne. En 1817, il signe de son nouveau pseudonyme, Stendhal, un ouvrage, *Rome, Naples et Florence*. Sa passion pour Métilde Dembowsky lui donne matière pour son essai *De l'Amour* en 1822. Mais malheureux en amour, suspect en politique aux yeux des autorités, il doit fuir l'Italie après un séjour de sept ans.

Sa *Vie de Rossini*, et son article *Racine et Shakespeare* paraissent en 1823. Il s'engage dans la polémique et dans la bataille romantique. Il fréquente les salons, et gagne l'amour de la comtesse Curial. Il voyage, en Angleterre, en Italie encore. Mais *Armance* qu'il publie en 1827, le drame historique *Henri III*, ni ses *Promenades dans Rome* ne peuvent résoudre ses soucis financiers. En 1830, paraît *Le Rouge et le Noir*. La révolution de 1830 lui permet d'obtenir un poste de consul à Trieste. Sa carrière diplomatique et son amour partagé pour Giulia Rinieri favorisent l'écrivain. Il écrit en 1837 *Le Rose et le Vert*, et publie les premières de ses *Chroniques italiennes* et *La Chartreuse de Parme* en 1839. Lorsqu'il meurt en 1842, il laisse après lui de nombreux inédits, plus ou moins inachevés, des romans comme *Lucien Leuwen* et *Lamiel*, une *Vie de Napoléon*, et des récits autobiographiques, les *Souvenirs d'égotisme*, son *Journal*, et la *Vie de Henri Brulard*.

2. Stendhal et le héros stendhalien

L'homme Stendhal a puisé dans la matière profuse de son caractère les traits divers de ses héros, qui sont toujours comme un prolongement de son tempérament. Il manifeste une sensibilité romantique, pleine d'enthousiasme, de passions romanesques* et de

désirs de gloire : **le beylisme**. Mais c'est un romantique maîtrisé, et presque contrarié. Se méfiant de toute spontanéité, Stendhal ne cesse au contraire de calculer, et il exerce la lucidité critique de son jugement sur toutes les matières, et en particulier sur l'amour. Analyste minutieux, il explique le processus amoureux, et notamment la cristallisation : l'amour pare son objet de toutes les vertus, comme les cristaux de sel, sur une simple branche, font d'elle une merveille.

Le héros stendhalien, à l'instar de l'auteur, est un homme qui jette toute son énergie dans la « chasse au bonheur » où il affirme son ego, c'est-à-dire son moi, et même son « égotisme* », pour reprendre le mot de l'écrivain : ce culte enthousiaste de l'individualité le conduit à surmonter tous les obstacles, et même, le cas échéant, à trouver dans l'obstacle le bonheur escompté. Aussi Julien Sorel et Fabrice del Dongo ne sont-ils jamais si heureux que dans la prison qui pourtant les sépare de la femme aimée.

3. Stendhal et le roman stendhalien

Dans la mesure où ses héros plongent aux sources de son caractère, ou du moins de ses fantasmes, Stendhal donne à ses ouvrages un tour bien souvent autobiographique. Mais il se détache de Chateaubriand et de Rousseau : loin de lui toute emphase ou toute complaisance. Il s'étudie avec rigueur et ironie. Le *Journal*, bien sûr, mais aussi les *Souvenirs d'égotisme* et la *Vie de Henri Brulard* tentent de concilier le souci d'authenticité avec l'inévitable jeu de masques qu'est l'écriture.

Roman du moi, le récit stendhalien est aussi le **roman du monde**. Sa formule est demeurée justement célèbre : « Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. » Cette définition marque l'orientation réaliste de son esthétique littéraire. Encore faut-il choisir le chemin, le miroir, et l'orientation qu'on lui donne. Toujours est-il que Stendhal travaille en effet en historien du monde contemporain : outre les *Chroniques italiennes*, l'auteur s'inspire d'un fait divers pour écrire *Le Rouge et le Noir*, *Chronique de 1830*, et *Armance* a pour sous-titre *Quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. Pour autant, malgré cette somme de « petits faits vrais » qu'il décrit constamment, ses fréquentes et sympathiques intrusions dans la narration, pour tel personnage, contre tel autre, l'éloignent de la stricte objectivité.

Par son style enfin, net et enlevé, Stendhal a pu s'imposer aux « *happy few* », et aux générations à venir, comme il l'avait prédit.

1. Résumé

Julien Sorel, le fils d'un simple scieur, devient le précepteur des enfants de M. de Rênal, le maire de Verrières. Le succès de Julien auprès de ses élèves, et auprès de M^{me} de Rênal surtout, les soirées sous le tilleul, la stratégie amoureuse du jeune homme, finissent par éveiller des soupçons. Pour faire taire les rumeurs, Julien doit quitter son amante et sa position. Grâce à ses talents brillants au séminaire, Julien obtient une place de secrétaire à Paris auprès du marquis de la Mole.

Après des débuts maladroits, Julien réussit un peu mieux en société, et surtout auprès de la fille du marquis, Mathilde. L'amour entre les jeunes gens est un jeu d'orgueil et de mépris, et Julien finit par triompher de Mathilde, qui se retrouve enceinte. La situation semble désespérée, mais M. de la Mole, furieux, finit par obtenir pour Julien un titre de noblesse, qui lui permette de prétendre à Mathilde. Le bonheur, pour Julien, est total, mais une lettre de M^{me} de Rênal, qui l'accuse d'ambition, ruine tous ses espoirs. Julien tente de la tuer. Malgré les tentatives désespérées de Mathilde pour le sauver, malgré M^{me} de Rênal même, seulement blessée, qui veut obtenir sa grâce du jury, Julien ne demande que la mort, qu'il accueille avec courage. Mathilde enterre la tête de son amant décapité, M^{me} de Rênal meurt trois jours après.

2. Personnages

Julien, le héros du roman, est un personnage très ambigu. **L'ambition sociale**, l'ambition amoureuse, qui semblent ses principales passions, le conduisent au meurtre qu'il tente froidement sur la personne de M^{me} de Rênal. Les jurés voient en lui « un paysan qui s'est révolté contre la bassesse de sa fortune », et ce n'est pas entièrement faux. Les femmes lui semblent, comme la carrière militaire et la carrière ecclésiastique, un utile moyen de parvenir. Il raisonne, il calcule, et en triomphe par stratégie et par orgueil. Mais le lecteur découvre au fil du texte un jeune homme émouvant. Son orgueil et son talent le placent au-dessus de sa condition première, mais son origine médiocre le rabaisse aux yeux de la haute société, et à ses propres yeux d'ailleurs. Julien, qui a rêvé d'équipées héroïques, est un homme passionné et sincère, au fond. Sa spontanéité et son naturel le révèlent à lui-même. Il accuse fort justement l'ordre social, et réussit à trouver le bonheur au terme de sa vie.

Face à Julien, Mathilde de la Mole et M^{me} de Rênal incarnent deux formes opposées de l'amour, plus passionnel chez celle-ci, plus intellectuel chez celle-là. M^{me} de Rênal, femme mariée, et mère de deux enfants, aime avec passion et tendresse, là où Mathilde n'aime que par orgueil, lorsqu'elle se sent dominée, mais alors, avec fougue et enthousiasme. M^{me} de Rênal, qui écrit cette funeste lettre sous la dictée de son confesseur, tente malgré tout de sauver son amant, et avec Mathilde, déploie tous ses efforts en vain. Ces deux femmes très différentes communient dans l'amour du même homme. Mais la fin pathétique de M^{me} de Rênal, qui se laisse mourir, sans pour autant attenter à ses jours, comme elle l'a promis, s'oppose au geste dramatique et spectaculaire de Mathilde qui, en enterrant cette tête chère, revit le geste romanesque* de Marguerite de Navarre. Ces deux images finales révèlent bien le caractère de l'une et l'autre.

3. Analyse

Le titre est quelque peu énigmatique. Sept ans avant *Le Rouge et le Noir*, les deux couleurs de cette *Chronique de 1830* symbolisent sans doute l'Armée et l'Église, les deux carrières par lesquelles le jeune héros croit pouvoir conquérir le monde, en uniforme rouge, ou en soutane noire. Mais elles renvoient peut-être aussi au symbolisme* universel, rouge pour la passion, noir pour la mort, puisque tel est le destin de Julien Sorel. *Le Rouge et le Noir, Chronique de 1830*, qui met en scène la diversité des milieux sociaux, l'échec d'une ascension sociale, un parvenu rebelle, une société bloquée, l'hypocrisie générale de la pratique religieuse, l'importance de l'argent, semble **un roman réaliste**. D'ailleurs, Stendhal s'est inspiré pour son roman d'un fait divers tiré de la *Gazette des tribunaux*, l'affaire Berthet. L'histoire malheureuse d'Antoine Berthet coïncide à peu près avec celle de Julien, mais il fallait encore accomplir tout le travail de l'art. **La composition romanesque*** savante multiplie les effets de (fausses) symétries et d'oppositions : les deux liaisons, les lettres qui, dans les deux cas, interrompent la carrière amoureuse de Julien, l'opposition entre Paris et province, les jeux d'écho entre les épisodes, les phénomènes de répétition ou de prémonition, Julien qui lit dans un journal la condamnation de Louis Jenrel, anagramme de son propre nom, Mathilde qui porte le deuil de son ancêtre décapité, comme Julien va l'être... Cette composition, les monologues intérieurs des personnages, les intrusions du narrateur, ses commentaires fréquents et le travail remarquable du style ont amené les critiques à parler de réalisme subjectif.

La Chartreuse de Parme, 1839

1839

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Résumé

À la suite de Bonaparte, un lieutenant arriva à Milan en 1796 : un an plus tard, Fabrice del Dongo voyait le jour. En 1815, l'enthousiasme héroïque du jeune homme le conduit jusqu'à Waterloo : il veut servir Napoléon, mais comprend à peine ce qui se passe autour de lui. Auprès de sa tante qui l'adore, la duchesse de Sanseverina, Fabrice s'engage sans enthousiasme dans la carrière ecclésiastique à Parme. Une de ses aventures le conduit à tuer un comédien au cours d'un duel. Les ennemis de la duchesse et de son amant, le comte Mosca, exploitent la situation. Le jeune homme est enfermé à la tour Farnèse, où il a le bonheur de voir chaque jour Clélia Conti, la fille du gouverneur de la prison. Mais il risque la mort.

La duchesse parvient à le tirer, presque malgré lui, de cette bienheureuse et terrible geôle. Clélia, amoureuse de Fabrice, doit malgré tout épouser le marquis Crescenzi. Les intrigues des ennemis de Mosca et celles de la duchesse, amoureuse de Fabrice, se combinent. Elle doit le sauver une seconde fois. Le jeune homme, devenu grand prédicateur, parvient à rejoindre Clélia, mais la mort de Sandrino, leur jeune enfant, provoque celle de Clélia, qui voit là un châtement divin. Fabrice se retire alors dans la chartreuse de Parme, où il ne tarde pas à mourir à son tour.

2. Personnages

Fabrice del Dongo ressemble aux autres héros masculins de Stendhal. Même énergie, même recherche du bonheur dans la carrière et dans l'aventure. Là cependant s'arrêtent les ressemblances. L'enthousiasme passionné de ce héros solaire le dispense des vanités, humeurs et ressentiments de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir*. Ce fils bâtard de la marquise del Dongo est **un être généreux et lumineux**. Son vrai désir est moins la gloire qu'il recherche à la suite de Napoléon, que la félicité qu'il trouve dans les hauteurs carcérales de la tour Farnèse. Loin de Clélia, il ne peut que s'éteindre, et il la suivra dans la mort.

La duchesse Sanseverina est bien souvent le moteur dramatique du récit. Elle aide son neveu, l'élève, le protège, le sauve plus d'une fois, et finit par l'aimer pour de vrai. Dès lors, l'amour de Fabrice pour Clélia ne peut que rendre jalouse cette femme encore belle, l'ornement des salons, enthousiaste et passionnée comme son neveu, à qui elle ne survivra guère. À côté de la femme mûre, Clélia Conti,

XIX^e siècle

plus timorée, est la jeune fille amoureuse de la tradition romanesque*, qui n'hésite pas à trahir son père pour sauver son amant, mais qui, en tentant de composer avec ses scrupules moraux et religieux, met en péril leur bonheur. Le comte Mosca est une figure très intéressante. Habile homme, fin politique, ministre lucide au milieu de cette cour, il parvient à déjouer les intrigues, et surtout, il comprend que son vrai bonheur réside non dans le pouvoir, mais dans l'amour de la Sanseverina.

3. De la technique romanesque au style poétique

Stendhal pour écrire son roman, s'inspire de chroniques italiennes du **xvi^e** siècle et de l'histoire contemporaine. Mais **le réalisme du récit est ici tempéré par la subjectivité des personnages, sinon par celle de l'auteur** : bien souvent, les événements sont progressivement perçus à travers le regard de tel ou tel, par le procédé de la restriction de champ, qui tend parfois au monologue intérieur. Dans l'épisode fameux de Waterloo, par exemple, l'auteur présente Fabrice au milieu des combats : « J'ai vu le feu ! Se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire. » Mais Stendhal ajoute trois lignes après : « Il n'y comprenait rien du tout ». Cette remarque humoristique, qui dément absolument les prétentions du héros, marque cependant la sympathie amusée de l'auteur vis-à-vis de son personnage. L'auteur pénètre les pensées de Fabrice, mais prend après une distance certaine.

Vis-à-vis de la politique et de la société en revanche, **le style de Stendhal est plus volontiers satirique**. Il critique ici le fonctionnement odieux et ridicule d'un État policier. Voici un tyran qui, faisant de la terreur une politique, éprouve lui-même autant de peur qu'il en inspire. Ce prince amoureux en est réduit à des intrigues mesquines pour se sauver de l'ennui et de la médiocrité de sa situation. Évidemment, la satire* de Stendhal, à travers cette cour imaginaire, peut s'appliquer à bien d'autres situations.

Mais la beauté de l'œuvre réside dans **la poésie de l'amour heureux ou contrarié**. Lorsque Fabrice, par exemple, est incarcéré, et menacé de mort, sa seule et délicieuse pensée est pour Clélia qu'il espère entrevoir par la fenêtre. Et quand il comprend enfin que son amour est partagé, le style lyrique* du texte rend compte de sa passion : « ce moment fut le plus beau de la vie de Fabrice, sans aucune comparaison. Avec quels transports il eût refusé la liberté, si on la lui eût offerte en cet instant ».

1. L'auteur

Honoré de Balzac naît sans particule à Tours, dans une famille de la petite bourgeoisie. Après des études chez les oratoriens, il suit son père à Paris, et commence sans enthousiasme des études de droit. Il s'intéresse bien plus aux lettres, et il s'essaie à la carrière de dramaturge. Sa première tragédie et les premiers romans d'aventure et romans noirs qu'il publie sous divers pseudonymes sont mal accueillis.

Mais il reçoit le soutien de femmes diverses : M^{me} de Berny, la duchesse d'Abrantès, et M^{me} Hanska, une admiratrice polonaise, qu'il parviendra à épouser quelques mois avant sa mort. Dès lors, il est initié aux affaires, même s'il s'endette rapidement, aux salons, et à tous les plaisirs de la vie parisienne. Une vie trépidante, des ambitions diverses, des procès de créanciers, des maîtresses et des voyages en nombre, ne l'empêchent pas de laisser à sa mort une œuvre colossale : outre une abondante correspondance, pas moins de trente contes, cinq pièces de théâtre et quatre-vingt-quinze romans d'études sociales, regroupés dans *La Comédie humaine*.

2. La Comédie humaine

« L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'**histoire et la critique de la Société**, écrit l'auteur dans son avant-propos de 1842, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui : *La Comédie humaine*. Est-ce ambitieux ? » Certes oui, mais le résultat est impressionnant.

L'architecture générale met en évidence plusieurs grands ensembles : les études analytiques (entre autres, *La Physiologie du mariage*) ; les études philosophiques (dont *La Peau de chagrin* et *Le Chef-d'œuvre inconnu* en 1831, *Louis Lambert* et *La Recherche de l'absolu*) ; et les études de mœurs regroupées en scènes de la vie privée (*Gobseck*, *Le Colonel Chabert* en 1832, *Le Père Goriot* en 1835), scènes de la vie de province (*Eugénie Grandet* en 1833, *Le Lys dans la vallée* en 1836, *Les Illusions perdues* en 1843), scènes de la vie parisienne (*Sarrasine*, *César Birotteau*, *La Maison Nuncigen*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *La Cousine Bette* en 1846), scènes de la vie politique (*Un épisode sous la Terreur*), scènes de la vie militaire (*Les Chouans* en 1829), et scènes de la vie

de campagne (*Le Médecin de campagne*, *Le Curé de village* et *Les Paysans* en 1844).

Les études de mœurs sont le spectacle de la société, dans toutes ses composantes ; les études philosophiques expliquent les causes, « les coulisses et les machines » de l'individu ; les études analytiques enfin remontent jusqu'aux principes de l'auteur. Balzac qui se propose de **faire concurrence à l'état civil**, est bien plus que le secrétaire de la société, dont il enregistrerait les caractères. Les cent trente-sept romans prévus (quarante-six demeurent à l'état d'ébauche) et les quatre mille personnages, dont plusieurs, tels Vautrin et Rastignac, apparaissent à plusieurs reprises, sont « comme un monde complet », une somme sans précédent dans la littérature universelle.

3. L'art de Balzac

Influencé par les doctrines illuministes et occultistes du XVIII^e siècle et par la zoologie de Geoffroy-Saint-Hilaire, Balzac cherche à expliquer les liens entre les hommes et leur milieu, les espèces et les individus, la matière et la pensée. **Son ambition est la totalité, la recherche de l'absolu.** Il est animé, comme tant de ses personnages, par une volonté de puissance, source de son énergie créatrice. Ses héros, très individualisés, accèdent en général, par leur passion ou manie particulière, à **la dimension symbolique de types**, psychologiques, sociologiques ou philosophiques. Et ses romans obéissent à une construction rigoureuse, souvent dramatique : après une exposition souvent longue, voire pesante, la crise se noue violemment et donne lieu à un dénouement spectaculaire.

Balzac possède deux facultés maîtresses : **l'observation et l'imagination.** Ses descriptions semblent épuiser la matière du réel, dont il sait rendre les menus détails, l'épaisseur visqueuse ou brute. Par là-même, elles possèdent une qualité hallucinatoire, et les intrigues remarquables, qui ne sont pas sans affinité avec le romantisme (exaltation du moi, goût du mystère et du mélodrame), créent un univers labyrinthique : « Mes romans sont *Les Mille et Une Nuits* de l'Occident » écrit à juste titre l'auteur. Cette abondance réglée et débridée à la fois, cette mythologie réaliste qu'il met en scène, a conduit Baudelaire à parler à son égard, la formule est heureuse, de **réalisme visionnaire.**

La Peau de chagrin, 1831

LIVRE

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

Trouvant sa place au sein des études philosophiques, œuvre programmatique, l'une des premières de **Balzac** par ailleurs, *La Peau de chagrin* met en scène le mythe fondamental de *La Comédie humaine* : **le désir destructeur**.

Le jeune Raphaël de Valentin, ruiné au jeu, et au bord du suicide, trouve chez un antiquaire une peau de chagrin fort singulière : elle raccourcit et abrège la vie de celui qui la possède, à mesure qu'elle exauce ses désirs quels qu'ils soient. Imprudent, Raphaël en fait l'acquisition. La richesse, l'amour, tout semble lui sourire, mais la peau rétrécit. Il a beau faire, la jeter, la faire examiner par des savants, renoncer aux plaisirs, son destin est scellé. Une dernière rencontre avec Pauline qu'il aime tant le conduit à la mort.

2. Analyse

Dans le récit, quelques-unes des thèses fondamentales de l'auteur trouvent leur expression. Sa philosophie est révélée en partie par l'antiquaire : « L'homme s'épuise par deux actes instinctivement accomplis qui tarissent les sources de son existence. Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux formes de mort : VOULOIR et POUVOIR. » Entre ces deux voies de la volonté de puissance, la sagesse choisit le SAVOIR, car « la pensée est la clef de tous les trésors ». « Et qu'est-ce que la folie, ajoute le vieillard, sinon l'excès d'un vouloir ou d'un pouvoir ? » L'œuvre est donc tout entière habitée par cette croyance que la vie est un capital d'énergie que chacun dépense à son gré, avec parcimonie ou prodigalité. Elle met en scène une arithmétique des désirs et de l'existence, et Raphaël expire apparemment dans l'orgasme, de sorte que la petite mort débouche sur la grande : elle révèle en cela les affinités troublantes entre le désir sexuel et le désir de mort, **Éros et Thanatos**.

L'œuvre est ainsi **un conte philosophique**, dans la tradition du XVIII^e siècle. Elle est aussi **un conte fantastique*** à la manière de l'allemand Hoffmann. C'est également **un conte oriental**, avec cette inscription en langue sanscrite, cette peau venue de l'Est, semblable aux talismans ou génies ambigus des *Mille et Une Nuits*, avec cette poésie érotique et sensuelle des orgies, et ce héros, « amant efféminé de la paresse orientale ». C'est encore **une nouvelle tragique** dans le style des récits du XVI^e siècle, et un roman baroque*.

XIX^e siècle

Le Colonel Chabert, 1832

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

Laissé pour mort, sous des monceaux de cadavres, sur les champs de bataille de l'Empire, le colonel Chabert, dix ans après, prétend retrouver sa femme et sa fortune. Avec l'aide de l'avocat Derville, il intente un procès à son épouse, qui refuse de le reconnaître. Par crainte du scandale, la comtesse Ferraud accepte malgré tout une transaction, et demande à son ancien époux de faire le mort pour ne pas troubler son bonheur à elle. L'apparente affection de la comtesse cache mal son égoïsme. Le colonel Chabert, dégoûté de la vie, se retire du monde, et finit, à l'hospice, dans la misère et la folie.

2. Analyse

Chabert, c'est l'ancien combattant, l'homme de peu devenu colonel grâce à l'Empire, mais que les temps nouveaux de la Restauration condamnent à l'oubli, si ce n'est à la mort. C'est aussi le revenant, ressuscité d'entre les morts, qui fait figure de mort vivant. Pareil à un fantôme, il est pris pour un fou, et il le deviendra. Anobli par l'Empereur, **le héros finit pauvre hère** : « quelle destinée, conclut Derville. Sorti des Enfants trouvés, il revient mourir à l'hospice de la Vieillesse, après avoir, dans l'intervalle, aidé Napoléon à conquérir l'Égypte et l'Europe. »

L'ayant cru mort, la femme du colonel Chabert est devenue la comtesse Ferraud, et refuse de restituer son nom et sa fortune au héros. Cette ancienne fille des rues a désormais des enfants, une position sociale. Son égoïsme meurtrier fait d'elle le bourreau de Chabert, car elle craint d'être la victime de son nouvel époux, qui pourrait bien la renvoyer à la rue. La société, et non sa nature propre, l'oblige à faire mourir Chabert une seconde fois. Quant à Derville, le double de l'auteur, il est à la fois le témoin de cette histoire et l'auxiliaire de Chabert.

Le Colonel Chabert repose sur une structure légendaire de base : c'est, depuis Martin Guerre et Boris Godounov, le mythe de l'Usurpateur et de la légitimité bafouée. Dix ans après l'annonce de sa mort, Chabert est un second Ulysse, plus malheureux que son illustre prédécesseur. Mais **sur ce fond de légende, l'auteur bâtit une intrigue judiciaire, un drame psychologique**, car c'est ici la vaine quête d'une identité perdue, et une peinture historique et sociale qui dénonce, après la chute de l'Empire, l'hypocrisie et l'égoïsme de la société bourgeoise de la Restauration.

1. Présentation

Après *Eugénie Grandet*, **Balzac** veut accomplir « une maîtresse œuvre ». Il s'inspire, dit-il, d'un fait divers, et met au point alors, pour la première fois, à l'occasion de ce roman, **le principe de récurrence des personnages** de *La Comédie humaine*. M^{me} de Bauséant, qui fut jadis *La Femme abandonnée*, réapparaît ici, et Rastignac et Vautrin, nouveaux venus de l'univers balzacien, reviendront fréquemment dans les romans ultérieurs.

« Un brave homme, – pension bourgeoise, 600 fr. de rente, – s'étant dépouillé pour ses filles qui toutes deux ont 50.000 fr. de rente, mourant comme un chien », tel est le sujet initial du roman conçu par Balzac. Mais la matière, sous sa plume s'est étoffée : à cette intrigue, il faudrait ajouter celle, non moins importante, du jeune Rastignac, dont l'itinéraire fait du récit un **roman de formation**, sans compter les histoires particulières liées à Vautrin ou aux autres personnages de la fameuse pension Vauquer.

2. Analyse

Le Père Goriot est présenté comme un « Christ de la paternité », et sa vie de sacrifice pour Delphine et Anastasie, ses filles ingrates qui veulent l'oublier, est une passion véritable, et bientôt solitaire. Après une discrète apparition dans *La Peau de chagrin*, Eugène de Rastignac, qui arrive à Paris, est le héros ambitieux de l'ascension sociale. Il est naturellement sensible à la générosité du père Goriot et de M^{me} de Bauséant, mais il est aussi attiré par les promesses de réussite matérielle, grâce aux filles de Goriot, et surtout à Vautrin, fût-ce au prix de la morale. Le roman culmine sur les hauteurs du cimetière du Père-Lachaise, avec ces mots conquérants du jeune héros au grand Paris : « À nous deux maintenant ! » Vautrin enfin, homme puissant, jovial, fascinant et inquiétant, prend amoureusement Rastignac comme élève. Il entend lui expliquer les rouages cyniques de la société. Cet ancien forçat, Trompe-la-Mort est son surnom, est dénoncé à la police à la fin du récit. Il n'en demeure pas moins le héros de l'énergie.

Il reste encore à évoquer tout ensemble M^{me} Vauquer et sa pension, qui par leur crasse commune et sordide, ont fait la réputation du roman. La longue page de cette description, digne d'anthologie, donne une image répugnante et effrayante de cette **peinture de mœurs**, où se révèle, dans toute sa mesure, **complexe et grouillant, le réalisme** de Balzac.

Gustave Flaubert, 1821-1880

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Vie de Flaubert

De son enfance, Gustave Flaubert a gardé quelques souvenirs moroses, le goût de la dérision et le sens de l'observation hérité de son père, chirurgien à l'Hôtel-Dieu de Rouen. La jeunesse romantique du jeune Flaubert est illuminée par la rencontre, en 1836, d'Élisa Schlésinger, dont le souvenir sublimé éclaire encore les *Mémoires d'un fou*, *Novembre*, la première *Éducation sentimentale* en 1845, et la seconde, plus de trente ans après ce premier bonheur. Après le baccalauréat, Gustave Flaubert se rend à Paris. Il se détourne de ses études de droit, et fréquente les milieux littéraires et romantiques.

Une crise de nerfs, en 1843, l'oblige à se retirer dans la propriété familiale de Croisset. Loin de Paris désormais, il se consacre exclusivement à l'art : pour lui, vivre c'est écrire. Il revient parfois à Paris cependant, garde contact avec ses amis, et entretient avec Louise Colet une liaison et une intéressante correspondance. Le peu de succès que rencontre *La Tentation de saint Antoine* auprès de ses amis le conduit à rédiger *Madame Bovary*, en guise de penum, en 1857. Plus heureux que Baudelaire dont *Les Fleurs du mal* sont condamnées la même année pour immoralité, il gagne le procès qui lui est intenté. Après un voyage en Tunisie, il publie *Salammbô*, qui connaît également un réel succès.

L'Éducation sentimentale de 1869, en revanche, est un échec : il en est très déçu. Ses crises nerveuses le reprennent ; il perd sa mère, et ses meilleurs amis. À cela s'ajoutent encore des difficultés financières. Il est cependant reconnu et admiré par la jeune génération naturaliste. Zola lui rend hommage, et Maupassant, son filleul et disciple, réussit dans le monde littéraire. Enfin les *Trois Contes* qu'il publie en 1877 rencontrent un large succès. Néanmoins, il meurt en 1880, dégoûté de la bêtise bourgeoise dont il se moque dans *Bouvard et Pécuchet* et le *Dictionnaire des idées reçues*.

2. Modernité de Flaubert

À l'instar de Baudelaire, qui inaugure en ce siècle la modernité poétique, Flaubert ouvre la voie d'une **modernité romanesque***, qui hésite entre les apports opposés de courants littéraires divers.

« Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts, dit-il : un qui est épris de gueulades, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de

l'idée ; un autre qui creuse et qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit. »

Le premier Flaubert voudrait céder toujours à **la tentation romantique**, qui se donne libre cours dans les écrits de jeunesse, et ressurgit, tel un serpent de mer, dans la splendeur et la couleur historiques des ouvrages ultérieurs, *Salammô*, *La Tentation de saint Antoine*, et les *Trois Contes* (*Hérodiade* et *La Légende de saint Julien l'Hospitalier*, notamment). Réagissant contre ce lyrisme, le second Flaubert domestique cette tendance qu'il met à distance par **l'observation précise du réel et l'écriture impersonnelle** : « il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessus et le dessous des choses ». Les documents historiques ou scientifiques, qu'il consulte en très grand nombre, garantissent les qualités objectives de sa méthode littéraire. Cette ascèse, semble-t-il, porte au plus haut point **l'ambition réaliste** où s'étaient illustrés avant lui Balzac et Stendhal.

Mais il existe un troisième Flaubert, qui par son **culte de l'art** s'apparente au formalisme et au Parnasse* littéraire : « Le but de l'art, c'est le beau avant tout. » Ses brouillons sont surchargés de corrections, car il est soucieux de trouver la formule précise, parfaite et belle, ce qui, pour lui, est une seule et même chose. Dans son « gueuloir », il déclame les phrases qu'il écrit, de manière à s'assurer de leur euphonie et de leur rythme. Il s'intéresse à la technique du point de vue, et fait du **style** un absolu. À propos de *Madame Bovary*, il déclare : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même, par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient en l'air. »

Par son style, sa lucidité fine et ironique, et par sa critique de la bêtise moderne, encore valable, hélas ! aujourd'hui, il s'est taillé une place de premier plan dans le paysage des lettres françaises.

Madame Bovary, 1857

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Le projet

Maxime du Camp et Louis Bouilhet, après une lecture de *La Tentation de saint Antoine*, conseillent à **Flaubert** d'oublier toutes ces « divagations », et l'invitent, pour vaincre cette « invincible tendance au lyrisme », à se limiter à un sujet plus prosaïque, l'histoire, par exemple, de M. Delamare, qu'ils avaient connu par l'intermédiaire du père de Flaubert. Flaubert se lance alors dans ce pensum thérapeutique, pour dompter en lui le goût de l'épanchement, à une époque où, de toutes façons, le romantisme est entré en France dans l'ère du soupçon. Après quelques années d'un travail acharné et laborieux, s'inspirant en effet de l'affaire Delamare, il publie, en 1857, *Madame Bovary*, aussitôt accusée d'immoralité, comme *Les Fleurs du mal*. Mais le procès, que Flaubert gagne, ne peut que servir le succès éclatant du roman.

2. Résumé

Un jeune homme médiocre et laborieux devient finalement médecin : Charles Bovary épouse en secondes noces Emma Rouault. Cette jeune fille croit trouver dans le mariage les félicités romanesques* qu'elle avait jusqu'alors rêvées. Mais la médiocrité de son époux, de son entourage, à Tostes, puis à Yonville, lui fait perdre toute énergie. Elle se jette alors avec fougue dans la passion qu'elle éprouve pour Léon, un jeune clerc de notaire. Après le départ de Léon, elle rencontre Rodolphe, un dandy*, qui préfère bientôt l'abandonner à ses désirs exaltés et impérieux. Elle retrouve Léon, mais elle se lance dans des dépenses luxueuses, et bientôt, accablée de dettes, de fatigue et de remords, elle se suicide à l'arsenic. Charles Bovary ne tarde pas à la suivre dans la mort, laissant orpheline la petite Berthe.

3. Personnages

« Elle avait lu *Paul et Virginie* » : Emma Bovary est cette jeune femme qu'une enfance bercée de rêveries romanesques* a rendue inapte à la médiocrité bourgeoise. L'influence d'une éducation religieuse, la bêtise, la lâcheté ou la méchanceté des hommes qui l'entourent, la conduisent à une double faillite financière et amoureuse. Charles Bovary, élève médiocre, médecin médiocre, fera un époux médiocre, généreux, pourtant, et brave avec cela, mais incapable de comprendre le mal dont souffre son épouse. Il n'a pas, après la mort

d'Emma, de raison de lui survivre : il ne lui survit pas. Emma croit trouver mieux ailleurs : elle se trompe. Finalement, les grands vainqueurs du roman sont Homais et Lheureux. La bêtise sentencieuse du pharmacien et la cupidité sournoise du commerçant triomphent dans cette société bourgeoise. L'arsenic du premier, et l'argent que réclame le second, condamnent Mme Bovary, et ses rêves de bonheur.

4. Un roman réaliste ?

Certes oui. Le lecteur y retrouve le motif balzacien de la vie de province et des études de mœurs. Le milieu, les conditions sociales et psychologiques sont présentées avec précision par l'auteur. Le livre est en quelque sorte **une chronique et une peinture de son temps** : les nobles, les notables, les bourgeois, les paysans, les hommes, les femmes, la ville, la campagne, tout y est présent, en sa place fixée. C'est ici **le thème réaliste de la mal mariée, qui donne lieu à un roman de l'adultère**. Avec ce personnage exemplaire et si représentatif qu'est Emma Bovary, Flaubert pouvait affirmer à juste titre : « Ma pauvre Bovary souffre et pleure dans vingt villages de France. »

Roman de la désillusion, école du désenchantement, *Madame Bovary* est aussi **une éducation sentimentale en faillite**, qui par là même, n'est pas sans rappeler la propre expérience de l'auteur : « Madame Bovary, c'est moi ! », disait-il en effet.

5. Le style

Le style est pour Flaubert « une manière absolue de voir les choses ». Le monde qu'il peint, d'une part, et ses impressions personnelles, d'autre part, sont tenus à distance par le travail du style, la médiation du regard, et les changements de perspective. Les descriptions, fouillées, minutieuses, abondent ; ce n'est pas sans raison. La précision du texte décrit la vérité du monde, et la banalité du monde explique la désillusion d'Emma. Ce sujet mélodramatique, les déceptions amoureuses d'une jeune femme, est coulé dans une langue qui s'y refuse, et c'est cette tension qui fait aussi la beauté du roman. « Je me suis efforcé d'aller dans l'âme des choses », écrit Flaubert, mais sans céder aux facilités du lyrisme. Ce style très personnel est en même temps impersonnel, car, conclut Flaubert, « l'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout-puissant : qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas ».

L'Éducation sentimentale, 1869

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Projet

Voici enfin le livre de toute une vie. Après les *Mémoires d'un fou* en 1838 et la première *Éducation sentimentale* en 1843-1845, **Flaubert** livre ici son secret, « sa chambre royale », l'amour absolu et platonique qui le lie à jamais à M^{me} Schlésinger, cette femme qu'il rencontra jadis, il n'avait pas seize ans. « Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération, écrit l'auteur ; "sentimentale" serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. » L'histoire personnelle traverse l'Histoire collective, amour, politique et vanités se conjuguent pour donner, peut-être, malgré l'insuccès de l'ouvrage à sa publication première, l'un des meilleurs romans du siècle.

2. Analyse et personnages

Le roman met en scène les ambitions passives de Frédéric Moreau. L'intrigue se résume à **la vacuité d'une carrière amoureuse et sociale ratée**. Les épisodes se succèdent, sans importance décisive, et le lecteur se prend à penser qu'en trente années que couvre le récit il ne s'est rien passé : il n'a pas tort. L'inanité de l'histoire particulière du héros renvoie à l'inanité générale de l'Histoire à cette époque, au regard pessimiste de Flaubert : beaucoup de rêves, un peu d'agitation, et d'action, assez peu. Ce jeune homme qui promet au lecteur l'image d'un héros romantique est bien plutôt un anti-héros. Sa passion pour Marie Arnoux, jamais démentie, jamais aboutie, est une contemplation dont le détournent à peine le bruit et la fureur des mouvements sociaux et politiques de 1848. Ses ambitions sociales, politiques et matrimoniales échouent successivement, et médiocrement. Il symbolise à lui seul toute une génération, **l'échec d'une jeunesse romantique face à la société bourgeoise et à l'Histoire**.

Marie Arnoux est la femme adulée. Épouse d'un bourgeois trivial, mère de deux enfants, elle est pour Frédéric l'amante idéalisée, une promesse de bonheur. À la voir, il éprouve « une sorte de crainte religieuse ». Vingt ans plus tard, il la retrouve, et voit « ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine. » Son désir pour elle est contrarié par quelque chose « comme l'effroi d'un inceste », la crainte du dégoût ou de l'embarras, et le désir de « ne pas dégrader son idéal ». Autour de Frédéric gravitent d'autres figures féminines secondaires. Louise Roque, jeune fille riche et

amoureuse, M^{me} Dambreuse, mondaine parisienne, et Rosanette, courtisane facile. La tranquillité, la réussite ou le plaisir, voilà ce que peuvent lui apporter ces trois femmes, respectivement. Mais aucune n'est cet idéal incarné qui obsède Frédéric ; d'ailleurs ses stratégies matrimoniales – la grande affaire ! tournent court.

Les hommes qui entourent Frédéric symbolisent les types divers de la génération 1848. Frédéric avait rêvé l'amour, Deslauriers, son ami, rêve le pouvoir. Après une jeunesse républicaine et enthousiaste, il paraît « bien calmé en politique », « effet de l'âge », apparemment. Lui aussi a manqué son existence. Le meilleur de leur vie, c'est encore l'expédition ratée de leur jeunesse dans un bordel, les souvenirs heureux après les illusions perdues. M. Dambreuse est un aristocrate opportuniste qui réussit à faire sa place dans la nouvelle société bourgeoise. Cisy, au contraire, reste enfoncé dans ses valeurs passéistes et dans son château. Dussardier, l'idéaliste, finit assassiné, lors de l'émeute, par Sénécal, que son intransigeance révolutionnaire conduit, paradoxalement, à soutenir le coup d'État qui met justement fin à la révolution. Enfin, Pellerin et Regimbart, l'art et la politique, incarnent une parole proliférante, qui masque mal l'impuissance de toute action.

3. L'art du roman

Toute la beauté du roman réside dans la complexité savante du récit qui entrecroise constamment les fils de l'intrigue amoureuse et de l'intrigue historique, qui semblent se répondre en écho, et selon la technique du contrepoint*, de manière symbolique. La passivité des républicains face au coup d'État du futur Napoléon III est à l'image de la passivité de Frédéric Moreau dans sa vie amoureuse. Les vingt ans d'histoire du Second Empire, qui ne valent pas même la peine d'être évoqués, sont passés sous silence par une extraordinaire ellipse narrative.

Avec *L'Éducation sentimentale*, l'inspiration romanesque* a pour ambition non pas le réel et l'action, mais tout au contraire le manque d'action, et ces petits riens – faut-il le regretter ? – qui sont le tout de la vie. **Roman d'apprentissage ?** Peut-être. **École du désenchantement ?** Sans doute. Quoi qu'il en soit, le roman se veut désormais l'expérience creuse, mais pure, de la durée : **c'est le miracle poétique et décevant d'une prose et d'un roman « sur rien ».**

Trois Contes, 1877

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Les *Trois Contes* que publie **Flaubert** en 1877 proposent un remarquable aperçu de ses préoccupations littéraires et esthétiques : *Un cœur simple* évoque cette province normande où l'auteur avait situé l'intrigue de *Madame Bovary* ; *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* renoue avec un mysticisme qu'il avait déjà exploré dans *La Tentation de saint Antoine* ; *Hérodias* explore à nouveau les splendeurs antiques qui firent la gloire de *Salammbô*. Flaubert traverse allégrement en quelques pages l'Antiquité, le Moyen Âge, l'époque contemporaine, pour en saisir chaque fois le caractère, sinon l'esprit, avec **un réalisme du détail et de la précision, qui n'exclut ni le merveilleux, ni la sensibilité, ni le rêve**. Aussi les *Trois Contes* sont-ils **un raccourci historique et stylistique** remarquable que Flaubert propose à la fin de sa vie.

Un cœur simple est « le récit d'une vie obscure, celle d'une pauvre fille de campagne [...]. Elle aime successivement un homme, les enfants de sa maîtresse, un neveu, un vieillard qu'elle soigne, puis son perroquet ». Dans ce texte que Flaubert écrit à la demande de George Sand, la précise description des lieux, des caractères, des conditions sociales, s'allie avec une forme de tendresse discrète pour ce personnage pathétique : Félicité, qui voit dans son Loulou empaillé le Saint-Esprit, est profondément émouvante. Le réalisme, la sensibilité et la beauté de la peinture sont trois qualités ici heureusement réunies.

La Légende de Saint Julien l'Hospitalier, inspirée d'un vitrail de la cathédrale de Rouen, nimbe d'une lumière mystique et merveilleuse une histoire que l'auteur raconte, là aussi, avec un grand souci du détail réaliste et de la précision historique. Le jeune homme, apprenant par un cerf prophétique qu'il tuera un jour ses géniteurs, fuit son destin qu'il accomplit finalement. Mais un lépreux qu'il accueille s'avère être Jésus, qui l'emmène avec lui au Ciel.

Hérodias entremêle les données de l'archéologie et les fictions de l'imagination pour créer cette histoire d'inspiration biblique : Salomé, sur les conseils de sa mère, Hérodias, demande au roi Hérode la tête de Jean le Baptiste. Ces personnages, qui, dans la Bible et dans l'histoire ultérieure, ont pris une importance considérable, semblent vivre ici pour la première fois, mais avec ferveur et intensité : c'est ce que Théophile Gautier appelait « l'objectivité rétrospective ».

1. Vie de Charles Baudelaire

Orphelin de père à six ans, Charles Baudelaire déteste le nouvel époux de sa mère, le commandant Aupick. Mis en pension au lycée Louis-le-Grand, cet adolescent révolté et mélancolique s'intéresse bientôt à la littérature. Il abandonne ses études de droit, et fréquente plus volontiers la bohème romantique du Quartier Latin. En 1841, il embarque sur le « Paquebot des mers du Sud » qui le conduit jusqu'à l'île Bourbon, aujourd'hui, la Réunion. De là les rêveries marines et les paysages ensoleillés qui font l'exotisme de quelques-uns de ses poèmes.

À son retour, il prétend vivre de manière autonome, grâce à son héritage. Il s'éprend de la mulâtresse Jeanne Duval, la Vénus noire qui traverse ses vers et sa vie de manière orageuse, et il mène une vie de dandy*, élégance supérieure des jeunes gens à la mode de l'époque. Mais la famille lui impose un conseil judiciaire, qui le réduit à une rente humiliante. Il doit alors travailler, s'engage dans la critique d'art et dans la critique littéraire. Les *Salons* et articles qu'il produit révèlent un esprit éclairé, un esthète avisé.

Les rencontres amoureuses ou artistiques forment son génie : l'actrice, Marie Daubrun, et la lumineuse M^{me} Sabatier enrichissent son expérience. Par ailleurs, il découvre dans la prose américaine d'Edgar Allan Poe, qu'il traduit et révèle au grand public, une âme fraternelle. Son grand projet poétique aboutit, en 1857, au recueil des *Fleurs du mal*. L'auteur est traduit en correctionnelle pour immoralité. Tandis que Flaubert, poursuivi également pour sa *Madame Bovary*, finit par gagner son procès, Baudelaire est condamné.

Cette épreuve, quoiqu'il continue à écrire, l'accable. La maladie aussi, d'ailleurs, et il s'enfonce désormais dans une solitude vaguement éclairée par l'opium et le haschich, ses *Paradis artificiels*. Après les *Petits Poèmes en prose*, publiés à partir de 1862, il entend donner en Belgique une série de conférences, mais une attaque à Namur le laisse paralysé et aphasique en 1866. Transporté à Paris, il meurt l'année suivante.

2. Modernité de Baudelaire

La modernité poétique de Baudelaire, le mot est à l'époque tout nouveau, réside dans cette synthèse heureuse qu'il propose en son art. Il reprend des éléments de l'héritage classique, essentiellement l'alexandrin, le quatrain, le sonnet*, et la métrique en général. Il s'apparente aux romantiques par cette mélancolie coutumière, sa passion de l'art, de l'amour et de l'ailleurs : « N'importe où, pourvu que ce soit hors du monde », écrit-il désespéré. Il se rapproche aussi du formalisme, tant il accorde d'attention à la forme rigoureuse de ses vers, et son culte de la Beauté fait de lui le digne émule de Théophile Gautier, à qui il dédie d'ailleurs ses *Fleurs du mal*. Enfin, il annonce le symbolisme* par son intuition des correspondances entre les sensations, entre l'homme et l'univers aussi. Il entrevoit également des correspondances entre les arts, et, grâce à ses articles lumineux, il explique à ce siècle bourgeois la nouveauté et la grandeur artistiques de peintres tels que Delacroix, Courbet, Manet, et du compositeur Richard Wagner.

Baudelaire est donc une synthèse paradoxale des courants littéraires ou artistiques qui l'ont suivi, précédé ou traversé : il est pour ainsi dire **le carrefour de ce siècle**. Pour autant, il a su conserver toujours cette manière si personnelle, et si originale, ce qu'il convient d'appeler style. Pour Baudelaire, « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » Ce sont en effet deux tendances de son œuvre qu'il allie de manière curieuse. Le chantre de la Beauté éternelle a aussi évoqué les impressions fugaces que lui suggèrent les tableaux parisiens, lors de ses promenades, et même les plus laides.

Un dernier trait fait la modernité de son œuvre : laissant à d'autres le ciel, la nature et les petits oiseaux, Baudelaire cherche son profit poétique dans les terrains vagues et maudits de Lesbos, de la drogue, de la grimace, du remords, des épaves et de l'enfer, pour en tirer une splendeur ambiguë, et d'autant plus séduisante... Rimbaud, Verlaine, les surréalistes et Jean Genet sauront s'en souvenir.

1. Le projet poétique

Les Fleurs du mal se proposent de « retracer l'histoire des agitations spirituelles de la jeunesse moderne » à travers l'âme exemplaire de leur auteur. Le titre original, *Les Lesbien*nes, célébrant la sensualité et ces « Femmes damnées », qui furent condamnées encore par un tribunal bourgeois et imbécile, semblait sans doute trop nouveau à **Baudelaire** même. Après avoir songé aux *Limbes*, aux relents catholiques ou socialistes, l'auteur opta pour le titre définitif, qui, par une alchimie singulière, prétendait tirer *Les Fleurs du mal*.

Le recueil paru en 1857 compte cent poèmes, chiffre de perfection, et cinq parties : « Spleen et Idéal », « Fleurs du mal », « Révolte », « Le Vin », « La Mort ». La nécessité de remplacer les pièces condamnées pour rétablir l'équilibre de l'architecture, conduit l'auteur à rajouter des poèmes nouveaux et une partie intitulée « Tableaux parisiens » dans les éditions ultérieures. La composition d'ensemble décrit apparemment le trajet d'une âme torturée qui finit par sombrer : une lente et sublime agonie, **une descente aux enfers sans fin**.

2. Spleen et Idéal

La partie intitulée « Spleen et Idéal » est de loin la plus longue du recueil. L'Idéal, c'est la Beauté, dont la femme adorée semble parfois l'incarnation en ce monde sensible. Mais il est « dans l'azur comme un sphinx incompris », et qui plus est, inaccessible. L'idéal, bien souvent, renvoie à la jeunesse du poète, ou de l'humanité : c'est « le vert paradis des amours enfantines », ou l'époque révolue d'une Nature avant la Chute. Cet Éden rêvé fait ressortir la laideur et la médiocrité du monde contemporain, qui provoque par contraste le spleen du poète. Ce mot d'origine anglaise est la forme que prennent chez Baudelaire la mélancolie et le mal du siècle. Obsession, ennui, angoisse face à la fuite du temps, horreur et désir face au sexe, goût du néant, en sont les ordinaires manifestations. **Le spleen est en définitive le sentiment existentiel de la finitude de la condition humaine.**

3. Le Poète et l'Art

Lorsque le poète n'est pas submergé par le spleen qui l'obsède, il tente d'accéder par ses vers à l'éternité de l'idéal. Mais il est toujours un être élu et maudit à la fois, semblable en cela à l'albatros : ce roi de l'azur, sublime dans les airs, semble « comique et laid » parmi les hommes, sur le pont du navire. Néanmoins, le poète est une figure de

médiateur. Il comprend les correspondances secrètes de l'univers, qui unissent les sensations entre elles. Il est encore, dans « Élévation », celui « Qui plane sur la vie, et comprend sans effort / Le langage des fleurs et des choses muettes ! » La figure du poète, « C'est un phare allumé sur mille citadelles », qui rend hommage au Seigneur. « Soyez béni, mon Dieu », déclare Baudelaire, dès le premier poème du recueil, où il ajoute avec foi : « Je sais que vous gardez une place au Poète / Dans les rangs bienheureux des saintes Légions. »

4. La Femme et l'Amour

La mythologie personnelle de Charles Baudelaire prend chair quand il évoque la femme. Elle est pour lui, par nature, « abominable ». Mais, parée de bijoux, la chevelure parfumée, elle est l'idole d'un culte fort ambigu de la part de l'auteur. Il lui rend grâce de ses charmes, et cet amour, spiritualisé, donne parfois même lieu à une mystique salvatrice, mais il reste en général entaché par le soupçon du péché et de la damnation. Outre les lesbiennes qui peuplent ses fantasmes, trois femmes, principalement, constituent la constellation érotique et poétique de Baudelaire : Jeanne Duval, la mulâtresse, la Vénus noire, est l'amour sensuel, « Le Serpent qui danse », « Le Vampire », la « belle ténébreuse », la femme exotique pour laquelle il se damnerait. À l'opposé se trouve Apollonie Sabatier, « l'Ange gardien, la Muse et la Madone », « Harmonie du soir » et « Aube spirituelle » à la fois. Entre ces extrêmes se situe Marie Daubrun, « la fille aux yeux verts », la plus ambiguë des trois. Il n'est pas malaisé de pressentir le rôle d'amante, de mère et de sœur, que le poète, consciemment ou non, tente de leur assigner.

5. L'art de la transgression

Sous une forme apparemment assez sage, sonnets* nombreux et réguliers, alexandrins superbes, quatrains à rimes riches ou suffisantes, Baudelaire présente une pensée subversive, que les censeurs ne lui pardonneront pas. En des vers exquis, il chante la puanteur infecte d'« Une Charogne », le meurtrier odieux dans « Le Vin de l'assassin », il s'enchant de la splendeur érotique des femmes damnées, du vin, du « Reniement de saint Pierre », et des blasphèmes hardis qu'il prononce dans « Les Litanies de Satan ». **Cette audace libératrice** n'est pas la moindre des qualités de Baudelaire, obligeant une société sclérosée à réviser, peut-être, ses catégories éthiques et esthétiques.

Petits Poèmes en prose, 1862

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Parallèlement aux *Fleurs du mal*, **Baudelaire** entreprend de publier en revue de brefs poèmes en prose. Le titre originel, *Poèmes nocturnes*, évoque l'atmosphère de *Gaspard de la nuit*, l'œuvre d'Aloysius Bertrand, dont s'inspire Baudelaire pour son ouvrage. Finalement, après plusieurs hypothèses, il semble avoir retenu l'un ou l'autre de ces deux titres pour le recueil à venir : *Petits Poèmes en prose* ou *Le Spleen de Paris*.

« Je suis assez content de mon *Spleen*, écrit le poète. En somme, c'est encore *Les Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté et de détail, et de raillerie. » En effet, *Le Spleen de Paris* est le pendant en prose des *Fleurs du mal*. Loin d'être une ébauche, la prose, après le vers, semble un aboutissement, une ultime libération. Par ailleurs, la confrontation de la prose et du vers permet de mettre en évidence l'essence même du poétique. De fait, les poèmes en prose plutôt qu'en vers semblent mieux faits pour retracer **le spleen des tableaux parisiens et les flâneries du promeneur**.

« Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée, pour s'adapter aux mouvements lyriques* de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? », écrit Baudelaire dans sa préface.

La variété du recueil s'accorde en effet au mouvement de l'âme ou de la rêverie. Cette prose parisienne accueille anecdotes, confidences, dialogues, madrigaux*, récits, discours, l'étranger, les mendiants, les filles de la rue, **la multitude et la solitude**. C'est une rhapsodie en gris, une suite arbitraire d'impressions d'une ville où le poète tente de « jouir de la foule », et de son malaise. Son imagination est un divertissement qui le détourne du néant qui le ronge : « Qu'importe ce que peut-être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et *ce que je suis* ? » Le poète voudrait se réfugier « n'importe où, pourvu que ce soit hors du monde », mais finalement, il trouve en ce monde moderne et en lui-même les ressources d'une vie tolérable : « Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous. »

Leconte de Lisle, 1818-1894

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. L'auteur

Charles Marie Leconte de Lisle naît à la Réunion. Plusieurs années passées en cette île laisseront sur lui une empreinte profonde et le goût de l'exotisme. Mais arrivé en France, il doit suivre des cours de droit qui l'intéressent bien moins que la littérature. La lecture enthousiasmante des *Orientales* de Victor Hugo, les poètes grecs qu'il traduit, Homère, Hésiode, sont autant d'éléments qui forment son art. Pour la pensée, il s'inspire du catholicisme social de Lamennais et du socialisme de Fourier. Les promesses de la révolution de 1848 sont vite déçues, et après l'avènement du Second Empire, il abandonne la politique, et se consacre à « la contemplation sereine des formes divines ».

Leconte de Lisle **voue à l'art un culte religieux et rationnel** à la fois. Il met en œuvre une **poétique de la distance**, distance temporelle ou spatiale, dans ses *Poèmes antiques* en 1852, *Poèmes barbares* en 1862, *Poèmes tragiques* en 1884 et *Derniers Poèmes* en édition posthume. Autour de lui se réunissent les poètes, Banville, Heredia, Mendès, qui forment une revue et un mouvement littéraire du même nom : Le Parnasse*. Après les horreurs de la Commune, qui le désolent, il se réjouit de l'avènement de la III^e République, car il est resté fidèle à son engagement démocratique. En 1886, il succède à Victor Hugo à l'Académie française. Il meurt en 1894.

2. L'art de Leconte de Lisle

Leconte de Lisle met en œuvre une poésie impersonnelle, apparemment. **Le culte de la perfection formelle** dans la lignée de Théophile Gautier donne lieu à des monuments superbes et à des descriptions d'une beauté plastique éblouissante. Il chante « Midi », « Le Rêve du jaguar », « L'Enfance d'Héraclès », « La Vision de Brahma », ou « Le Cœur de Hjalmar ». En réalité, cet amour du Beau et de l'art pour l'art, qui s'exprime dans une poésie lyrique*, hymnique, épique* ou philosophique, est une manière de se garder de la tentation romantique de l'épanchement lyrique*. Pour autant, à travers ces galeries hautaines, se dégage une impression de mystère originel. Cette poésie savante retrouve l'enfance de l'homme, des civilisations, des religions, et même de l'univers. L'auteur met en place une cosmologie* poétique et sublime, où se révèlent son inquiétude métaphysique* et son scepticisme* face à l'Histoire.

José Maria de Heredia, 1842-1905

AUTEUR

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2Rg7w>

1. Sa vie

Issu de la race des conquérants espagnols, José Maria de Heredia voit le jour aux environs de Santiago de Cuba en 1842. Revenu en France, le pays de sa mère, il suit les cours de l'École des Chartes, mais il se destine à la littérature. Il rencontre en 1866 Leconte de Lisle dont il devient le digne émule au sein du mouvement littéraire qu'est le Parnasse*. Il publie ses poèmes en revue, et ne rassemble ses *Trophées* qu'en 1893. La première édition est épuisée en quelques heures. Le succès de l'ouvrage lui permet d'être reçu à l'Académie française l'année suivante. En 1901, il est nommé administrateur de la bibliothèque de l'Arsenal. Il meurt en 1905.

2. Son œuvre

Les *Trophées* du poète sont les images triomphantes qu'il rapporte des civilisations passées, et dont il perpétue, par son art, le souvenir glorieux. Cent dix-huit sonnets* composent le recueil, qui brillent tous d'une égale lumière. Le poète évoque successivement : *La Grèce et la Sicile, Rome et les Barbares, Le Moyen Âge et la Renaissance, L'Orient et les Tropiques, La Nature et le Rêve*. Dans cette forme exquise et contrainte qu'est le sonnet*, José Maria de Heredia donne la mesure de son talent. Il sait l'art d'évoquer toute une époque en un tableau : c'est la résurrection éphémère des morts sous sa plume vivante.

Des images souvent grandioses dans la miniature du sonnet*, tel est le secret du poète, qu'on avait oublié en France depuis le Ronsard des *Amours* de Cassandre, mais que lui avait relu avec profit. Les enluminures de Heredia sont des chefs d'œuvre de précision et de style. Il rejoint donc en cela **l'esthétique parnassienne, le culte de la perfection formelle**, mais par rapport au style souvent grave de Leconte de Lisle, ses vers sont plus sensibles à la vie, à l'enthousiasme, au panache, et à la gloire qu'ils accueillent volontiers ; les chutes des sonnets*, notamment, sont de véritables clés d'or. Si les seigneurs et châtelaines du passé glorieux ne sont plus, le poète se tourne avec émotion vers « La rose du vitrail toujours épanouie. » « Les Conquérants » espagnols en route vers le Nouveau Monde, assoiffés d'or et d'aventures, voient surgir « Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles ». Avec les fils des rayons de « Midi », dit enfin le poète, « Chasseur harmonieux, j'emprisonne mes rêves. »

XIX^e siècle

Alphonse Daudet, 1840-1897

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Né à Nîmes, Alphonse Daudet gardera toujours de sa Provence natale un souvenir ému. À dix-sept ans, il monte à Paris, et publie avec succès un recueil poétique, *Les Amoureuses*, s'essaie aussi au théâtre avec *La Dernière Idole* (1862), et triomphe avec *Les Lettres de mon moulin* (1866). Les historiettes contées sont des récits pathétiques, comme « La Chèvre de M. Seguin », ou drolatiques, comme « La Mule du pape », philosophiques, comme « La Légende de l'homme à la cervelle d'or », ou élégiaques, comme « Le Sous-Préfet aux champs ». L'heureuse variété des tons et la légèreté du style font merveille. En 1868, Daudet renoue avec le succès en évoquant *Le Petit Chose*, roman émouvant, d'inspiration autobiographique.

Revenant à sa chère Provence, il compose la fameuse trilogie de Tartarin : *Tartarin de Tarascon* (1872), *Tartarin sur les Alpes* (1885) et *Port-Tarascon* (1890). Ce personnage légendaire, dont le nom propre est passé dans la langue commune, est le digne successeur du Matamore de *L'Illusion comique* de Corneille. Ce fanfaron méridional, fantaisiste, et mythomane, se voit obligé, pour être à la hauteur de sa réputation, de chasser les lions en Afrique, d'escalader le Mont-Blanc et de fonder une colonie en Australie. Autant d'aventures qui composent une vaste fresque héroï-comique. En 1872, nouveau succès, avec *L'Arlésienne*, le drame mis en musique par Bizet. Puis, l'année suivante, Daudet publie les *Contes du lundi*, recueil d'histoires autour de la guerre de 1870 et de la Commune de Paris.

Dans les romans suivants, la veine de Daudet semble plus réaliste. Il décrit les milieux de l'industrie, du commerce et des pauvres gens à Paris dans *Fromont jeune et Risler aîné* (1874), les milieux d'affaires dans *Le Nabab* (1877), les milieux cosmopolites dans *Les Rois en exil* (1879), les milieux de la bohème dans *Sapho* (1884), les milieux académiques dans *L'Immortel* (1888). Dans la mesure où Daudet se flatte d'écrire « d'après nature », son esthétique se rapproche du réalisme ou du naturalisme. Mais lorsqu'il dépeint la corruption et le vice, il ne manque pas d'exprimer sa sympathie pour les misérables, les petites gens, et il conserve quelques traits de la fantaisie et de l'humour, qui avaient assuré sa fortune dans ses premières œuvres. Aussi bien a-t-il lui-même défini son art comme « **un singulier mélange de fantaisie et de réalité** ».

1. Vie de Zola

Émile Zola est le fils d'un ingénieur italien naturalisé. Après la mort de son père, la famille se retrouve sans grandes ressources. À Aix, il a pour camarade de classe Paul Cézanne, qui reste son ami. À Paris, il doit travailler dans une librairie, et il s'introduit progressivement dans le monde du journalisme. Il rédige des articles de toutes sortes, de la critique d'art à la chronique d'actualité. D'abord attiré par le romantisme, notamment par Hugo, il évolue rapidement vers le réalisme.

À partir de 1868, il conçoit le plan des *Rougon-Macquart*, *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Vingt volumes en vingt ans à peu près. Dès le début du projet, sa doctrine littéraire est formée, c'est le **naturalisme**. Il apparaît comme le chef de file du mouvement. Autour de lui, dans sa villa de Médan, se rassemblent Maupassant, Huysmans, et quelques autres. Ils publient en 1880 *Les Soirées de Médan*, dont la préface se présente comme un manifeste de la nouvelle doctrine. Zola précise encore ses théories dans *Le Roman expérimental*, *Le Naturalisme au théâtre* et *Les Romanciers naturalistes*.

Suivant la logique de ses œuvres, Zola conçoit la nécessité de s'engager sur les questions sociales et politiques. Il publie en 1898 un brûlot intitulé « **J'accuse** ». Il accuse en effet l'antisémitisme des autorités militaires, politiques et morales, qui ont injustement condamné le capitaine Dreyfus. Son engagement dans « l'Affaire » fait de lui le premier « intellectuel » du siècle. Mais il doit fuir la condamnation prononcée contre lui. Il publie encore le cycle humanitaire inachevé des *Quatre Évangiles*, *Fécondité*, *Travail*, *Vérité* et *Justice*. Il meurt accidentellement en 1902. Six ans plus tard, ses cendres sont transférées au Panthéon.

2. Zola et le naturalisme

Le **naturalisme** est en quelque sorte un **réalisme scientifique et systématisé**. Zola analyse la société à la lumière des théories de Darwin sur les lois de la sélection naturelle, et de la doctrine de Taine sur l'influence des milieux. Par ailleurs, il retient de Claude Bernard la méthode dite expérimentale, qu'il prétend appliquer au roman : « Le romancier, dit-il, est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. » Il s'agit pour Zola de mettre en évidence les

déterminismes* biologiques ou sociologiques qui conditionnent les comportements humains. L'homme n'est pas un pur et libre esprit. Il est agi par la mécanique des organes de son corps et des rouages de la société.

Chez Zola, cette volonté de mettre en évidence **la fatalité biologique et sociale le conduit à déclinier dans la famille Rougon-Macquart les ravages d'une fêlure héréditaire sous le Second Empire**, selon les milieux divers. Il n'hésite pas à mettre en scène les immondices de la société, puisqu'elles existent : meurtres, viols, misères, cruautés, tout s'y retrouve. Les contemporains de Zola, qui ne comprenaient pas toujours la portée de son art, ont souvent critiqué cette complaisance dans la noirceur, ce que Nietzsche appelait « le plaisir de puer ».

3. Zola, l'art du roman

Vingt romans, de 1871 à 1893, mille deux cents personnages, plusieurs centaines de milliers d'exemplaires vendus au total, une renommée internationale : *Les Rougon-Macquart* sont une énorme et superbe machine. À cette ampleur se mesure la puissance de l'auteur. Dans sa volonté de totalité, il veut embrasser d'un coup la société entière : le monde de la finance dans *La Curée*, les Halles dans *Le Ventre de Paris*, le clergé dans *La Faute de l'abbé Mouret*, les politiciens dans *Son Excellence Eugène Rougon*, les ouvriers dans *L'Assommoir*, les artistes dans *L'Œuvre*, les paysans dans *La Terre*, etc. Cet ensemble est comparable en cela à *La Comédie humaine* de Balzac. Mais l'univers que décrit Zola est analysé de manière systématique selon la doctrine naturaliste.

En réalité, Zola va au-delà de sa propre doctrine dans ses romans. L'enquête journalistique et l'observation scientifique donnent lieu à une poésie épique*, qui fait la grandeur et la splendeur de l'ensemble. L'échec de la méthode scientifique fait le triomphe de l'art. À travers la société en marche, Zola voit de grandes forces à l'œuvre : l'Argent, l'Instinct. Il construit ainsi une mythologie moderne et dynamique, où les objets trouvent leur place symbolique et monstrueuse : l'alambic dans *L'Assommoir*, la locomotive dans *La Bête humaine*. Malgré leur fêlure, les héros, de génération en génération, sont portés par une énergie de Titan, celle de l'auteur, qui les conduit infailliblement jusqu'à leur destin final.

1. L'œuvre

« J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs, écrit **Zola** dans la préface du roman. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement, la honte et la mort. C'est de la morale en action, simplement. » Le succès et le scandale extraordinaires propulsent aussitôt Zola sur les devants de la scène littéraire, où il prend place, comme chef de file des **naturalistes**.

Abandonnée par son amant, Auguste Lantier, Gervaise travaille à Paris comme blanchisseuse pour nourrir ses deux enfants. Sa dure vie est éclairée par la rencontre de Coupeau, un ouvrier zingueur, qu'elle finit par épouser. Coupeau tombe un jour d'un toit. Gravement blessé, après sa guérison, il ne se remet guère au travail. Au contraire, son temps et son argent passent dans la boisson, où il entraîne aussi Gervaise. Coupeau invite un jour Lantier, qui habite désormais dans la maison. La liaison reprend entre les deux anciens amants. La déchéance s'accroît. Coupeau, ivrogne, sombre dans le délire et dans la mort ; Gervaise, elle, doit se prostituer, et finit solitaire, dans son trou.

2. Composition et personnages

La composition d'ensemble est très nette : à l'illusoire ascension de Gervaise dans les six premiers chapitres, succède la déchéance certaine des six derniers chapitres. La chute physique de Coupeau préfigure symboliquement la chute morale de cet homme, bientôt suivi par son épouse. Gervaise, qui est au fond le personnage central du récit, est une jeune femme sympathique, à la fois courageuse et faible. Active, quand il s'agit de sauver ses enfants, passive, quand ses hommes, l'époux ou bien l'amant, l'entraînent sur la pente de l'alcoolisme ou de la débauche. Cet époux, Coupeau, sympathique au début, devient plus mou, plus brutal à la fois, après son accident, sous l'emprise de l'alcool. Lantier est l'amant désinvolte qui abandonne Gervaise, et revient finalement, pour accentuer dans ce nouveau ménage à trois la déchéance.

3. Un roman social

« C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple. Et il ne faut point conclure que le peuple tout entier est mauvais, car mes personnages ne sont pas mauvais, ils ne sont qu'ignorants et gâtés par le milieu de rude besogne

et de misère où ils vivent. » **La question sociale** à cette époque se retrouvait déjà dans les romans de George Sand ou dans *Les Misérables* de Victor Hugo. La nouveauté de *L'Assommoir* ne consiste donc pas dans la représentation du bas peuple. Ce qui est nouveau ici, c'est moins la présence que « l'odeur » authentique du peuple. Chez Hugo, chez George Sand, la pitié ou le style atténuaient du moins la laideur du réel. Ici, tout au contraire, l'auteur évoque l'avachissement des personnages, les taudis miséreux et le quartier de la Goutte d'Or avec une précision brutale, sans esthétisme aucun, ni possibilité de rédemption. Il donne de ce milieu ouvrier **une vision cruellement pessimiste**.

4. Un roman à thèse ?

La thèse du roman, si tant est qu'il en ait une, est manifestement fort ambiguë, car à droite comme à gauche, Zola fut également loué et critiqué. Le succès comme le scandale reposaient sur un malentendu. Les lecteurs bourgeois qui se réjouissaient de voir confirmé leur dégoût pour le peuple abject pouvaient condamner cependant la bassesse du style. À l'inverse, les amis du peuple, qui reprochaient à Zola l'image véritable, mais dégradante qu'il donnait du prolétariat, pouvaient y voir au contraire un discours de révolte face à la misère. En effet, Zola, dans sa préface, condamne plus la misère que les misérables, et selon lui, la déchéance morale est le corrélat inévitable de la déchéance sociale.

5. Les mots et les choses

« La forme seule a effaré. On s'est fâché contre les mots. Mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple. Ah ! La forme, là est le grand crime ! [...] N'importe, personne n'a entrevu que ma volonté était de faire **un travail purement philologique***, que je crois d'un vif intérêt historique et social. » Zola, en effet, a recréé dans son roman **un parler populaire et argotique**. *Assommoir*, par exemple, désigne un bistrot. Brûlot, canon, rogome, riquiqui ou schnick relèvent du champ lexical de l'alcool. Cette langue, d'ailleurs, annonce le *Voyage au bout de la nuit* de Céline. En général, le style vise à la précision crue. Mais lorsqu'il évoque l'alambic, cette machine infernale, il devient quasi fantastique* ou expressionniste*, pour exprimer la tragédie banale du peuple de Paris.

1. Résumé

Renvoyé de son travail à Lille à cause de ses opinions socialistes, Étienne Lantier est embauché dans les mines de Montsou. La misère des prolétaires s'oppose à l'insolente richesse des actionnaires de la Compagnie des Mines, qui veut baisser encore les salaires, et briser dans l'œuf toute tentative syndicale, en s'en prenant à Lantier. Celui-ci réussit à soulever ses camarades, mais la Compagnie laisse pourrir la grève, comptant sur la faim et le froid de l'hiver pour obliger les mineurs à reprendre le travail. La révolte des mineurs affamés est arrêtée par les militaires, qui ouvrent le feu. Les travailleurs retournent à la mine, mais Souvarine, ouvrier nihiliste* russe, réussit à inonder la fosse. Lantier assiste à la mort de Catherine qu'il aimait. Aidé par les équipes de sauvetage, il regagne la surface, avec **l'espoir de la germination future de révolutionnaires nouveaux.**

2. Personnages

Étienne Lantier est le fils de Gervaise, l'héroïne de *L'Assommoir*, dont il a dû connaître la déchéance. Il est le ferment révolutionnaire parmi le peuple : la Compagnie l'a bien compris, elle qui s'en prend à la caisse sociale qu'il dirige. C'est le héros de la fraternité révolutionnaire. Il s'oppose en cela au mécanicien nihiliste* Souvarine. Lantier est l'Apôtre solidaire inspiré par le socialisme de Marx ; Souvarine est l'Exterminateur solitaire inspiré par le socialisme anarchiste de Bakounine. Ayant vu la mort de sa femme, tuée sous ses yeux, cet homme sombre croit devoir tout raser pour reconstruire un monde meilleur. Étienne trouve en la famille de Toussaint Maheu des amis et des alliés : contrairement à Gervaise qui mourait désespérée, inconsciente et déchue, la Maheude prend conscience de la nécessité du combat. Catherine, sa fille, est aimée de Lantier. Leur union sexuelle, au fond de la fosse inondée, auprès du cadavre flottant de Chaval, que Lantier a dû tuer, est une scène éprouvante. Mais le vrai héros du roman, c'est la foule, le peuple des mineurs.

3. Un roman social

Germinal est le fruit de l'enquête minutieuse que Zola, journaliste, a menée sur le terrain des mines du Nord, à l'occasion de la grève générale d'Anzin. **La précision de l'observation sociale** fut encore confirmée, bien longtemps après, car les choses n'avaient guère changé, par Maurice Thorez, ancien mineur, et secrétaire général du parti communiste. Face à la misère crasse des ouvriers, Zola n'oublie

pas de peindre l'hypocrisie bourgeoise des actionnaires et des nantis, leur mauvaise foi et leur bonne conscience révoltante, à une époque où, le directeur touchant quarante fois plus que ses ouvriers, les profits de la mine ne cessaient d'augmenter. Le luxe des Hennebeau s'accorde à la fainéantise des Grégoire.

4. Un roman à thèse ?

Germinal est pour les mineurs mis en scène **le roman de l'apprentissage politique**. En effet, les passions individuelles s'effacent ici derrière la nécessité collective de s'engager. La rivalité amoureuse de Lantier et Chaval, par exemple, est reléguée au second plan. De là à faire de ce roman social un roman à thèse, il n'y a qu'un pas. En effet, *Germinal* est **le roman de la lutte des classes et de la misère ouvrière, l'éveil du monde du travail à la conscience de ses droits**. Il ne s'agit plus ici de cette liberté abstraite pour laquelle on se battait en 1848. Cette fois, on se bat pour manger, et pour survivre : le salariat est devenu la forme moderne de l'esclavage. La révolution industrielle nécessite donc une révolution sociale. En tout cela, *Germinal* s'oppose à *L'Assommoir*, dont il est le pendant positif. À la dépression sociale de Gervaise dans *L'Assommoir* répond l'espoir d'Étienne Lantier dans *Germinal*, malgré la répression féroce : quatorze morts, vingt-cinq blessés. *Germinal* est donc un éloquent réquisitoire, un formidable « J'accuse » contre le Capital.

5. Un roman visionnaire ?

Le génie de Zola triomphe de ses principes. Le **naturalisme** de sa prose, une fois de plus, est dépassé par **les visions** mises en scène en **une vaste épopée mythologique**. Au Capital, dieu impersonnel, présent partout, visible nulle part, répond la masse épique* des travailleurs, dont la foule grondeuse est montrée par l'auteur en une large fresque, cette « vision rouge de la révolution », au vacarme tonnant des gros sabots sur la terre dure. La fosse du Voreux est un monstre puissant, et le puits qui à la fin coule à l'abîme semble une apocalypse, ou une apothéose, selon la perspective. Lantier qui tente de sauver Catherine pour la ramener vers la lumière est un nouvel Orphée, ayant abandonné sa lyre élégiaque pour entonner le chant plus à propos de l'Internationale. Il y a du Dante dans cette vertigineuse et moderne descente aux enfers. Le lamento des corons obscurs est éclairé par l'étoile de l'espoir, cette germination future. La leçon des ténèbres débouche sur une vision poétique et prophétique : « Ce roman, dit Zola, je le veux prédisant l'avenir. »

1. Sa vie

Guy de Maupassant connaît en Normandie une enfance libre et heureuse. En 1870, il devient garde mobile, et il assiste à la débâcle militaire, qu'évoquent souvent ses récits. Pour rejoindre Paris, il accepte un emploi dans les ministères, ce milieu bureaucratique, qu'il décrit et qu'il croque avec plaisir dans sa prose. À la mesquinerie des bureaux, il préfère le canotage, la compagnie des filles, le charme des guinguettes en bord de Seine. Il passe pour être un homme robuste et bon vivant.

À l'école de Flaubert, il s'exerce à la prose et à l'observation du réel. Il est aussi reçu chez Zola. *Boule de Suif*, en 1880, est son premier succès. Comme il excelle dans le genre bref, il abandonne peu à peu ses essais, poétiques et dramatiques, et publie en dix ans à peine pas moins de trois cents nouvelles, et quelques romans, dont *Une vie* en 1883, *Bel-Ami* en 1885, *Pierre et Jean* en 1888, *Fort comme la mort* en 1889 et *Notre cœur* en 1890. Le succès littéraire est le moyen des conquêtes dans le monde, ou dans le demi-monde, dont il ne se prive pas. Mais il est atteint de syphilis. Il se sent angoissé, menacé, il délire : il doit être interné. Hallucinations, obsessions, tentative de suicide, il finit par mourir dans une maison de santé en 1893.

2. Son œuvre

Le tempérament joyeux et gaillard de Maupassant s'oppose apparemment à l'atmosphère grise de ses récits. Il nie toute providence, se moque de la bourgeoisie, et critique les femmes. *La Maison Tellier* et les *Contes de la Bécasse*, par exemple, mettent en scène la vie plate et banale. L'art du conteur, qui expose en bref une situation, un scénario, plutôt qu'une intrigue, y révèle toute son efficacité. En recherchant « la vérité choisie et expressive », Maupassant s'impose comme un **maître du réalisme**.

Mais le pessimisme et la solitude provoquent en lui un malaise, **une angoisse**, qui s'exprime en termes fantastiques*, où perce déjà la folie qui le guette, dans *Solitude* notamment, *La Peur*, ou *Le Horla*. Aussi bien l'image facile d'un Maupassant superficiel est-elle contredite. La joie de vivre de l'auteur se trouve être l'envers d'une conscience aiguë, trop aiguë même, du néant de l'existence humaine.

Boule de Suif, 1880

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

Dans sa villa de Médan où Zola réunit ses amis, se constitue un groupe littéraire, qui aboutit en 1880 à la publication des *Soirées de Médan*, dont la préface constitue un véritable manifeste du naturalisme naissant. Six nouvelles sur le sujet commun de la guerre de 1870 composent le recueil, toutes écrites par les membres du groupe, Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique, Alexis. La nouvelle la plus fameuse de l'ensemble est celle de **Guy de Maupassant**, *Boule de Suif*, qui fait du jeune poulain de Flaubert, d'un seul coup, un auteur majeur, dans tous les sens de ce terme, en son siècle.

L'histoire est celle d'une **jeune prostituée, Boule de suif**, enjouée et guillerette. Tandis que les Prussiens envahissent la France, elle se retrouve dans une diligence, entourée de « bons » bourgeois, qui s'offusquent de sa présence parmi eux. Toutefois, la générosité de la jeune femme parvient à charmer la compagnie. Mais un officier prussien arrête la diligence, et retient prisonniers tous ses voyageurs dans une auberge. À leur libération il met une condition expresse : que Boule de Suif lui accorde ses faveurs. Indignée, celle-ci refuse tout d'abord. Mais la pression des autres la pousse au **sacrifice** et au don de soi. Lorsque les voyageurs repartent enfin, elle ne recueille, pour toute gratitude, que le mépris de ceux qu'elle a sauvés.

2. Analyse

Boule de Suif est le personnage éponyme* de cette nouvelle. « Petite, ronde de partout, [...] elle restait appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. » C'est **une fille courageuse et patriote**. Ce corps qu'on dit souillé abrite une âme d'enfant. Indignée par l'exigence du soldat, elle est plus humiliée encore par le mépris des autres, qui la considèrent, malgré le sacrifice accompli pour eux, comme « une chose malpropre et inutile ». Les voyageurs ingrats et égoïstes, ces femmes mariées, ces religieuses, à cet amour vénal, opposent la splendeur hypocrite de leur amour légal ou divin. L'une des religieuses déploie même toute sa casuistique* fallacieuse pour convaincre Boule de Suif d'accepter l'avilissement.

« Un chef-d'œuvre de composition, de comique et d'observation », disait Flaubert. De comique, certes, mais alors un comique noir et cruel, que n'adoucissent guère les larmes amères, qui roulent sur les joues rebondies de Boule de Suif, dans les ténèbres.

1. Présentation

En 1886, **Guy de Maupassant** publie *Bel-Ami*, un roman demeuré célèbre. L'histoire est assez simple, au fond, même si l'intrigue est plutôt complexe. C'est un **roman d'apprentissage** qui raconte l'**ascension sociale** spectaculaire et insolente d'un jeune homme surnommé Bel-Ami.

Georges Duroy, le héros du récit, est un homme d'origine et d'instruction modestes, mais vif, et plein de charme. Sous-officier en Afrique, il vient vivre à Paris. Il y rencontre un ami journaliste, Charles Forestier, et s'introduit ainsi dans le métier. Madeleine, la femme de Forestier, Walter, le patron du journal, ses filles même, sont également charmés. Il pousse l'élégance jusqu'au duel, qui accroît son prestige. Les progrès accomplis incitent Bel-Ami à poursuivre dans cette voie, avec plus de méthode, et moins de scrupule désormais. Après la mort de Forestier, Bel-Ami épouse Madeleine, et réussit à capter une partie de son héritage. Il séduit Suzanne, la fille de son puissant patron, réussit à répudier Madeleine, fait tomber un ministre, enlève la jeune fille, et abandonne sa mère à la folie.

2. Analyse

Bel-Ami est donc le héros du roman, un homme avisé qui comprend assez vite, mieux encore que le Rastignac de Balzac, comment fonctionnent les rouages de la société. Le charme, les circonstances, l'opportunisme, l'arrivisme bientôt, aiguissent sa cupidité, sa fourbe et son cynisme cruel, finalement. En tout cela, au fond, il ne fait que jouer le jeu, un peu mieux que d'autres, c'est là son seul péché, qu'une société corrompue l'invite à pratiquer.

Les épisodes se succèdent pour évoquer l'irrésistible ascension sociale du héros, qui trompe et séduit hommes et femmes à tour de bras. Par cette peinture de mœurs, l'auteur met en scène les liaisons dangereuses d'une société bourgeoise aussi décadente que l'aristocratie à laquelle elle succède. Surtout, Maupassant propose une **virulente satire*** d'un « certain journalisme » et de « certains milieux » parisiens, de la presse et de la politique.

École des ambitieux, manuel de l'arriviste, ce livre, brillant et trouble tout à la fois, témoigne du pessimisme et de la lucidité de son auteur.

Le Horla, 1886-1887

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Voilà sans doute la plus troublante des nouvelles de **Maupassant**, et la plus mystérieuse : qu'est-ce donc que le Horla ? L'un de ces êtres extra-terrestres dont parle Camille Flammarion dans son essai sur *La Pluralité des mondes habités* ? Une nouvelle espèce animale, que les théories biologiques de Darwin pourraient alors expliquer ? Le délire d'un esprit surmené, comme ceux dont s'occupe le neurologue Charcot ? Une simple fantaisie littéraire ? Le fait est que Maupassant s'intéressait à toutes ces théories. Par ailleurs, le lecteur a du mal à oublier que le récit est écrit par un homme qui, sujet à des troubles nerveux, devait bientôt sombrer dans la folie. Est-ce alors une prémonition ?

Cette nouvelle met en scène **un homme, obsédé, puis possédé par un être mystérieux et invisible, le Horla**. En réalité, il n'y a pas un mais deux *Horla*. La première version du récit, publiée en 1886, est un conte fantastique*, la seconde publiée l'année suivante, un conte psychotique. Dans la première, l'objectivité de la narration, la troisième personne du singulier, la rigueur des indices et du raisonnement, la garantie enfin d'un célèbre médecin aliéniste qui, face à ses collègues, ne sait plus quoi penser du récit du patient, sont autant d'éléments qui rendent vraisemblable l'existence réelle du Horla. Dans la seconde version, au contraire, le récit subjectif d'un journal à la première personne, quelques incohérences (incohérence des dates autour du six juillet notamment), le caractère paranoïaque du personnage, qui se croit obligé de brûler sa maison, puis de se suicider, pour venir à bout du Horla, indiquent plutôt les signes d'une maladie mentale, dont le héros n'est pas conscient : une psychose.

D'où vient ce nom étrange ? Dans la première version, le héros baptise ainsi le Horla, sans même savoir pourquoi. Dans la seconde, le Horla sussure lui-même son nom à l'oreille de sa victime. Il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du héros, hors et là, Horla, c'est-à-dire hors-la-loi, hors toute loi. C'est une sorte de vampire invisible qui, la nuit, aspire l'énergie vitale des hommes dont il s'alimente.

Le Horla est quoi qu'il en soit **un conte d'angoisse**, angoisse de la solitude, angoisse de l'infini, angoisse du moi, angoisse de claustrophobie. Ce monde vide et muet, que l'auteur peuple d'êtres mystérieux, ne peut guère conduire en effet qu'à la folie et qu'au suicide, si belle, sombre et mystérieuse est la puissance poétique du *Horla*.

100

XIX^e siècle

feuilles et des branches/ Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous. » Ou alors, elle est l'image de la sérénité à laquelle il aspire : « Le ciel est, par-dessus le toit,/ Si bleu, si calme ! » Mais l'angoisse de Verlaine finit toujours par se révéler, « au calme clair de lune triste et beau ».

En réalité, Verlaine peint bien moins la nature que des états d'âme : « Votre âme est un paysage choisi ». Par son art du paysage, il excelle à rendre les nuances du cœur : « Il pleure dans mon cœur/ Comme il pleut sur la ville. » Les effets de lumière, de couleur, tout en subtilité, s'accordent à la délicatesse de ses vers : nulle emphase, nul excès. Loin des effets de manche de la poésie romantique, Verlaine révèle ses sentiments avec humilité. Rarement poésie sembla plus authentique. Une même sincérité anime ses vers lorsqu'il exalte Dieu, ou chante ses amants. Les élégies* écrites après la mort de Lucien, par exemple, sont d'une lecture poignante.

Bien plus que la nature, Verlaine, dans ses vers, trouve ce que bien peu avant lui avaient su rendre : le naturel. La candeur, la naïveté, la pureté nouvelles de ses poèmes, sont le travail d'un art exquis qui se fait oublier. « L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même. »

3. Poésie et musique

« De la musique avant toute chose » réclame Verlaine dans son « art poétique* ». Lui-même choisit pour ses poèmes des formes musicales : ariettes, romances, chansons. Nombreux d'ailleurs sont les compositeurs qui mettront ses vers en musique : Debussy, Fauré, Duparc... « Écoutez la chanson bien douce », dit-il dans *Sagesse*. Sensible à leur écho, il songe à « l'inflexion des voix chères qui se sont tues ». Les luths, les mandolines, les sérénades, « Les sanglots longs / Des violons / De l'automne », bercent ses vers.

Mais la musique n'est pas seulement un thème privilégié. Elle est l'essence même de la poésie de Verlaine. Il utilise avec bonheur **le vers impair**, dont la cadence rare, étrangère à l'oreille, étonne et charme. Il donne aux vers une grâce jusqu'alors inconnue. Il cherche pour ses rimes non pas l'intensité sonore de vulgaires cymbales, mais la fluidité légère d'une douce mélodie. Au besoin, il sait rompre les ren- gaines de l'alexandrin grâce aux coupes, rejets, et autres libertés oppor- tunes, sans ostentation cependant. De ses vers se dégage un lyrisme discret et intimiste, et si la poésie est ce qu'il y a d'intime dans tout, comme l'assure Hugo, alors Verlaine est le meilleur poète de ce siècle.

Les *Poèmes saturniens* sont des vers de jeunesse que Verlaine composa alors qu'il était encore au lycée. L'influence des poètes qui lui sont chers, Hugo, Baudelaire ou Leconte de Lisle, est fondue dans une poésie aux accents déjà très personnels. Outre le prologue et l'épilogue, le recueil compte vingt-cinq poèmes réunis en quatre sections : « Mélancolia », « Eaux fortes », « Paysages tristes », « Caprices », à quoi s'ajoutent une douzaine de poèmes en liberté. Les lecteurs avisés, Rimbaud fut de ceux-là, surent dès lors qu'une étoile nouvelle brillait au firmament des lettres.

1. Amour et mélancolie

L'amour est l'âme continue des vers de ce recueil. Ce sentiment, souvent, est source de sensualité, lorsque Verlaine évoque, par exemple, le « Baiser./ Rose trémière au jardin des caresses ». Ce désir, érotique et subtil, s'arrête ici ou là : ici passe Marco, dont la beauté impitoyable charme les jeunes hommes ; là, au détour d'un rêve, surgit l'image « D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime ». Mais il n'y a guère de désir chez Verlaine qui ne soit traversé de quelque nostalgie : « Le souvenir avec le Crépuscule/ Rougeoie et tremble à l'ardent horizon/ De l'Espérance », et le poète tourmenté s'écrie dans « Nevermore » : « Souvenir, souvenir, que me veux-tu ? » Refusant le lyrisme solennel ou ostentatoire des romantiques, il transpose dans une nature symbolique l'intimité du sentiment. De là vient la beauté des « Soleils couchants » : « Une aube affaiblie/ Verse par les champs/ La mélancolie/ Des soleils couchants./ La mélancolie/ Berce de doux chants/ Mon cœur qui s'oublie/ Aux soleils couchants. »

2. L'Art et l'artiste

Les influences romantiques et parnassiennes sont sensibles dans ce recueil : ce goût de l'élégie*, ce goût de la peinture, par exemple. Mais Verlaine s'éloigne de ses prédécesseurs : « Je ris de l'art », dit-il crânement, « Et je hais toujours la femme jolie/ La rime assonante et l'ami prudent. » Il chante le « Triste Idéal qui s'écroule », car « une influence maligne » pèse sur le poète. Une épigraphe, en tête du recueil, en expliquant le titre, précise la douloureuse condition du poète : « Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE/ Fauve planète, chère aux nécromanciens/ Ont entre tous, d'après les grimoires anciens/ Bonne part de malheur et bonne part de bile. / L'Imagination, inquiète et débile/ Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison. »

Poète saturnien, poète maudit, il fut aussi, à juste titre, le « Prince des poètes ».

Arthur Rimbaud, 1854-1891

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

1. Sa vie

Arthur Rimbaud naît à Charleville. Adolescent, il se révolte contre sa mère austère, contre la morale, contre la religion. Élève brillant, ses vers latins étonnent ses maîtres, il est l'honneur et le souci de son établissement. Mais il trouve en Georges Izambart, son jeune professeur de rhétorique*, l'aide et l'encouragement dont il a besoin pour composer. Ses premiers vers français sont déjà très originaux. Les événements de 1870-1871, la guerre et la Commune de Paris le frappent. Ce jeune « bohémien » aux idées révolutionnaires, aux fugues coutumières, s'engage dans ses poèmes contre Napoléon III, contre la bourgeoisie, contre les catholiques.

En 1871, il vend sa montre, pour se rendre à Paris. Après un bref séjour, il rédige un *Projet de constitution communiste*, et écrit à Demyen la *Lettre du Voyant*, car il faut « changer la vie ». Il envoie à Verlaine quelques vers : « Venez, chère grande âme, lui répond le poète, on vous attend, on vous désire. » À Paris, puis à travers l'Europe, se lie entre les deux hommes une orageuse idylle qui scandalise la bourgeoisie bien pensante. Au cours d'une querelle, Verlaine blesse Rimbaud, et est conduit en prison.

Rimbaud achève alors, en 1873, *Une saison en enfer*, qui semble un adieu aux « folies », à la révolte et à la poésie. Il poursuit aussi ses *Illuminations*. Mais il commence alors une nouvelle carrière d'aventurier à travers l'Europe, l'Asie et l'Afrique. Il vit d'expédients et de trafics douteux. Mais, en 1891, « l'homme aux semelles de vent » est rapatrié à Marseille où on l'ampute de la jambe droite. Il meurt à la fin de l'année.

2. Le mythe

La trajectoire fulgurante et mystérieuse de Rimbaud a suscité un mythe dont il est le héros.

C'est l'**adolescent génial et révolté**, celui dont la fraîcheur éternelle dénonce les raideurs de la société des adultes. Aux croyants, il répond : « Mort à Dieu ». Face à la bourgeoisie, il se fait communiste. Il est homosexuel, tant pis pour qui s'en fâche. Il est beau, il est jeune. Si sa mère l'ennuie, il prend la clé des champs. Pour prendre le train, il vend tout, ses livres de premier prix, sa montre. S'il n'a plus rien, qu'importe, il resquille, il voyage sans payer. On l'attrape, on le met en prison. Désormais, il voyagera à pied. Plus tard,

il traversera à pied les Vosges, la Suisse et les Alpes, pour prendre le bateau vers l'Orient. Prêt à « monter sur tout comme sur un cheval », Rimbaud, c'est l'adolescence libérée, périlleuse, enthousiaste.

Rimbaud est le « **voleur de feu** ». Poète précoce, il a tout dit, ou presque à vingt-et-un ans. « Le poète, dit-il, est vraiment voleur de feu », à l'instar du Prométhée de la mythologie grecque, qui révéla aux hommes ce secret des dieux. Influencé d'abord par Hugo, le Parnasse* et Baudelaire, il prend très tôt son indépendance littéraire, et ce « Satan enfant » donne au poète une vocation spirituelle nouvelle : « Il faut être *voyant* ». Mais Rimbaud, météore, a gardé le silence, et ce silence, après vingt ans, n'est pas le moindre des éléments du mythe. Aboutissement paradoxal ? Échec de cette vocation poétique ? Échec sublime alors.

3. Sa poétique

Rimbaud accomplit en son œuvre **une véritable révolution poétique**. L'ambition poétique est là : « Il faut être *voyant*, se faire *voyant*. » Oui, mais comment ? Par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », puis par l'alchimie du verbe. Puisque « je est un autre », il faut créer une langue nouvelle « de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant ». Les premiers poèmes sont assez hardis, mais la suite l'est bien plus, le vers libre, puis le poème en prose. Dès lors, il accomplit la prophétie et la modernité poétiques que Hugo ni Baudelaire, peut-être, n'avaient pu réaliser jusqu'au bout. La magie des visions hallucinées crée un monde nouveau, déchiré, superbe. « Je fixais des vertiges », dit le poète, et « je devins un Opéra fabuleux ».

Cette recherche de « l'âme universelle », de l'absolu, donne à croire au mysticisme de Rimbaud. Mais il recherche en fait un au-delà poétique immanent, c'est-à-dire, qui réside dans la nature même de la poésie. Quand il parle du poète futur, il le décrit comme « *un multiplicateur de progrès ! Cet avenir sera matérialiste, vous le voyez [...]* La Poésie ne rythmera plus l'action : elle *sera en avant*. » C'est donc un mysticisme laïcisé.

La poésie de ce voyou-voyant portait en elle les germes les plus féconds de l'inspiration littéraire contemporaine, de Paul Claudel jusqu'à Jean Genet, en passant par les surréalistes.

Une saison en enfer, 1873

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

Publiée en 1873, *Une saison en enfer* se présente comme un témoignage poétique. Le paradoxe de cette confession est de mêler aux **éléments biographiques** des **visions fantasmagoriques**, qui laissent perplexes à la première lecture. **Arthur Rimbaud** relate en fait l'expérience de sa liaison avec Paul Verlaine, et les violences poétiques qui enflammèrent cette période de sa vie : « Ce sont, écrit-il à l'un de ses amis, de petites histoires en prose, titre général : Livre païen, Livre nègre. » Le caractère hirsute et dense du recueil laisse apparaître malgré tout un plan d'ensemble assez net. Le livre est l'itinéraire singulier d'une vocation poétique, dont le parcours est figuré symboliquement comme une descente aux enfers, de la nuit jusqu'au petit matin.

Le Prologue évoque les premiers temps de cette vocation : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. » « Mauvais sang » explique la malédiction héréditaire qui pèse sur le poète : « Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé. » « Nuit d'enfer » est le moment fatal de la plongée : « J'ai avalé une fameuse gorgée de poison. » « Délires I » évoque ce « drôle de ménage » que constituent ensemble Verlaine et Rimbaud, la « vierge folle » et « l'époux infernal ». « Délires II » est le moment de l'« Alchimie du verbe ». « L'impossible » est une méditation sur la « déchirante infortune du poète ». « L'Éclair » est un moment de révolte, un sursaut de lucidité. « Matin » est un retour à la lumière et à la vie réconciliée. Mais c'est « l'automne déjà », dit le poète, en son dernier « Adieu ».

Le livre est donc une plongée infernale dans la nuit et dans les délires, avant la remontée finale. Récit d'une vocation poétique, il est aussi un adieu aux tentations de jadis. Le « Matin » succède à la « Nuit », les expériences amoureuses de « Délires I », les expériences poétiques de « Délires II », semblent abandonnées, et, marqué du sceau de « L'Impossible », le livre paraît se refermer sur un constat d'échec.

Partagée entre la négation et la nostalgie de la religion, cette *Saison* est aussi un livre de « faim, soif, cris et danse. » Euphorie et dysphorie se suivent dans **un même élan de violence, et d'écriture forcenée**. L'art poétique* qu'est « Alchimie du verbe » est un moment orphique d'hallucinations subies, consenties ou recrées : « changer la vie », mais aussi changer la poésie. Car « il faut être absolument moderne ».

Rien de si mystérieux que les *Illuminations* d'**Arthur Rimbaud**. Publiées en 1886, sans doute écrites après *Une saison en enfer*, mais ce n'est pas absolument sûr, ces *Illuminations* désignent, selon Verlaine, des enluminures, des illustrations. Ces poèmes en prose ou en vers libres semblent l'aboutissement déconcertant de la recherche poétique de leur auteur.

L'hermétisme de ce recueil ésotérique* pose la délicate question du sens caché, ou bien absent, des poèmes qui le composent. L'exégèse savante, dont la mission consiste à éclairer les allusions et significations obscures, est bien souvent tenue en échec. Certaines séquences ont la luminosité enthousiaste du poème « Aube », dont les étrangetés s'expliquent assez bien par le caractère onirique du texte. Mais bien souvent, la compréhension est plus difficile. La « Parade » évoquée par l'auteur dans le poème du même nom, par exemple, est-elle une parade de foire, une parade militaire ou une parade catholique ? Les interprétations divergent. Or Rimbaud affirme à la fin du poème : « J'ai seul la clef de cette parade sauvage. »

Parfois même, le sens semble absolument inexistant. Les « églogues* en sabots grognant dans le verger » évoquées dans « Après le déluge » valent bien les meilleures des perles surréalistes. Il semble que Rimbaud juxtapose selon la beauté des rencontres fortuites des images éparses dont l'improbable connexion logique a été savamment gommée. En réalité, le sens, présent ou non, s'efface derrière la beauté plastique des images auxquelles renvoie le titre, et dont le langage nouveau tente de rendre compte, de manière non pas logique, mais symbolique. Ces **fantasmagories** semblent l'aboutissement poétique de la *Lettre du voyant*. **Ce que l'esprit ne peut comprendre, les yeux peuvent le voir.**

Les *Illuminations* chantent les villes et les métamorphoses, la déraison et la magie du verbe. Parmi les « Phrases » du poète, en voici une mystérieuse : « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ; des guirlandes de fenêtre à fenêtre ; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse. » Rimbaud tisse des liens de fête entre les mondes, et nous invite à ce ballet de fées...

« Ce n'est pas une philosophie, conclut Aragon pour définir le rimbaldisme. C'est un ciel. Chacun s'en arrange, il n'a qu'à lever les yeux pour être ébloui. »

1. Sa vie

« Oui, né à Paris, le 18 mars 1842, dans la rue appelée aujourd'hui passage Laferrière, écrit le poète dans « Autobiographie ». J'ai perdu tout enfant, à sept ans, ma mère, adoré d'une grand-mère qui m'éleva d'abord ; puis j'ai traversé bien des pensions et lycées, d'une âme lamartinienne. » Après un séjour à Londres, où il se marie, Stéphane Mallarmé, devenu professeur d'anglais, est accablé par la routine du métier et de la famille. « Le poète las que la vie étiole » aspire à l'Idéal que recherchent ses écrits. Il publie quelques poèmes au *Parnasse contemporain*, et travaille à un drame lyrique*, *Hérodiade*, et à *L'Après-midi d'un Faune*.

La renommée, jusqu'alors très confidentielle, de Mallarmé éclate soudain : en 1883-1884, Verlaine et Huysmans le célèbrent dans leurs ouvrages respectifs, *Les Poètes maudits* et *À rebours*, et le révèlent au public. Il devient alors un maître pour la génération symboliste, et les mardis de la rue de Rome attirent autour de lui un public nombreux, parmi lesquels se pressent Gustave Kahn, Jules Laforgue, Maurice Barrès, Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry, et des étrangers de passage, Émile Verhaeren, Oscar Wilde... À cela seul se mesurent déjà la fortune littéraire de Mallarmé et son influence sur la littérature du ^{xx}e siècle.

Sa poésie idéaliste s'oriente de plus en plus **vers l'hermétisme** ; sa *Prose pour des Esseintes* aussi. Ses conceptions, cependant, il les développe dans ses *Divagations*, mais il meurt au crépuscule du siècle, n'ayant pu composer le grand Livre dont il rêvait.

2. En quête de l'Idéal

Une véritable quête de l'Idéal, mieux vaudrait dire une hantise, anime les écrits de Mallarmé. Cette entreprise métaphysique* a pour but de faire naître dans le langage la notion pure et belle, dégagée de l'objet lui-même : « Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, [...] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » Cette haute ambition fait du poète, qui doit révéler l'Être, un médiateur de l'Absolu. La contemplation du « Cosmos, organisé sous le signe de la Beauté », telle est l'objet de toute poésie, en d'autres mots, « l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète, et le jeu littéraire par excellence. »

Dès lors, Mallarmé fait de la poésie non pas une pratique, mais un culte, un sacerdoce, une expérience mystique, à laquelle se hausse la

pensée, « Au risque de tomber pendant l'éternité. » Du reste, la menace du néant, dont il ressent les angoisses nocturnes, accable le poète : « Où fuir dans la révolte inutile et perverse ?/ Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! » De toute manière, la finitude de l'homme condamne à l'échec cette quête impossible de l'Infini. Qu'importe, dit le poète, « je chanterai en désespéré ».

Il s'agit malgré tout d'**exalter cet Idéal dans la Beauté d'un Livre**. D'ailleurs, « le monde est fait pour aboutir à un beau livre ». « J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. » À défaut de pouvoir l'écrire entièrement, Mallarmé entend du moins « prouver par les portions faites que ce livre existe, et que [il a] connu ce qu' [il n'aura] pu accomplir ». De toutes façons, sans lecteur, et même sans auteur, en idée, et en fait, existe ce livre : « Il a lieu tout seul. »

3. En quête de poésie pure

Expérience des limites, la quête métaphysique* de Mallarmé débouche sur une quête linguistique, pour trouver les mots qui conviennent à la **poésie pure** dont il rêve. Quelques influences apparaissent dans ses œuvres : ce goût de la perfection formelle le rattache au Parnasse*, la musique des vers fait penser à Verlaine, le thème de l'Idéal renvoie à Baudelaire. Mais la démarche de Mallarmé semble plus radicale que celle de ses prédécesseurs. Sachant d'avance « les langues imparfaites, en cela que plusieurs, manque la suprême », le poète tente de se dégager de la langue vulgaire pour « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Ainsi, « l'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots », pour signifier évidemment la plénitude absolue et suffisante du langage, pour conjurer, peut-être, l'angoisse de la mort.

Ce langage sacré demande quelque précaution : « Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère. Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens. » Cette exigence de mystère, qui fait l'essence même de la poésie, explique l'hermétisme du style de Mallarmé : « Le sens trop précis rature/ Ta vague littérature. » L'ellipse ou la périphrase, l'inversion, la dislocation, les mots rares ou énigmatiques, les sonorités singulières, donnent à ses vers un tour oraculaire et incantatoire, au bord de l'évanescence spirituelle, à l'instar de cet « Aboli bibelot d'inanité sonore » du « Sonnet en -yx », où le miroir « se fixe/ De scintillations sitôt le septuor. »

Huysmans, 1848-1907

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Après « une jeunesse d'humiliation et de panne », Georges Charles Huysmans mène à Paris une vie terne et régulière de fonctionnaire au ministère de l'Intérieur. À partir de 1874, ses premiers romans, publiés sous le nom Joris-Karl Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille*, et *Les Sœurs Vatard*, font de lui un disciple du naturalisme et de Zola. D'ailleurs, il collabore aux *Soirées de Médan*, avec sa nouvelle, *Sac au dos*. *Croquis parisiens* en 1880, *En Ménage*, en 1881, et *À vau l'eau*, l'année suivante, peignent la médiocrité d'un monde composé pour l'essentiel « de sacripants et d'imbéciles ».

À rebours, en 1884, marque une rupture dans l'œuvre de Huysmans. Le dandysme du héros, Des Esseintes, sombre dans les déliquescentes d'un esprit « fin de siècle ». Loin de la vulgaire réalité, l'homme se livre aux excentricités les plus rares, et les plus exquis, pour épuiser les ressources de l'artifice, du luxe et de la sensibilité. Cet **art de vivre paradoxal**, aux limites de la folie, traduisent en fait la recherche d'un idéal, encore mal défini dans le roman. Des Esseintes apparaît dans l'histoire littéraire comme une figure emblématique du décadentisme.

Cet idéal que recherche Huysmans, il va le chercher *Là-bas*, aux enfers du satanisme et de la sensualité. Mais ce n'est qu'une étape dans la quête spirituelle de l'auteur. Après ses expériences de magie noire, une retraite mystique suscite la conversion de son âme, que traduisent les œuvres suivantes : *La Cathédrale* en 1898, *L'Oblat* en 1903 et *Les Foules de Lourdes* en 1906.

Cet itinéraire particulier a de quoi étonner. Parti du réalisme le plus morne, Huysmans parvient au mysticisme le plus sincère. En réalité, c'est ce *taedium vitae*, ce dégoût de la vie, et de la réalité moderne, qui expliquent sa trajectoire. Pour sortir des ornières du **matérialisme***, et de la médiocrité qu'il décrit dans ses romans naturalistes, il explore des voies diverses : **le dandysme, l'esthétisme, l'occultisme, et enfin le mysticisme**. Ce parcours remarquable, avec ses tentations diverses, est celui que de nombreux hommes de sa génération ont plus ou moins suivi. Par-delà les contradictions apparentes de cette existence, Huysmans a suscité la ferveur de ses admirateurs qui, de génération en génération, transmettent l'héritage et l'enthousiasme aux nouveaux initiés.

Cyrano de Bergerac, 1897

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

C'est le chef-d'œuvre d'**Edmond Rostand** (1868-1918). Juriste de formation, Rostand se lance d'emblée dans la carrière des lettres, écrivant d'abord, sans grand succès, des poèmes et des pièces. On peut citer cependant outre le recueil des *Musardises* (1890), quelques drames, dont *Les Romanesques* (1894) et *La Princesse lointaine* (1895). Mais avec *Cyrano de Bergerac*, l'auteur reçoit un triomphe exceptionnel, qu'il tente de retrouver avec *L'Aiglon*, pièce historique évoquant le destin tragique du jeune fils de Napoléon, et *Chantecler* (1910), dont les héros sont des animaux.

La pièce se fonde, non sans libertés manifestes, sur Hector Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655), qui fut en son temps un écrivain libertin* et fantaisiste. Dans l'œuvre de Rostand, Cyrano est **un héros batailleur, plein de panache, malheureusement affublé d'un trop long nez**. Il adore en secret sa cousine Roxane, qui lui demande de protéger le beau Christian qu'elle aime. Cyrano, par amour pour elle, par amitié pour lui, accepte de favoriser leur liaison. C'est lui qui souffle à Christian les mots éloquentes qui lui font cruellement défaut. Un rival malheureux fait envoyer Christian sur le front, où il meurt. Désespérée, Roxane se retire dans un couvent, où Cyrano vient régulièrement lui rendre visite. Il arrive un jour, mortellement blessé par des ennemis, et Roxane apprend enfin le secret de Cyrano.

Le thème principal est bien sûr **l'amour, dans la double tradition précieuse et romantique**, évoqué avec ferveur et enthousiasme, il n'y a rien là que de très ordinaire. Plus originale, plus ambiguë aussi, est **la relation triangulaire** qui s'établit entre les trois personnages. L'amour traditionnel entre Christian et Roxane se fondait sur une supercherie, finalement éventée. Mais la tendresse incestueuse de Cyrano pour sa cousine, son attachement profond pour Christian, rendent le personnage plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Il n'est pas simplement cette belle âme dans un corps disgracieux, que l'on décrit parfois.

Mais c'est le style surtout qui a frappé les spectateurs depuis la création. L'éloquence de Cyrano, qui allie aux grâces les plus exquises l'énergie la plus franche, les rebondissements d'une action où l'on pleure après avoir tant ri, ont fait la gloire de cette pièce immortelle.

Alfred Jarry, 1873-1907

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Alfred Jarry est doué d'une personnalité fantaisiste, dont il se flatte. Ses tenues excentriques, ses amitiés intimes, et surtout ses premières œuvres, font de lui le « gentil truqueur » de génie que décrit Oscar Wilde. Le personnage d'Ubu, qui fit sa fortune et sa réputation, apparaît dès les premiers recueils de vers, *Les Minutes de sable mémorial* (1894) et *César Antéchrist* (1895). Mais il occupe le devant de la scène dans les pièces à venir, *Ubu roi* (1896), *Ubu enchaîné* (1900), *Ubu cocu* (édition posthume en 1944). Jarry écrit encore *Les Jours et les nuits* (1897), *L'Amour en visites* (1898), *L'Amour absolu* (1899), *Messaline, roman de l'ancienne Rome* (1901), *Le Surmâle, roman moderne* (1902), *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien* (1898).

Ubu, ancien roi d'Aragon, est officier du roi de Pologne Venceslas. Encouragé par Mère Ubu, il finit par massacrer la famille royale, prendre le pouvoir qu'il exerce avec tyrannie, avant d'être lui-même renversé par Bougrelas, le fils de Venceslas. L'intrigue politique d'*Ubu roi*, est une parodie énorme et grotesque de la tradition shakespearienne et romantique (on peut penser à *Macbeth*, par exemple). Elle commence sur un mot fameux, qui donne le ton : « Merdre ! » La violence bouffonne et parfois obscène, la « chandelle verte » du Père Ubu, sa bêtise et sa méchanceté ont scandalisé le public. Il est vrai que Jarry dynamite toutes les conventions du réalisme et de la psychologie théâtrale. Le personnage de Père Ubu ressemble en fait à une marionnette anarchiste ou tyrannique, une caricature en somme.

Les autres œuvres de Jarry ont aussi ce caractère d'étrangeté loufoque et de canular mystérieux. Il a inventé cette discipline drolatique, la « pataphysique », « science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité », une science qui a encore aujourd'hui ses adeptes. Il définit ainsi Dieu comme « le plus court chemin de zéro à l'infini ». L'humour noir, la féerie macabre, l'érotisme, le décervelage, font de Jarry un phénomène à part dans les lettres françaises. Il n'est certes pas sans rapport avec les symbolistes, mais il n'y a guère que Rabelais à qui on puisse véritablement le comparer, Rabelais dont il a retrouvé la verve drolatique et le comique extravagant.

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

xx^e siècle

1. 1900-1945

Dans les mémoires, les premières années du siècle ont été « la Belle Époque ». Cette période, en effet, propose **une plaisante synthèse des grâces mondaines de l'ancien temps et des élans nouveaux de la modernité**. La mode met en valeur les dames raffinées des salons aristocratiques et de la haute-bourgeoisie, la foule se presse au cinéma, qui fait ses premiers pas, et les voitures, qui passent dans les rues, font rêver ceux, les plus nombreux, qui n'en ont pas.

Pourtant **de lourdes menaces** pèsent sur ce bonheur apparent. À l'intérieur, les suites de l'affaire Dreyfus ont radicalisé les opinions publiques. Tandis que le socialisme s'amplifie, à l'extrême-droite, des ligues diverses et l'Action française regroupent l'opposition nationaliste ou monarchiste. Les crises marocaines exacerbent l'inimitié entre la France et l'Allemagne. Les crises des Balkans s'aggravent, et suscitent un engrenage funeste, dans lequel s'engage toute l'Europe : c'est **la Grande Guerre**.

Après les horreurs de ce qui devait être la « der des der », et qui fut en réalité la première des guerres mondiales de l'histoire, le pays aspire à la détente. La Société Des Nations et les traités de paix entretiennent l'illusion d'**une euphorie vite déçue**. Après le krach boursier de 1929, les difficultés économiques se font sentir en France, et les mouvements sociaux s'amplifient, amenant au pouvoir un Front Populaire, dirigé par Léon Blum. À l'étranger, le fascisme en Italie, le nazisme en Allemagne, le franquisme en Espagne, interpellent l'opinion publique. Mais la France pacifiste préfère s'abstenir de tout interventionnisme et signe les accords de Munich...

La guerre qui éclate en 1939 n'étonne guère. En revanche la débâcle des armées françaises en 1940, pour les partisans du fascisme, est une « divine surprise ». Sous la houlette du vainqueur de Verdun, le maréchal Pétain, la France est engagée dans **la collaboration avec l'occupant nazi**. Ayant reçu les pleins pouvoirs, celui-ci, secondé par Laval et Darlan, mène une politique réactionnaire d'ordre moral, devançant même parfois les exigences odieuses des nazis. Parallèlement, la Résistance s'organise.

2. 1945-1999

Les Trentes Glorieuses sont les trente années qui suivent la guerre, **époque de croissance économique et démographique** régulière. La reconstruction de la France, soutenue par le plan Marshall, est mise en chantier. Progressivement, la société de consommation et l'essor du secteur tertiaire accompagnent le boum des classes moyennes. Le réfrigérateur, la télévision, le téléphone, deviennent des objets familiers. Le rock et la nouvelle vague enthousiasment la jeunesse. La conquête spatiale ouvre de nouveaux horizons.

Toutefois, les crises sont constantes. L'instabilité ministérielle chronique sous la Quatrième République, est aggravée par les circonstances liées à **la guerre froide** entre les deux grands, les États-Unis et l'Union soviétique, et les deux blocs qu'ils dominent. **Le processus de décolonisation**, que la France pense pouvoir enrayer, suscite de graves conflits, la guerre d'Indochine et la guerre d'Algérie, lourds de conséquences sur la politique intérieure : la chute de Diên-Biên-Phu en 1954 amène le ministère Mendès-France, et les tensions en Algérie, le retour du général de Gaulle, qui se charge de fonder la Cinquième République en 1958, et signe les accords d'Évian en 1962, reconnaissant l'indépendance de l'Algérie. Les possessions coloniales en Afrique noire accèdent elles aussi à l'indépendance. En outre, **en 1968, le mouvement social généralisé** révèle les aspirations nouvelles de la société française (mouvements féministes, « hippies », demandant la libération des mœurs).

La crise pétrolière de 1973 affecte tous les pays industrialisés. En France aussi, la croissance ralentit et le chômage augmente. **Les idéologies sont en crise**. Le libéralisme, la modernité et le progrès sont mis en cause. Le communisme est durement touché par la chute du mur de Berlin en 1989 et des régimes soviétiques de Hongrie, Tchécoslovaquie et Roumanie, et bientôt, par la dislocation de l'U.R.S.S. Les difficultés s'aggravent dans le Tiers-Monde et au Moyen-Orient. Les problèmes se mondialisent.

Parallèlement, **la construction européenne** progresse, et après la monnaie unique, on tente de définir une politique sociale et étrangère commune.

Enfin, **l'essor des communications** (réseau internet, téléphonie satellitaire), apparaît comme un phénomène majeur de la fin du XX^e siècle.

Retour au Moi

Trouvez la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le moi, déjà exalté par les romantiques, apparaît au **XX^e** siècle comme une préoccupation constante, sensible chez la plupart des écrivains. Montaigne et Rousseau ont trouvé désormais une innombrable postérité. Exhibé, transposé ou voilé, le moi se déploie dans tous les genres : la poésie, le roman, l'essai, et même le théâtre.

1. L'expression lyrique du moi

Présent dans les *Cinq Grandes Odes* (1908) de Claudel, le moi du poète célèbre la grâce, sa conversion et la naissance de son nouveau-né. Ce caractère autobiographique est tout aussi affirmé dans le lyrisme de la pièce, *Partage de midi* (1906), où il n'est guère difficile de reconnaître dans Méssa un autre Claudel, torturé lui aussi par la passion. Un autre tourment d'amour vécu s'exprime dans « La Chanson du mal-aimé » de Guillaume Apollinaire. Aragon célèbre dans ses vers Elsa Triolet, et Paul Eluard exalte également son amour pour les femmes qu'il a aimées.

Le moi lyrique* s'exprime chez Michaux d'une manière plus complexe. *Qui je fus* (1927) ne saurait résoudre l'énigme de ce *Lointain Intérieur* (1937). L'errance du poète est la quête désespérée d'un moi qui se fuit dans l'ailleurs : « J'écris pour me parcourir », conclut Michaux. Chez Césaire, au contraire, le voyage a un but, que désigne le *Cahier d'un retour au pays natal* (1939). Le retour aux sources permet au moi de s'ancrer dans son histoire et dans sa révolte.

2. L'expression romanesque du moi

À l'aube du **XX^e** siècle, Maurice Barrès publie une trilogie romanesque*, sous le titre collectif *Le Culte du moi*, où se déploie un **égotisme*** orgueilleux et exigeant. Une idylle, réellement vécue par Alain-Fournier, est transposée dans un bref récit, *Le Grand Meaulnes* (1913), mais Romain Rolland offre l'ample carrière d'un « roman-fleuve » à *Jean-Christophe* (1904-1912), biographie fictive d'un compositeur, qui ressemble à Beethoven et à l'auteur lui-même.

Les exemples, tout au long du siècle, sont innombrables : Jacques de Lacretelle évoque discrètement les souvenirs de son adolescence dans *La Vie inquiète de Jean Hermelin* (1920). La trajectoire de Gilles (1939) est celle de l'auteur, Drieu de La Rochelle ; celle de Bardamu, dans le *Voyage au bout de la nuit* (1932), est celle de Céline lui-même. Quant à Colette, la série des Claudine, et tous ses premiers romans, sont « des fragments déformés de [s]a vie sentimentale ». Marguerite Duras, elle aussi, transpose dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950)

le récit de sa jeunesse passée en Indochine. Avec Cendrars, l'autobiographie prend un tour plus mythique : *L'Homme foudroyé* (1945), *La Main coupée* (1946), *Le Lotissement du ciel* (1949). Avec Pagnol, elle semble plus ingénue : *La Gloire de mon père* (1957), *Le Château de ma mère* (1958) et *Le Temps des secrets* (1960), et plus clinique dans le roman d'Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990).

3. L'expression analytique du moi

Mais bien souvent, le moi est une occasion, parfois même un prétexte, pour développer des analyses subtiles, psychologiques, sociologiques, politiques ou littéraires, qui, dans le genre notamment des mémoires, orientent en fait l'œuvre **vers l'essai**. Cette tendance majoritaire par exemple dans les *Antimémoires* d'André Malraux (1967), apparaît clairement dès le cycle *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, car cet ensemble romanesque*, dont l'origine est un essai projeté *Contre Sainte-Beuve*, finit par *Le Temps retrouvé*, qui semble une longue dissertation sur l'art et le temps, sans compter toutes les nombreuses et longues réflexions, au cours de l'œuvre, sur le moi, la société, l'amour...

La même tendance apparaît dans le parcours d'André Gide : *L'Immoraliste*, récit inspiré de sa vie, *Si le grain ne meurt*, autobiographie véritable, et le *Journal*, à mesure que se découvre davantage l'intimité authentique de l'auteur, thématisent davantage les problèmes personnels qui l'occupent. Bien souvent, le genre permet aux auteurs de révéler et d'analyser des aspects de leur vie, qui jusqu'alors avaient paru dans leurs œuvres de manière voilée. Ainsi, à la suite du *Journal* de Gide, le *Journal du voleur* (1949) de Jean Genet, le *Journal d'un inconnu* (1953) de Jean Cocteau, les *Carnets de l'écrivain* de Marcel Jouhandeau (1957) ou le *Journal* de Julien Green, expliquent à ceux qui l'ignoraient encore l'homosexualité de ces auteurs. En revanche, les *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes, murmures confidentiels et atomisés, demeurent plus allusifs.

Le moi mis en scène analyse souvent **la vocation d'un auteur**. Tel est le cas de la trilogie de Simone de Beauvoir : *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), *La Force de l'âge* (1960) et *La Force des choses* (1963). On pourrait en dire autant des *Mots* (1964) de Jean Paul Sartre et d'une bonne partie de l'œuvre de Michel Leiris.

Le moi est désormais l'une des problématiques littéraires majeures du monde contemporain.

Avant-gardes poétiques

Télécharger la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le symbolisme et l'effervescence poétique de la fin du XIX^e siècle encouragent l'émergence de mouvements poétiques d'avant-garde dès le début du XX^e siècle.

1. Entre classicisme et modernité

Les poètes du début de siècle se trouvent souvent « entre deux eaux », **entre classicisme et modernité**. Tel est le cas, par exemple de Charles Péguy. La litanie incantatoire des huit mille vers ordonnés en quatrains, qui constituent *Ève* (1914), respecte les règles de la métrique classique. Mais la prose poétique des « cahiers » que sont les trois *Mystères* est plus novatrice. Chez Claudel, l'opposition se marque très nettement entre le genre et l'inspiration apparemment classiques des *Cinq Grandes Odes* (1908), où il est question de muses, de grâce, et de Dieu, et le style du vers claudélien, qui repose sur une conception très personnelle du rythme.

Paul Valéry incarne mieux encore cette ambiguïté. Il méprise l'Art Nouveau, et ses poèmes donnent le sentiment d'un néo-classicisme hautain et triomphant, sans concession au goût du temps. Les vers de *Charmes* (1922) sont d'une facture parfaite, et cultivent plutôt l'archaïsme* que la modernité. Pourtant, la nouveauté et l'indépendance de ses vues concernant la poésie et l'art est remarquable. Il met en œuvre une réflexion sur le langage et l'œuvre, qui poursuit en un sens l'entreprise de Mallarmé, pour en montrer les significations inépuisables : « Il n'y a pas de vrai sens du texte. Une fois publié, un texte est un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens. »

2. L'« Esprit nouveau »

La conférence que donne Guillaume Apollinaire sur l'« **Esprit nouveau** » en 1917, véritable signe des temps, est une sorte de manifeste. Le poète entend susciter la « surprise », et pour cela, faisant feu de tout bois, il utilise les ressources du cubisme, des collages, et il accueille dans ses vers les thèmes futuristes liés à l'essor de la science et de la technique : la ville, l'automobile, le cinéma... Il s'agit pour l'artiste de combattre toujours « aux frontières/De l'illimité et de l'avenir ».

À la même époque, quelques autres poètes incarnent eux aussi cet « esprit nouveau » : Valéry Larbaud, Victor Segalen, Max Jacob,

Francis Picabia, Pierre Reverdy et notamment Blaise Cendrars, ce roi de la « bourlingue », avec ses *Pâques à New York* (1912), la *Prose du Trans-sibérien* (1913), et ses *Poèmes nègres* (1922). Tous ces auteurs, ouverts aux apports des arts, des sciences et techniques, des cultures étrangères, et de la fantaisie la plus débridée, participent au bouillonnement poétique du début de siècle.

Le mouvement Dada radicalise ces tendances. Lancé à Zurich en 1916 par Tristan Tzara, il bourgeonne à Paris avec l'aide de Breton, Eluard, Aragon, Picabia, Soupault. Il s'agit d'une révolte nihiliste, poétique et expérimentale contre toute institution politique, morale, artistique... : « Assez de toutes ces imbécillités, plus rien, plus rien, rien, RIEN. »

3. Le surréalisme

Issu du mouvement Dada, le surréalisme se révolte contre le conformisme et le classicisme. Il revendique comme ancêtres les auteurs fantastiques*, érotiques (Sade), les romantiques allemands (Novalis, Hölderlin), les poètes-voyants (Lautréamont, Rimbaud). Bref, ces poètes de la modernité veulent reconquérir une liberté que les systèmes établis de toutes sortes ont depuis trop longtemps bridée. Les *Manifestes du surréalisme* (1924, 1930) expliquent leur méthode : associations aléatoires ou inconscientes, transgression des tabous, et notamment sexuels, dérision généralisée, **exploration des limites en général**. Breton définit ainsi le surréalisme comme un « automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. » Pour Aragon, dans le surréalisme, « le sens se forme en dehors de vous ».

« Pape » du surréalisme, André Breton anime la revue *La Révolution surréaliste*. Il garantit la rigueur doctrinale d'un mouvement, par nature, voué à l'éclatement. Il publie des recueils poétiques d'un style chaotique et convulsif comme *Les Champs magnétiques* (1920), *L'Union libre* (1931), *Le Revolver à cheveux blancs* (1932).

Outre Breton, il convient de citer encore d'autres poètes, et ils sont nombreux, ayant participé de près ou de loin à l'aventure surréaliste : Robert Desnos et ses « sommeils hypnotiques », Philippe Soupault, co-auteur des *Champs magnétiques*, Paul Eluard, Louis Aragon, René Char et René Crevel.

Idées, morales et engagements

la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Le **XX^e siècle** a vu la montée en puissance, le triomphe, puis la faillite de morales ou d'idéologies de toutes sortes, qui n'ont pas manqué de traverser la vie et l'œuvre de nombreux écrivains.

1. Les élans spirituels

Après les mouvements scientistes et positivistes du siècle précédent, le début de ce siècle est marqué par **un regain d'énergie spirituelle et chrétienne**. La philosophie spiritualiste de Bergson, converti au catholicisme, n'est pas sans influence sur Péguy. Péguy lui-même, tout en attaquant souvent l'Église, compose des poèmes d'un mysticisme solennel et naturel. Francis Jammes donne au sentiment religieux de ses vers un tour simple et familier.

En revanche, la **vocation religieuse** paraît **plus torturée** chez Claudel, Mauriac, Bernanos ou Julien Green. Dans leurs pièces ou romans, l'appel de la chair s'oppose à l'appel de la grâce. D'autres penseurs chrétiens veulent **engager leur foi dans le monde**. Tel est le cas du philosophe Jacques Maritain, par exemple, d'Emmanuel Mounier, le fondateur de la revue *Esprit*, et de Marc Sangnier, qui, en créant le mouvement du « Sillon », ouvre la voie à un socialisme chrétien.

2. La réaction

Les courants réactionnaires, nombreux en ce début de siècle, refusent le monde moderne, et prétendent revenir aux véritables traditions nationales de l'Église, de la monarchie, ou de la patrie. Ces mouvements divers, souvent issus des courants antidreyfusards de la fin du XIX^e siècle, inspirent Barrès, Léon Daudet, Brasillach, Drieu La Rochelle, et trouvent un exutoire dans L'Action française animée par Maurras.

Le culte de la France, l'obsession du passé, la haine de la République, l'attraction-répulsion pour l'esprit germanique, la passion polémique, les relents antisémites et racistes, se conjuguent selon des combinaisons diverses, selon les tempéraments. Mais beaucoup de ces **hommes d'extrême-droite** sombreront dans la collaboration, le pétainisme ou le fascisme.

3. L'engagement communiste

À l'opposé, se trouve **l'engagement communiste**. Créé à la suite de la Révolution bolchévique de 1917, le Parti Communiste attire à lui de nombreux jeunes intellectuels, rassemblés dans L'Association

des Artistes et Écrivains Révolutionnaires. Parmi ceux-là, se détache la figure de Louis Aragon, qui s'engage *Pour un réalisme socialiste* (1935), et compose les cycles romanesques* du *Monde réel* et des *Communistes*, où il dénonce le capitalisme.

L'engagement des écrivains dans les rangs du Parti Communiste est plus ou moins durable. Il faut citer entre autres Paul Nizan, André Breton, Paul Eluard, et tous ceux dont la trajectoire personnelle a un jour croisé celle du communisme, comme André Gide ou plus tard Jean-Paul Sartre. **L'influence marxiste** se prolongera encore jusqu'aux mouvements gauchistes des années 1960-1970.

4. Les morales du siècle

La sagesse d'Alain donne à qui veut le suivre l'exemple d'un humanisme lucide et modéré. Ses *Propos* sont une aimable école de liberté concrète, contre la tyrannie et les erreurs de l'opinion. De même, Gide propose dans ses œuvres une morale lucide, critique et exigeante. D'autres auteurs seront tentés par **une morale plus héroïque**, plus exaltante. Montherlant, par exemple, Saint-Exupéry, et André Malraux.

Face à tous ceux-là, résonnent les critiques d'un Roger Nimier, ou d'un Julien Benda, qui voient dans l'engagement de leurs contemporains une tentation funeste, où ils perdent leur âme. Enfin, avec « une sorte de passion de l'indifférence » et du **désengagement**, Cioran regarde de loin les fallacieuses illusions, les « idéologies, les doctrines et les farces sanglantes » de ce siècle. C'est **la morale du désespoir**.

5. Le mouvement existentialiste

S'inspirant de la philosophie allemande de Heidegger, l'existentialisme est représenté en France par Jean-Paul Sartre. « L'existence précède l'essence », tel est le constat de cet auteur. L'existence est le fait premier, l'homme est jeté dans le monde, et doit pour donner un sens à sa « situation », inventer ce qu'il sera, cette essence à venir. En ce sens, **l'engagement social et politique** de Sartre est **une réponse à l'angoisse de l'existence**.

Albert Camus suit un parcours parallèle. Tandis que *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Étranger* (1942) prennent acte de la condition absurde de l'homme dans le monde, *La Peste* (1947) et *L'Homme révolté* (1951) donnent à voir la nécessité, et peut-être les moyens, de triompher du désespoir.

Voies nouvelles

la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Le Nouveau Roman

Selon Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956) pèse désormais sur le roman français. À la **crise des formes traditionnelles**, quelques romanciers tentent de proposer des solutions : c'est la naissance du Nouveau Roman. Expliqué par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* (1955) et dans les *Essais sur le roman* de Michel Butor la même année, le Nouveau Roman refuse les facilités de l'intrigue et de la psychologie. Il prétend, au contraire, restituer la présence objective et phénoménologique de l'homme parmi les choses, **les hasards et les incohérences de la conscience**, à travers des intrigues et des personnages qui semblent morcelés. Mais les œuvres produites sont fort diverses. Citons *La Route des Flandres* de Claude Simon (1960), *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute (1963), *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras (1958), et *L'Inquisitoire* de Robert Pinget (1962).

2. Le Nouveau Théâtre

Parallèlement aux expériences du nouveau roman, plusieurs tentatives dramaturgiques aboutissent à ce que la critique a nommé le Nouveau Théâtre. À la suite d'Alfred Jarry et d'Antonin Artaud, ces auteurs désarticulent de manière radicale le langage dramatique, l'intrigue, les personnages, l'espace et le temps scéniques. Il ne reste plus à la fin sur les planches que **des pantins balbutiants**, d'un effet comique, angoissant ou tragique, selon les cas, **reflets de notre condition humaine, au sein d'un monde absurde**. Les meilleures réussites, et souvent les plus pessimistes, sont les pièces de Samuel Beckett (*En attendant Godot* 1953), d'Eugène Ionesco (*La Cantatrice chauve* et *La Leçon* 1950), de Jean Genet (*Les Bonnes* 1947) et d'Arthur Adamov (*L'Invasion* 1950).

3. La poésie nouvelle ?

La poésie en crise a elle aussi cherché des voies nouvelles, et les solutions proposées sont innombrables. Mais il semble que toute la production poétique contemporaine hésite entre ces deux voies : le **refus ostentatoire du lyrisme** ou le **consentement à rebours à un lyrisme plus maîtrisé**. Le style profond, subtil, intimiste ou métaphysique* de Pierre-Jean Jouve, René Char, Yves Bonnefoy et Philippe Jaccottet, les rattache à cette seconde manière. Jean Tardieu, Jacques Roubaud et Isidore Isou, au contraire, se livrent aux expériences les plus extravagantes, désarticulant peu à peu le langage, réduit à une

vaste combinatoire, plus ou moins signifiante. Francis Ponge, avec *Le Parti pris des choses* (1942), se limite au monde des objets, décrits non sans finesse et humour. Une autre forme de refus du lyrisme apparaît dans la poésie de Jacques Prévert, Eugène Guillevic et André du Bouchet, ou c'est du moins un lyrisme très paradoxal.

4. Les horizons nouveaux

La France littéraire s'ouvre désormais à des horizons nouveaux, dont Saint-John Perse avait déjà proclamé les *Éloges* en 1911. Parmi les meilleures œuvres de langue française, beaucoup sont aujourd'hui manifestement produites en dehors de l'Hexagone, dans le cadre de ce qu'on appelle parfois **la francophonie**. Au **Québec**, notamment, Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert, et Antonine Maillet ont signalé la richesse et la diversité de leurs talents en posant sur leur société un regard critique, non sans humour cependant. La littérature du **Maghreb**, marquée par les problématiques coloniales et postcoloniales, s'oriente aujourd'hui vers des voies différentes. Les plus célèbres de ses auteurs sont Mouloud Feraoun, Taos Amrouche, Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Assia Djebbar. D'abord tournée vers la quête d'une identité commune, la « **négritude** », qu'affirment le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Martiniquais Aimé Césaire, la **littérature noire** s'oriente aujourd'hui vers l'expression de cultures nationales spécifiques (René Depestre en Haïti, Boris Gamaleya à la Réunion, Mongo Beti au Cameroun), ou, au contraire, métissées (la « créolité » de Patrick Chamoiseau et Édouard Glissant).

5. Les idées nouvelles

D'une manière générale, l'écriture est devenue elle-même un sujet majeur de réflexion au **xx^e siècle**. La **critique littéraire**, sous l'impulsion de Proust, Barthes et Blanchot, et notamment la Nouvelle Critique, semble presque un genre littéraire à part entière. Mais, la catégorie de genre, pour certains, est désormais obsolète. Ce qui importe, c'est moins le genre de l'écriture que le genre de l'écrivain. La question de l'**écriture féminine** est ainsi posée. Les écrits de Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*, 1949), de Françoise Sagan, Marie Cardinal, Claire Etcherelli, Annie Ernaux, ont permis à Julia Kristeva, Hélène Cixous et Béatrice Didier de réfléchir à la spécificité de « l'écrire-femme ». Mais voici venir déjà l'ère de la **post-modernité**, et des « déconstructions »...

1. Sa vie

Après une enfance passée en Champagne, Paul Claudel s'établit à Paris. Le milieu intellectuel bourgeois et universitaire lui semble un « baigne matérialiste ». Il tombe bientôt « dans un état de désespoir ». À dix-huit ans, il découvre Rimbaud, qui exerce sur lui une action « séminale et paternelle », et lui donne pour la première fois « l'impression vivante et presque physique du surnaturel ». Six mois plus tard, le 25 décembre 1886, il connaît une seconde illumination, à Notre-Dame, aux accents du Magnificat : « En un instant, mon cœur fut touché et *je crus*. »

Le jeune homme s'initie aux maîtres de la littérature universelle, Eschyle, Dante, Shakespeare et Dostoïevski. Il fréquente Mallarmé et le milieu des symbolistes. Par ailleurs, il prépare le concours des Affaires étrangères : il est reçu premier en 1890. Il mène alors parallèlement **une double carrière d'écrivain et de diplomate**. Ses premiers postes consulaires le conduisent aux États-Unis, puis en Chine. Ses premières œuvres témoignent de sa conversion religieuse. *Tête d'or* en 1889, *La Ville* en 1890, *L'Échange* en 1894, *Le Repos du septième jour* en 1896. Ces pièces semblent mettre en scène la question de la grâce et de la foi.

En 1900, Claudel publie *Connaissance de l'Est*, recueil de poèmes en prose, en prise directe sur cette Chine dont la beauté spirituelle l'inspire. La passion qu'il éprouve pour une femme mariée, rencontrée un jour sur un bateau, torture son âme. Cette expérience déchirante est relatée dans *Partage de midi* en 1906, et se ressent encore dans les *Cinq Grandes Odes* en 1908, et dans *Le Soulier de satin* en 1929. Viennent encore *L'Otage* en 1910, *L'Annonce faite à Marie*, deux ans plus tard, puis *Le Pain dur* et *Le Père humilié*. À partir de 1930, Claudel se retire dans sa famille, et se consacre désormais au commentaire biblique. *Un poète regarde la croix* en est le premier pas. À la fin de sa vie, la gloire l'environne : ses œuvres sont appelées à être jouées à la scène de la Comédie-Française. Il est élu à l'Académie française en 1946. Il s'éteint en 1955.

2. L'inspiration lyrique

Quoiqu'il soit marqué par Mallarmé, et par Rimbaud, en qui il voit « un mystique à l'état sauvage », Claudel refuse toute concession à la mode et à la modernité. L'inspiration lyrique* de ses œuvres, de ses poèmes, de son théâtre, et même des ses essais, semblerait atemporelle,

si **l'influence catholique** n'était si évidente. Méditant sur le Verbe de Dieu et sur le souffle de l'Esprit-Saint, Claudel élabore en fait **une véritable mystique de la parole**. « Rien ne m'a paru plus beau que la parole humaine », et il tente d'en restituer le rythme naturel : « J'inventai ce vers qui n'avait ni rime, ni mètre », dit Claudel, un vers original, distinct à la fois du vers libre et du verset biblique, qui correspond au souffle d'une voix proférée, et se veut en accord avec les battements du cœur de l'homme et du cosmos. Ce « vers substantiel » est ainsi fondamentalement « l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu ».

La poésie pour Claudel est à la fois naissance, et « co-naissance », acte de création perpétuée, comme il l'explique dans *l'Art poétique*. Ses vers, notamment dans les *Cinq Grandes Odes*, sont une action de grâces à la gloire de Dieu. Art solennel et grandiloquent, **le lyrisme** de Claudel porte au ciel catholique la sève d'une inspiration aux racines profondes. La vocation de l'artiste répond à sa vocation religieuse : **la poésie est liturgie**.

3. L'œuvre dramatique

L'œuvre dramatique de Claudel puise à plus d'une source. Il s'inspire bien sûr de la Bible, et de la religion catholique ; ses héros sont souvent déchirés entre ce monde-ci et leur vocation spirituelle. Mais il est aussi porté par le souffle de la démesure des héros de Shakespeare, et d'Eschyle, dont il a traduit la trilogie dramatique. En outre, ce théâtre de signes et d'analogies, du mystère et de l'appel, est redevable de l'art symboliste, auquel il apporte une dimension plus religieuse et vigoureuse à la fois. Enfin, Claudel puise dans le secret de son âme, et de sa vie, car de nombreux éléments biographiques traversent ses pièces. De là le caractère personnel et unanime à la fois de son œuvre dramatique.

Le théâtre de Claudel a pour scène l'univers, et il met en scène toutes les époques. Si l'intrigue contemporaine de *Partage de midi* se déroule entre deux continents, *L'Annonce faite à Marie* a pour cadre une campagne française à l'époque de la guerre de Cent Ans, et *Tête d'Or* renvoie à une Antiquité mystérieuse. Enfin, *Le Soulier de satin* met en scène l'amour espagnol de jeunes héros, par-delà les océans, à l'époque de la conquête du Nouveau Monde. Cette étonnante diversité des lieux et des époques cache mal, cependant, la récurrence des mêmes thèmes, repris, entrelacés, décomposés, que l'auteur orchestre savamment. C'est en général **le mystère et les contraintes de la vocation religieuse**, la faillite de l'homme ou de la cité à qui manque la grâce.

L'Annonce faite à Marie, 1912

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Qu' « une jeune sœur, jalouse de son aînée, saisisse l'occasion de lui prendre son fiancé, que le père soutienne l'aînée, la mère, la cadette, que l'aînée, malgré la déchéance survenue prête encore assistance à sa terrible sœur, et que cette dernière lui montre sa reconnaissance en la tuant ; et que les derniers moments soient ceux d'un pardon général », voilà l'histoire, en quelques mots, résumée par l'auteur. Mais au-delà de cette intrigue domestique et paysanne, quelles richesses comporte cette œuvre maîtresse de **Paul Claudel** !

Les personnages sont fortement marqués. Violaine figure dans la pièce **le mystère de la Passion et de l'Incarnation**. Par le baiser qu'elle accorde au lépreux, elle accepte de prendre sur elle son infamie à lui. Sa vie devient alors un calvaire, à l'imitation de Jésus-Christ. Mais elle accepte la souffrance physique et morale qui lui est infligée. Mieux, elle réussit à ressusciter le fils défunt de sa sœur méchante : c'est le miracle de Noël. Il renaît avec les yeux bleus de Violaine, sa mère vierge, en cette génération spirituelle. Elle meurt pourtant sous les coups de Mara. Vierge et Christ tout à la fois, Violaine est lumière et pureté.

Si, spirituellement, Violaine est la vraie mère, Mara, sa sœur, de par son nom, n'est que l'amère. Jalouse, odieuse, menteuse, ingrate et meurtrière, elle fait tout le malheur de Violaine qu'elle finit par tuer, après lui avoir demandé de sauver son fils. Mara est une femme âpre, sans cœur, mais non pas sans foi. Elle sent en Violaine cette pureté qui l'agresse. Elle sait que Violaine peut sauver son enfant. Mais elle la tue quand même. Mara est la révolte face à la grâce de Dieu.

Les lieux rustiques, en ce Moyen Âge finissant, cette lande où pourrit Violaine, cette Jérusalem terrestre où se rend Anne Vercors, le père, en pèlerinage, conduisent vers la Jérusalem céleste, ce lieu de gloire spirituelle, où nous appelle Dieu. Cet itinéraire religieux est scandé par les jours et les ans que dure cette intrigue, le rythme des saisons aussi, et les heures liturgiques, les Pâques du printemps, et l'hiver de Noël, lorsque renaît l'enfant. **Le symbolisme du temps et de l'espace, des noms**, donne la mesure de l'art de l'auteur. Il mêle aux éléments prosaïques de la vie paysanne les éléments poétiques du merveilleux chrétien. **Le lyrisme** des vers claudéliens est tempéré par **un réalisme campagnard**. Malgré la mort pathétique de Violaine, il n'y a rien à redire : « tout est action de grâces ».

Charles Péguy est issu d'une famille modeste, il aime à le redire. Son parcours exemplaire le conduit jusqu'à l'École Normale Supérieure. Farouche, indépendant, il y demeure peu, assez longtemps cependant pour rencontrer Romain Rolland et le philosophe Bergson. En 1896, il écrit un drame, *Jeanne d'Arc*, où se révèle sa vocation littéraire et spirituelle. Il s'imprègne aussi de socialisme, dans une perspective humanitaire et universelle. Il s'engage avec Lucien Herr, bibliothécaire de l'École Normale, pour la révision du procès de Dreyfus.

Mais il rompt bientôt avec l'orthodoxie socialiste, Lucien Herr et Jean Jaurès, et fonde les *Cahiers de la Quinzaine*, une revue indépendante, qui publiera Romain Rolland, André Suarès, Julien Benda, Anatole France, et Péguy lui-même. Face à « la menace d'une invasion allemande », la mystique socialiste de Péguy évolue vers une mystique de la patrie française, qui s'exprime, non sans excès, dans *Notre patrie*, en 1905, *Victor-Marie, comte Hugo, Notre jeunesse* en 1910, et *L'Argent*. Il y affirme en outre ses talents de polémiste. Il attaque tour à tour les socialistes, la droite et l'Église, et d'une manière générale, sans nuances véritables, le « monde moderne ».

Mais l'idéalisme chrétien et patriotique est l'élément dominant de sa pensée : il s'agit de promouvoir un « héroïsme de race » en « héroïsme de grâce ». Il écrit *Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* en 1910, *Le Porche du mystère de la deuxième vertu* en 1911, *La Tapisserie de sainte Geneviève et de Jeanne d'Arc* en 1912, *La Tapisserie de Notre-Dame* en 1913. Ayant depuis longtemps préparé la « génération de la revanche », il meurt au front dès 1914.

Les œuvres de Péguy révèlent **sa pensée sociale, religieuse ou patriotique**. Dans tous les cas, il s'engage avec humeur et passion. L'idéalisme de ses écrits s'ancre dans cette « terre charnelle », qu'il aime tant. Son **mysticisme est empreint d'une ferveur paysanne** : il exalte la Beauce, qu'il présente à Notre-Dame de Chartres, les humbles, la nature. Il n'a que mépris pour les intérêts temporels et basement politiques. Ses vers et ses poèmes en prose sont pleins d'une lenteur majestueuse, de répétitions oratoires, qui donnent à son style un tour solennel et naturel à la fois. L'emphase monotone devient alors une litanie inspirée.

Le Grand Meaulnes, 1913

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. L'auteur

Alain-Fournier (1886-1914), de son vrai nom Henri Alban Fournier, est un jour illuminé par la rencontre fugitive d'une jeune fille inconnue. De ce rien merveilleux sort la matière poétique d'un des plus beaux romans du siècle. Mais ce jeune auteur fut tué dès les premières heures de la guerre, en septembre 1914.

2. Présentation

Un jeune homme arrive à l'école d'un petit village de Sologne : Augustin Meaulnes, le grand Meaulnes, est un être mystérieux. Un soir, il s'égare, et tombe sur un château étrange, comme on n'en voit guère que dans les contes de fées. Les noces de Frantz de Galais doivent y être célébrées, mais la fiancée ne vient pas. Meaulnes rencontre, magnifique, Yvonne de Galais, la sœur de Frantz. Transfiguré par cette circonstance, il retourne au château, accompagné du narrateur, son camarade de classe, mais il ne retrouve plus le chemin. Après de nombreuses aventures, Meaulnes finit par retrouver Yvonne, et par l'épouser. Mais le soir même de ses noces, Meaulnes doit fuir et aider Frantz à retrouver sa bien-aimée. À Paris, il s'éprend de Valentine, qui est en fait la fiancée que recherche Frantz. Il s'en rend compte, et renonce à cet amour. Lorsqu'enfin il rentre à la maison, il trouve Yvonne morte.

3. Analyse

Le Grand Meaulnes est avant tout le **roman de la quête amoureuse** : Frantz, Meaulnes, et, peut-être, le narrateur, sont à la recherche d'un cœur à aimer, d'une femme idéale. De ce fait, la quête est baignée d'une lueur mystique, qui fait son prix et sa beauté. Entre le village, le château, les bois et les campagnes, le récit évoque le vert paradis des amours d'autrefois. Les paysages choisis semblent le reflet des âmes inquiètes et nostalgiques. Le goût de l'aventure, dans cet univers aux charmes symbolistes, vibre aux harmonies mystérieuses d'un **merveilleux jusqu'alors oublié**.

En y réfléchissant, le lecteur pourra retrouver dans ce récit la grâce des romans courtois du Moyen Âge, les idylles rêveuses de Nerval, la poésie des champs de Francis Jammes, les musiques subtiles de Debussy et des portraits dans le style diaphane des peintres préraphaélites. Mais derrière la musique du récit se cache une composition savante, qui croise les parcours des jeunes gens en contrepoint*, **selon les méandres du songe et du réel**.

Guillaume Apollinaire, 1880-1918

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RagFw>

Baptisé à Rome, en 1880, en l'église Sainte-Marie-Majeure, le petit Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky est le fils naturel d'une Polonaise exilée et d'un officier italien. Il fait ses classes à Monaco, à Cannes puis à Nice. En 1899, il s'installe à Paris avec sa mère. Il y occupe quelques médiocres emplois, mais parvient à se faire engager comme précepteur de M^{lle} Gabrielle de Milhau, qu'il suit dans ses voyages en famille. Il visite ainsi l'Allemagne, l'Autriche et la Bohême, qui lui inspirent ses premiers vers.

De retour à Paris en 1903, il se lie avec des écrivains comme Alfred Jarry et André Salmon, des peintres, comme Picasso, Derain, et le douanier Rousseau, et il rencontre Marie Laurencin, qu'il aime, et qui l'aime. Il s'intéresse activement aux mouvements d'avant-garde, le fauvisme, le cubisme, et l'art nègre. Il publie ses premières œuvres, *L'Enchanteur pourrissant*, une anthologie du marquis de Sade, des articles sur la littérature féminine, un recueil de contes, *Hérésiarque et Cie*, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, illustré par Dufy en 1911, et en 1913, *Les Peintres cubistes, méditations esthétiques*.

La même année, il publie *Alcools*, recueil plein d'ardeurs lyriques* et d'innovations poétiques. Vient la guerre. Il décide de s'engager. Il connaît avec « Lou » une brève et douloureuse aventure amoureuse. Blessé à la tempe par un éclat d'obus, il est trépané, puis réformé en 1916. Il compose un « drame surréaliste », *Les Mammelles de Tirésias*, et *Le Poète assassiné*, histoire symbolique d'un génie incompris. Sa conférence sur *L'Esprit nouveau et les Poètes*, en 1917, est un véritable manifeste. En 1918, il publie ses *Calligrammes*, dont certaines pièces en effet, par leur disposition typographique, épousent la forme de l'objet qu'elles décrivent. Il épouse Jacqueline Kolb en 1918, mais quelques mois plus tard, il est emporté par l'épidémie de grippe espagnole qui ravage l'Europe.

Une sensibilité lyrique*, romantique ou symboliste, parcourt toute l'œuvre de Guillaume Apollinaire. Ses vers traduisent l'intimité d'un cœur souvent déçu. Mais la mélancolie du poète est transfigurée par les innovations hardies qu'il introduit dans ses œuvres. Cette spontanéité insolite et enthousiaste accueille dans ses vers **les ingrédients les plus divers des avant-gardes artistiques**. Plus que tout autre, il a engagé la poésie française au **XX^e siècle** dans la voie de la modernité

À l'aube de la Grande Guerre, **Guillaume Apollinaire** publie un recueil de poèmes sous le titre *Alcools*. Il rassemble ainsi des pièces écrites dans les quinze dernières années, et livre au public étonné peut-être le recueil le plus marquant de ce siècle en France.

L'ouvrage compte, outre des poèmes isolés, quelques ensembles comme « La Chanson du mal-aimé », « Le Brasier », « Rhénanes », « Les Fiançailles », « À la Santé ». Ce recueil consacre le souverain imaginaire du poète, que ses errances poétiques conduisent d'un espace à un autre, au gré de ses caprices. Les premiers vers de « Zone », et par conséquent du volume entier, sont pour ainsi dire la clé de tout l'ensemble :

À la fin tu es las de ce monde ancien

D'emblée, Apollinaire semble donner congé aux traditions dans lesquelles il puise pourtant abondamment. Sans compter les sources bibliques ou mythologiques, il reprend dans ses vers le style lyrique* et élégiaque des poètes romantiques et symbolistes. Mais il se veut **un novateur**. Aussi l'alexandrin que voilà est-il dépourvu de ponctuation, comme le reste du recueil, d'ailleurs. Apollinaire prétend ainsi libérer le vers, son rythme, sa cadence. Le vers suivant révèle la hardiesse des innovations du poète :

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Par le miracle de cette métaphore* appositive de la tour Eiffel bergère, le poète concilie deux styles apparemment inconciliables, la poésie pastorale* et la poésie des villes. Il ne recule à vrai dire jamais devant ces audaces, quoique les plus connus de ses poèmes soient d'une facture plus classique. Parmi ceux-là, bien sûr, étincelle doucement la nostalgie crépusculaire de la romance inspirée par le départ de sa bien-aimée, Marie Laurencin. Cette fois, l'auteur oublie provisoirement toutes les innovations surréalistes et modernistes, pour se livrer tout entier à la tristesse voluptueuse de ses vers qui coulent, à l'image du fleuve, à l'image du temps...

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Et nos amours

Faut-il qu'il m'en souvienn

La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure

Les jours s'en vont je demeure

Marcel Proust, 1871-1922

AUTEUR

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2R2gfw>

Marcel Proust naît à Paris en 1871. C'est un enfant maladif, et sujet, dès l'âge de neuf ans, à de fréquentes et pénibles crises d'asthme. Il suit les cours du lycée Condorcet, et pendant les vacances, il demeure à Illiers, ou il va sur les plages normandes. Après le baccalauréat, il décide de se consacrer aux lettres. Il collabore à quelques revues, et fréquente les salons de la capitale, où il rencontre entre autres le comte Robert de Montesquiou, le musicien Reynaldo Hahn et l'écrivain Anatole France. Il mène une vie mondaine de dandy* et d'esthète.

En 1896, il publie son premier ouvrage, *Les Plaisirs et les jours*, album de nouvelles, de vers et d'essais, et il travaille à *Jean Santeuil*, roman autobiographique. Ayant perdu père et mère en 1903 et 1905, très ébranlé, il se retire dans la solitude de sa chambre, boulevard Haussmann, où il reçoit de nuit ses amis et intimes. Il réfléchit aussi à un essai de critique littéraire, où il s'affirme à la fois face à Balzac et *Contre Sainte-Beuve*. Puis avec *Du côté de chez Swann*, il présente enfin au public en 1913 le début du cycle romanesque* qu'il a entrepris : *À la recherche du temps perdu*. Le succès n'est pas grand. En revanche, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* obtient le prix Goncourt en 1919. Les autres volumes se succèdent régulièrement, *Le Côté de Guermantes* en 1920, *Sodome et Gomorrhe*, en 1922, et après sa mort, *La Prisonnière*, *Albertine disparue* et *Le Temps retrouvé*.

Marcel Proust n'a écrit, pour ainsi dire qu'une seule œuvre, ses autres écrits n'étant en somme que des esquisses préalables à *La Recherche*, mais quelle œuvre ! L'ensemble que constituent ces sept romans est une cathédrale engloutie dans le fleuve du temps. L'œuvre semble **a priori un roman autobiographique**, puis elle évolue vers le style des mémoires, et du roman de mœurs, et se transforme en un roman d'amour, qui finit en essai littéraire et philosophique, avant que le lecteur ne comprenne la portée de ce **récit de vocation** : le narrateur parvient, au terme de son parcours et de son apprentissage, à l'idée du roman que le lecteur achève, pour retrouver enfin « **un peu de temps à l'état pur** ».

Comparable en cela à celle de l'écrivain irlandais James Joyce, l'importance de l'œuvre de Proust dans la littérature du xx^e siècle est capitale. Les lieux de ses récits suscitent chaque année des pèlerins nombreux, qui viennent souvent de fort loin. Cela fait sourire, en effet. Mais ce détail dit assez de quelle rare ferveur jouit son œuvre dans le monde.

À la recherche du temps perdu, 1913-1927

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation d'ensemble

Il paraît vain de résumer en quelques lignes les sept volumes qui constituent le cycle *À la recherche du temps perdu*, non tant à cause de l'ampleur de l'ensemble, qu'en raison de la complexité des histoires entrelacées. Il s'agit donc ici, plus que jamais, d'une présentation, une simple introduction à la lecture de l'œuvre, moins ardue qu'on ne le dit parfois, et plus passionnante encore qu'on ne se l'imagine.

Du côté de chez Swann rappelle à la mémoire du narrateur toute une série de souvenirs. Il évoque les jours heureux passés à Combray, entouré de toute sa famille, et de leurs amis, entre autres M. Swann, dont il raconte l'amour passionné, jaloux, puis affadi pour Odette, une femme « qui n'était pas son genre ». Après une rêverie sur les noms, le narrateur évoque Gilberte, la fille de Swann, dont il tombe amoureux.

À l'ombre des jeunes filles en fleurs évoque le séjour du narrateur au Grand-Hôtel de Balbec, au bord de la plage. Il fréquente les Guermantes : M^{me} de Villeparisis, le baron de Charlus et le jeune Saint-Loup. Il rencontre aussi le peintre Elstir, dont l'œuvre lui inspire des réflexions sur l'art. Parmi les jeunes filles joueuses de la région, son attention s'arrête sur Albertine Simonet, dont il tombe amoureux.

Le Côté de Guermantes est une peinture de mœurs des salons aristocratiques, où le narrateur, amoureux de la duchesse, prétend s'introduire. La mort de sa grand-mère l'affecte beaucoup. Il entreprend une liaison avec Albertine. Il est finalement reçu chez les Guermantes, dont il décrit les caractères divers.

Sodome et Gomorrhe est une révélation sur les mœurs de quelques personnages de l'univers de *La Recherche*, notamment le baron de Charlus, et Albertine, dont il comprend qu'ils sont homosexuels. Le narrateur ne cesse de fréquenter l'aristocratie des Guermantes, le salon bourgeois de M^{me} Verdurin, et la « petite bande » des jeunes filles en fleur de Balbec. Le narrateur sent en lui une passion jalouse et brûlante pour Albertine.

La Prisonnière et *Albertine disparue* : le narrateur invite Albertine à Paris, et la maintient prisonnière. Mais elle réussit à lui échapper, et il ne peut la retrouver. Or il apprend la mort accidentelle de la jeune fille. Commence alors un long travail de deuil.

Le Temps retrouvé conclut le cycle tout entier. La Grande Guerre fait rage. Le monde, avec le temps, a bien changé, et le narrateur note ces évolutions, et les révélations nouvelles concernant ses diverses connaissances. Il découvre un jour sa vocation d'écrivain, pour fixer la fuite du temps par la beauté d'une œuvre : celle que le lecteur est en train de lire justement.

2. L'expérience du monde

Dans ses romans, Proust semble recueillir sa propre expérience du monde. Malgré toutes les transpositions de l'art, l'œuvre demeure **une expérience quasi autobiographique**. Le Combray qu'il évoque est en fait Illiers où il a vécu. Les plages normandes du récit sont à peu près celles où il allait en vacances. Les personnages sont inspirés du réel, Swann, de Charles Haas, l'écrivain Bergotte serait Anatole France, Vinteuil, le musicien Reynaldo Hahn, Charlus, Robert de Montesquiou, Saint-Loup, Bertrand de Fénélon, et sa passion malheureuse pour Albertine, qui le trompe dans le roman avec des femmes, est la transposition de son amour pour Alfred Agostinelli, qui le trompe dans la vie avec des femmes. Ainsi l'œuvre donne-t-elle le sentiment d'un roman à clefs, qui permettraient de reconstituer la vie du narrateur-auteur. En réalité, comme le dit Proust, « il n'y a pas de clefs pour les personnages de ce livre, ou bien il y en a huit ou dix pour un seul ».

Roman de mœurs, dans la plus pure tradition classique, *La Recherche* se présente aussi comme **une expérience sociologique**. L'auteur présente et analyse divers types ou groupes sociaux. Il n'oublie pas le monde des domestiques, et notamment Françoise. Il s'intéresse aux salons bourgeois, dont le snobisme grossier a pour but d'imiter l'aristocratie, elle-même décadente. Proust, à l'instar de Balzac, étudie l'influence des milieux sur les individus. Autour des Verdurin ou des Guermantes se constituent des groupes ou des chapelles, qui construisent un certain style, un comportement particulier : un habitus social. Outre ces milieux, organisés selon la hiérarchie sociale verticale, Proust révèle aussi des milieux transversaux, plus cachés, quoique partout présents, les Juifs et les homosexuels, sur lesquels lui-même, ayant sa place chez les uns et les autres, pouvait avoir quelque lumière.

Enfin, Proust analyse également dans *La Recherche* **l'expérience psychologique** de l'amour. L'auteur décrit souvent un phénomène que Stendhal avait nommé « cristallisation ». Swann, par exemple, aveuglé par ses sentiments, voit dans cette médiocre courtisane qu'est Odette une femme exceptionnelle, alors qu'elle n'est même pas son genre, il s'en apercevra trop tard. Il connaît néanmoins les affres de la jalousie. Toujours absurde, qu'il soit creux ou sincère, hétérosexuel ou non, l'amour, dans le roman, est source d'illusion, et de désillusion. L'amour s'exalte, vit et meurt avec le temps, telle est la lucidité cruelle du récit.

3. L'expérience de l'art

L'art est l'un des thèmes récurrents du récit. La rencontre de Bergotte, Vinteuil et Elstir, l'écrivain, le musicien et le peintre, donne au narrateur l'occasion de préciser ses vues sur ce sujet. **L'art répond à un besoin constant : échapper à la fuite du temps.** Avec le temps, le bonheur d'autrefois, les êtres chers, l'amour, la jeunesse, tout s'efface peu à peu. Mais le passé demeure, prêt à surgir à la conscience, et une madeleine trempée dans le thé, ou les pavés inégaux sur lesquels on trébuche, rappellent à la mémoire affective, mémoire involontaire du narrateur, mille impressions diverses jusqu'alors oubliées. Mais ces « fragments d'existence soustraits au temps » peuvent être éternisés par l'art. Tel est le sens de l'œuvre. Dans la mesure où l'impression est le seul critérium de vérité authentique, l'œuvre doit traduire ces impressions et triompher ainsi du temps.

« **La vraie vie**, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, **c'est la littérature**. Cette vie qui en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas "développés". Notre vie et aussi la vie des autres car le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision [...]. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini. »

L'art de Proust est donc conforme à son dessein. Ce que le temps fragmente et désagrège, le moi et l'art peuvent le reconstruire. Le lecteur, perdu dans les méandres des longues phrases, est tout d'abord perplexe, mais à la fin du récit, il comprend enfin quelle cathédrale il vient de traverser. Comme en une immense symphonie, les thèmes croisés et repris, se résolvent, et le caractère impressionniste du style se justifie tout à fait par l'esthétique de l'artiste, qui veut traduire des sensations pures. Les dialogues, les personnages, tout est fondu dans le fleuve des phrases et de la durée, dont émergent cependant de riches métaphores*, qui rapprochent enfin les réalités que le temps ou l'esprit éloignent d'ordinaire. Fresque, cathédrale ou symphonie, cette œuvre est quoi qu'il en soit une des plus belles de ce temps.

« Un amour de Swann », 1913

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

En 1913, **Marcel Proust** publie *Du côté de chez Swann*, le premier des romans du cycle *À la recherche du temps perdu*. L'œuvre évoque les souvenirs d'enfance du narrateur, mais entre la première partie, « Combray », et la troisième, « Noms de pays : le nom », l'auteur intercale « Un Amour de Swann », une longue digression où il évoque l'ancienne passion de Swann, un ami de famille, pour Odette de Crécy.

L'insertion de ce **récit dans le récit**, par ce procédé d'enchâssement qu'on appelle « mise en abyme », est étrange. L'auteur du roman se sert d'un narrateur, qui se souvient de l'enfant qu'il était, qui se souvient d'une aventure de Swann, antérieure à sa naissance, mais qu'on lui a racontée. La structure est complexe, et permet de nombreux effets de symétries, de jeux de miroirs, ou de décalages. Sans doute l'auteur a-t-il voulu, par un excursus, rompre la monotonie des souvenirs d'enfance. Mais plus profondément, la passion de Swann sert de contrepoint* à celle du narrateur pour Albertine, dans le reste du cycle, et annonce ainsi quelques-uns des thèmes fondamentaux de l'ensemble.

L'intrigue, en fait, est très simple. Le récit évoque l'*innamoramento*, **la naissance de l'amour, ses progrès, la jalousie, les soupçons et la fin de l'amour**. Mais tout l'intérêt de l'œuvre, difficile à restituer de ce fait, réside dans l'analyse remarquablement fine des sentiments. Swann, amateur d'art, d'origine juive, apparaît comme un double du narrateur, et donc de l'auteur. Il tombe amoureux, et veut même mourir pour une femme « qui n'était pas son genre », Odette. À la faveur de rapprochements esthétiques fortuits, il la pare de vertus imaginaires, qui enflamment son cœur : c'est la cristallisation, dont parlait Stendhal. Il devient son amant, passionné et jaloux, car il pressent les amours d'Odette avec le comte de Forcheville, et avec d'autres femmes. Et il réussit finalement à l'oublier.

Ce roman psychologique se double d'une peinture de mœurs. Swann est introduit dans le salon faussement aristocratique des Verdurin. Le snobisme bourgeois de ce « petit noyau », constitué en chapelle, avec ses initiés et ses fidèles, est décrit avec humour, dans le ridicule même de ses manières affectées. Mais Swann, chassé du cœur d'Odette, est bientôt exclu du clan des Verdurin.

Seul demeure encore l'« air national de leur amour », cette petite phrase musicale de Vinteuil, car l'art peut seul apporter la révélation du temps et de la vie.

Paul Valéry, 1871-1945

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

Paul Valéry naît et grandit à Sète. Après le baccalauréat, il se lance dans des études de droit à Paris, où il rencontre Mallarmé, Pierre Louÿs et André Gide. Il publie quelques vers symbolistes. Mais après la « Nuit de Gênes », nuit d'angoisse et de détresse, en 1892, il renonce aux « idoles », l'amour, la poésie, et s'oriente vers des plaisirs plus abstraits. Deux essais, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* en 1895, et *Soirée avec M. Teste*, l'année suivante, célèbrent l'intelligence et la pensée. Puis il se mure dans un silence de vingt ans presque.

Il travaille à l'agence Havas, et s'entretient des constructions et réflexions de son esprit : « je fais mon Faust, au milieu de ce désert hanté de mots. »

En 1917, pour mettre un dernier point à son œuvre, il publie *La Jeune Parque*. Les encouragements reçus l'engagent à continuer. Il publie encore, après *Le Cimetière marin* en 1920 et *Charmes*, en 1922. Il compose aussi des essais sur l'art : *L'Âme et la danse* et *Eupalinos ou l'Architecte*. Il est désormais célèbre. Il est élu à l'Académie française en 1925, et il recueille ses idées sur le monde et sur l'art dans des volumes divers : *Léonard et les philosophes*, *Amphion*, *Regards sur le monde actuel*, *Pièces sur l'art*, *Cahiers*, et *Variété*, de 1924 à 1944.

L'œuvre de Valéry a le caractère froid et brillant d'un marbre au soleil de l'hiver, et cela peut rebuter parfois. Sa **passion de l'esprit** est singulière : « Les choses du monde ne m'intéressent que sous le rapport de l'intelligence. » Et en effet, une bonne part de son œuvre consiste en essais, critiques et correspondances, où se révèle la variété de ses préoccupations. Sans doute a-t-il rêvé d'être un génie aussi universel que Léonard de Vinci. « Penser au moyen de mes propres définitions, ce fut pour moi une espèce de but. »

Il va même jusqu'à dire : « Un poème doit être une fête de l'intellect. » Mais puisqu'il s'agit d'une « fête », il y convie toutes **les ressources sensuelles de la musique et du langage**. Tout objet du monde est objet de l'art. La modernité de ses vues poétiques s'harmonise avec la pureté classique de ses vers. Une recherche linguistique et formelle assure à ses poèmes la dignité enthousiaste à laquelle ils prétendent, comme dans *Le Cimetière marin* :

Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs !
Envolez-vous, pages tout éblouies !

1. Sa vie

L'enfance de Gide fut marquée par l'éducation austère et religieuse qu'il reçut de sa mère. Après ses études à l'École Alsacienne, il fréquente les milieux littéraires, Mallarmé, Pierre Louÿs, son condisciple, Oscar Wilde et Valéry. L'influence symboliste transparaît dans ses premiers ouvrages, *Les Cahiers d'André Walter*, recueil de poésie en prose, en 1891, *Le Traité du Narcisse* et *La Tentative amoureuse ou le traité du vain désir* en 1893, et deux ans plus tard, il épouse Madeleine Rondeau. Un voyage de convalescence en Algérie lui permet de se dépouiller des conformismes de la vieille société, pour retrouver la ferveur au spectacle de la nature. L'hédonisme* qui s'exprime ainsi dans *Les Nourritures terrestres* en 1897 enthousiasme toute une génération. Mais **cette liberté individualiste est tempérée par l'inquiétude** des œuvres à venir : le drame de *Saül* écrit en 1898, le conte philosophique du *Prométhée mal enchaîné* en 1899, et surtout *L'Immoraliste* en 1902 et *La Porte étroite* en 1909.

En 1908, Gide fonde avec Copeau et Jean Schlumberger la *Nouvelle Revue Française*, mais ne néglige pas son œuvre pour autant. Explorant les chemins et les limites de la liberté, il met en scène en 1914, dans *Les Caves du Vatican*, le héros de l'acte gratuit, Lafcadio, qui tue arbitrairement un homme pour se prouver sa liberté. Puis il publie *La Symphonie pastorale* en 1919. Alors que la jeunesse d'après guerre se tourne vers André Gide et ses héros, la publication en 1926 de *Si le grain ne meurt*, récit autobiographique, et de *Corydon*, une apologie de la pédérastie, déclenche « la croisade des longues figures » et de la bourgeoisie bien-pensante. Mais *Les Faux-Monnayeurs* consacrent définitivement le génie et la réputation de l'auteur.

Libéré enfin des contraintes qui pesaient sur lui, Gide peut alors **s'engager dans l'actualité sociale et politique**, qui sollicite sa collaboration. D'un séjour en Afrique noire, il rapporte son *Voyage au Congo*, où il dénonce, non sans effet, le colonialisme. Il prend position contre les institutions capitalistes, religieuses et familiales, dont il met en évidence le caractère aliénant. Porté par un idéal humaniste, il sympathise avec le communisme. Mais après un séjour en U.R.S.S., il est l'un des premiers en France à dénoncer les excès dogmatiques du régime, dans son *Retour de l'U.R.S.S.* Les deux dernières œuvres de l'auteur, *Œdipe* et *Thésée* surtout, semblent un testament littéraire, et c'est l'homme, tout autant que l'œuvre, que le Prix Nobel consacre en 1947. Les hommes de son temps ont su le reconnaître : il est pour eux « le contemporain capital ».

2. Son œuvre

L'œuvre d'André Gide est marquée par l'**égotisme***, cette tendance à l'introspection, signe d'un réel **effort de sincérité**, car Gide ne hait rien tant que le mensonge et l'hypocrisie. De ses origines protestantes, sans doute, il a gardé cette habitude de l'examen de conscience, qui fait de lui un homme vrai et authentique. Ce tempérament, le gidisme, apparaît en particulier dans *L'Immoraliste*, *Si le grain ne meurt* et dans son fameux *Journal*. Cette lucidité consciente de ses faiblesses, et de ses exigences, interroge sans cesse sa liberté car, dit l'auteur, « Je suis un être de dialogue ; tout en moi combat et se contredit. » Mais loin de tout narcissisme, la quête du moi débouche sur autrui.

L'engagement dans le monde est déjà perceptible dès *Les Nourritures terrestres*. Prônant le déracinement, l'auteur de ce nouvel évangile enseigne la ferveur pour « aimer sans s'inquiéter si c'est le bien ou le mal », pour « assumer le plus possible d'humanité. » La libération enfin obtenue, encore faut-il la mettre au service d'une fin bonne, et non comme Lafcadio, au service gratuit de sa propre et meurtrière exaltation. Gide se bat pour une meilleure justice dans ses *Souvenirs de cour d'assises*. Il s'engage activement sur tous les terrains, tout en réservant son indépendance d'esprit. *Corydon* est, dit-il, « le plus important de mes livres », mais il défend, outre la pédérastie, toutes les libertés fondamentales de l'individu, menacées par les doctrines et les systèmes, colonialisme, christianisme, communisme. Il assume, courageusement et volontairement, la « fonction d'inquisiteur ». La vérité de son œuvre coïncide avec celle de sa vie.

Art et morale répondent dans son œuvre à cette même exigence de rigueur et de vérité. Oscillant toujours **entre les aspirations sensuelles et spirituelles**, l'auteur évolue du symbolisme des premières œuvres au classicisme, presque, de *L'Immoraliste*, en passant par le lyrisme des *Nourritures*. Toutefois, la tendance majeure de Gide dans ses récits est à l'ironie et à la **critique**, critique du mysticisme, du romantisme, de l'individualisme, et même, en un sens, du romanesque*, dans *Les Faux-Monnayeurs*, où il réfléchit sur l'art du roman. Gide vieilli pouvait alors dire comme son héros, Thésée : « C'est consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon œuvre. J'ai vécu. »

L'Immoraliste occupe une place importante dans l'œuvre et dans la vie d'André Gide. C'est en effet le premier d'une suite de récits, dont la veine, **plus ou moins autobiographique**, se prolonge dans *Si le grain ne meurt*, dans *Les Faux-Monnayeurs* même, et surtout dans le *Journal*. Mais s'il annonce les œuvres à venir, en revanche, *L'Immoraliste* semble une critique des idées exaltées autrefois par l'auteur dans *Les Nourritures terrestres* : la passion de l'individualisme est désormais remise en cause.

Michel rassemble un jour trois de ses amis, pour leur faire une confession : ce jeune érudit, élevé dans un milieu austère, a épousé Marceline, mais il tombe malade. Un voyage de convalescence en Afrique lui donne l'occasion de découvrir les plaisirs sensuels d'une nature généreuse, et de se dépouiller de tout conformisme inutile. Grâce aux bons soins de Marceline, et à cette nouvelle existence, il recouvre peu à peu la santé. En revanche, Marceline, elle, dépérit. Il ne fait rien pour la sauver de ce climat funeste pour elle, et elle finit par mourir.

La question morale que pose le récit est **celle de la liberté, et de son prix**. En effet, la liberté que conquiert Michel coûte la vie, en somme, à son épouse, et il en est conscient. Et pourtant cette libération n'en est pas moins salutaire pour lui. Ce séjour lui redonne vie, et comme le Nathanaël des *Nourritures*, Michel retrouve la ferveur et le plaisir, auprès de ces jeunes arabes sensuels qu'il fréquente. Mais en menant une vie pleine, il sacrifie celle d'autrui. L'individualisme du héros devient un égoïsme, dont il se repent, apparemment. La sincérité totale et émouvante de cette confession sans fard peut-elle racheter quelque peu les excès d'un hédonisme* outrancier et coupable ?

La question artistique ici posée est **celle du style adéquat** en cette circonstance. Parfois, Michel cède au lyrisme, pour évoquer les oasis et la beauté nubile des jeunes gens qui l'attirent. Lorsqu'il évoque au contraire les raideurs de la société parisienne, il se montre plus satirique. Contrairement à Rousseau, il ne cherche pas à se justifier à tout prix, et il se refuse aux facilités du pathos et de la rhétorique*, qui pourraient aisément susciter la pitié et l'indulgence à son égard. La lucidité rigoureuse et sincère du héros qui s'interroge face à la conscience d'autrui requiert le « dénuement » et la sobriété d'un style classique, et il s'y tient en général, sans bassesse ni arrogance, mais avec simplicité.

La Symphonie pastorale, 1919

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://t024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

La Symphonie pastorale trouve sa place à la suite de *L'Immoraliste* et de *La Porte étroite*. Sans pour autant former un véritable tryptique, ces trois œuvres examinent d'un regard critique trois attitudes fondamentales face à la vie : s'abandonner à un moi égoïste, à un Dieu mystique, ou à l'amour d'autrui.

Le récit se présente comme **le journal d'un pasteur** d'un village du Jura. Il a recueilli jadis dans sa famille une jeune fille aveugle et orpheline, Gertrude, dont il s'occupe avec dévouement. Mais avec le temps, l'amour paternel et spirituel se transforme, sans qu'il s'en aperçoive. Son épouse en revanche, et surtout son fils Jacques, eux, s'en sont aperçu. Les relations entre le père et le fils se détériorent. Après une opération, Gertrude recouvre la vue, mais tente de se suicider : convertie par Jacques au catholicisme, et consciente à la fois de son amour pour lui et de l'amour du pasteur pour elle, elle a compris le drame dont elle était le centre.

2. Analyse

Les personnages du récit sont particulièrement émouvants. Ce pasteur protestant est un homme dévoué, sensible et pur, d'une pureté qui touche même à la naïveté, sinon à la mauvaise foi. Bien plus aveugle que Gertrude en fait, il comprend un peu tard quels sentiments troublent son fils, et le troublent aussi. Gide fait voir, sous cet idéalisme débonnaire, « une forme de mensonge à soi-même ». Le conflit ordinaire, qui oppose un fils à son père, est ici redoublé par les divergences religieuses, et surtout par la rivalité amoureuse implicite entre le pasteur et Jacques, et celui-ci décide à la fin de se faire moine. Gertrude se trouve être le centre, sinon la cause, de ce drame. En recouvrant la vue, elle découvre à la fois les merveilles et les misères du monde. Son âme généreuse la conduit au sacrifice de soi et à la mort.

L'équivoque du titre désigne à la fois le journal du pasteur (pastorale*) et la symphonie de Beethoven, dont Gide retrouve ici la fraîcheur élégiaque. Le style délicat fait de cette prose un poème lyrique* et musical, auquel les péripéties tragiques ajoutent une note pathétique. L'analyse de la question morale et de l'amour aveugle est fondue dans **une langue harmonieuse et simple**.

Le jeune Bernard Profitendieu fuit la rigueur et les mensonges du milieu familial, et demandant son aide à son ami Olivier, devient le secrétaire de l'oncle d'Olivier, Édouard, qui travaille à un roman, *Les Faux-Monnayeurs*. Olivier rencontre un écrivain douteux, Passavant. Georges, le jeune frère d'Olivier, est entraîné dans une société secrète, qui pousse au suicide le jeune Boris. Vincent, le grand frère d'Olivier, quitte Laura, et part avec Lady Grigffith, une femme douteuse, qu'il finit par tuer. Édouard réussit à soustraire Olivier à l'influence pernicieuse de Passavant, et Bernard, après quelques aventures plus ou moins décevantes, rentre dans son foyer.

Les enfants et adolescents de ce roman ont en eux un violent désir d'amour et d'émancipation. Ce désir légitime est en fait périlleux. Les aventures sombres où se hasardent ces jeunes personnages en sont le signe manifeste. Le monde des adultes n'est guère rassurant. L'aveuglement des uns, les mensonges des autres, la méchanceté enfin, tout serait bien noir sans la générosité et la lucidité d'Édouard, dont la sensibilité homosexuelle offre un utile réconfort à ses jeunes amis.

Voilà, pour Gide, **le seul roman** qu'il ait jamais écrit, toutes les narrations précédentes étant pour lui des récits ou des soties, dont la construction linéaire s'oppose à la composition polyphonique qu'exige à ses yeux le roman. Ce roman présente en effet des points de vue divers, tout en privilégiant celui d'Édouard. La construction très complexe est remarquable. Les miroirs et faux reflets sont légion. Le titre de Gide, par exemple, évoque celui du roman d'Édouard, qui lui-même, sans le vouloir, renvoie à cette bande de faux-monnayeurs de l'intrigue, qui n'en sont pas vraiment.

Cet enchâssement est une mise en abyme, qui fait de l'expérience avortée d'Édouard le négatif du roman achevé de Gide. Mieux, les étapes du roman, la libération de Bernard, les tentations d'Olivier, les malheurs de la fin, et le retour vers Édouard figurent l'itinéraire d'André Gide, la libération des *Nourritures*, les tentations des *Caves du Vatican*, et le retour à la sagesse des *Faux-Monnayeurs*, pour boucler la boucle. En outre, l'itinéraire de cette œuvre, qui reprend celui des œuvres précédentes, est aussi le chemin que suit toute création romanesque* selon Gide. Ainsi les trois niveaux de ce **roman doublement allégorique** font-ils des *Faux-Monnayeurs* un moment capital de l'histoire du genre, ce dont le *Journal des Faux-Monnayeurs* apporte encore la confirmation.

L'image un peu trop sage, et presque fade, d'une Colette, bonne dame, amie des bêtes, image colportée par une tradition un peu molle, est fort curieuse quand on connaît les trois époux, les amants, les amantes, et la réputation de « littératrice perverse » qu'elle eut tout au long de sa vie. La fameuse sensibilité de ses œuvres est sans doute plus complexe qu'on ne le dit parfois.

Sidonie Gabrielle Colette grandit à la campagne, où, avec son père et Sido, sa mère adorée, elle mène une existence heureuse. À vingt ans, éblouie, elle épouse un écrivain, Willy, qui l'initie aux salons parisiens, à l'art et à l'amour. Il la pousse à raconter ses souvenirs : publiée sous le nom de Willy, c'est la série des *Claudine*, qui fit scandale, en raison des errances amoureuses mises en scène.

Séparée de Willy, Colette entame une carrière de mime, et sa vie nouvelle inspire ses écrits à venir : *La Retraite sentimentale* (1907), *Les Vrilles de la vigne* (1908), *La Vagabonde* (1910), *L'Entrave* (1913), *L'Envers du music-hall* (1913). Épousant Henry de Jouvenel en 1912, puis en 1935, Maurice Goudekot, de seize ans son cadet, Colette a-t-elle enfin trouvé le bonheur dans l'amour conjugal ? Peut-être.

Mais ses nombreux romans, pendant toute cette période, évoquent surtout l'échec de l'amour : l'amour malheureux, quoique finalement réciproque, d'une femme déjà mûre, pour un éphèbe désœuvré (*Chéri*, 1920, et *La Fin de Chéri*, 1926) ; les troubles de l'amour adolescent (*Le Blé en herbe*, 1923) ; les troubles de l'amour conjugal (*La Seconde*, 1929, *La Chatte*, 1933, *Duo*, 1934) ; les troubles des sexualités ambiguës (*Le Pur et l'Impur*). Ces amours navrants mettent en évidence la complexité des êtres, des sentiments et de la sexualité : décidément, « l'amour n'est pas un sentiment honorable ».

Donnant congé à l'amour et à ses inquiétudes dans *La Naissance du jour* (1928), Colette préfère se consacrer à une contemplation active de la nature. La guerre, la maladie et la vieillesse tentent de troubler son repos et sa méditation, mais *L'Étoile Vesper* (1946) et *Le Fanal bleu* (1949) révèlent une âme philosophe : « Rien ne dépérit. C'est moi qui m'éloigne. Rassurons-nous. »

Aux charmes décevants de l'amour, Colette préfère la merveille de la nature. Sa prose analytique, curieuse, attentive, veut rendre l'**intimité des êtres, les paradoxes du désir, ses égarements**. Son style, parfois lyrique*, ou nonchalant, est toujours plein de caractère.

Après de brillantes études classiques, **Jean Giraudoux** intègre l'École Normale Supérieure en 1903. Germaniste, il se rend en Allemagne, et se passionne pour cette culture. Puis il obtient un poste de lecteur à Harvard, aux États-Unis. De retour à Paris, il passe avec succès le concours des Affaires étrangères. En 1914, il est mobilisé, et se bat sur le front, où il sera blessé deux fois. Toutes ces expériences diverses, **l'Allemagne, les États-Unis, la guerre**, se retrouvent dans ses œuvres : *Lectures pour une ombre* (1917), *Amica America* (1919), *Adorable Clio* (1920).

Après la guerre, son activité diplomatique lui donne l'occasion de préparer les conférences internationales pour la paix. Parallèlement, il publie les romans qui feront sa première célébrité : *Simon le Pathétique* (1918), *Suzanne et le Pacifique* (1921), *Siegfried et le Limousin* (1922), *Juliette aux pays des hommes* (1924), *Bella* (1926), *Églantine* (1927). Le style de ces œuvres tente de saisir l'harmonie du monde, mais face à l'homme, le cosmos semble de plus en plus mystérieux. Le lyrisme est souvent teinté d'inquiétude.

Ayant rencontré le célèbre acteur, Louis Jouvet, Giraudoux s'oriente vers le théâtre. Il propose une adaptation scénique de son roman : *Siegfried* (1928) est un succès triomphal. Il compose alors une suite de succès ininterrompue : *Amphitryon 38* en 1929, *Judith* en 1931, *Intermezzo* en 1933, *Supplément au voyage de Cook* et *La guerre de Troie n'aura pas lieu* en 1935, *Électre* et *L'Impromptu de Paris* en 1937, *Ondine* en 1939.

Vient la guerre, puis la débâcle. Giraudoux se retire. Il s'essaie au scénario, rassemble dans quelques essais ses idées politiques et littéraires : *Pleins Pouvoirs* (1939), *Littérature* (1941), *Sans pouvoirs* (1943). Il n'abandonne pas pour autant le théâtre, et fait jouer *Sodome et Gomorrhe* (1943).

C'est le théâtre, surtout, qui a consacré la renommée de Giraudoux. Ses pièces, qui s'inspirent souvent de sources bibliques, légendaires, ou mythologiques, sont d'**un style élégant**, subtil, parfois précieux, qui ne manque ni de finesse ni d'**ironie**. Mais il donne à ses œuvres **une portée historique, politique et métaphysique***, où elles trouvent une profondeur troublante et remarquable, car en parlant de l'amour ou de la guerre, en général, il met en scène l'homme et son destin.

La guerre de Troie n'aura pas lieu, 1935

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

L'intrigue de cette pièce en deux actes repose sur la mythologie grecque et l'épopée d'Homère, *L'Illiade*. Pâris, prince troyen, a enlevé Hélène de Sparte, dit la légende. Ce rapt aurait été la cause, ou le prétexte, d'une guerre de dix ans entre les Grecs et les Troyens. **Giraudoux** situe l'action de son drame juste quelques heures avant la déclaration de guerre. Créée en 1935, la pièce évoque clairement la menace qui pèse sur les relations franco-allemandes, de plus en plus tendues dans les années 30. Elle prend donc ici **un ton douloureusement prophétique...**

Hector, chef des Troyens, pour résoudre le conflit, prétend rendre aux Grecs la belle Hélène, enlevée par Pâris, son frère. Andromaque, son épouse, est soucieuse, Cassandre, sa sœur, pessimiste, et Hélène, insouciante. Les bellicistes, conduits par le poète Démokos, s'opposent aux pacifistes. Hector réussit apparemment à vaincre toutes les résistances, mais à la fin, c'est lui-même qui, en tuant, excédé, le fanatique Démokos, déclenche involontairement la guerre.

Les éléments de comédie sont nombreux dans cette pièce. Démokos est souvent ridicule, et les vieillards édentés, amoureux de cette Hélène, qui semble tout droit sortie d'un vaudeville*, ne le sont pas moins. Par ailleurs, l'élégance du style supporte aisément les remarques quelque peu grivoises ici ou là. Mais progressivement, le climat s'alourdit, le destin se précise, et **la comédie s'achève en tragédie**, sur la perspective de la guerre.

2. Personnages

La pièce met en scène, outre Hector, le héros, de nombreux personnages, tous relativement importants, et très nettement individualisés. Ils s'ordonnent en groupes distincts, pacifistes, bellicistes, grecs ou troyens, hommes ou femmes.

Prince de Troie, et fils du roi Priam, Hector est le champion de la paix. Il est chef de famille : il s'impose à son frère et à son père. Il aime son épouse Andromaque, qui attend un enfant de lui. Il est chef militaire : général victorieux, il ne connaît que trop les horreurs de la guerre. Il est aussi chef d'État, et croit pouvoir commander aux destinées de Troie, alors que c'est lui finalement qui déclenche involontairement la guerre qu'il combat.

La belle Hélène, aux hommes amoureux, semble la femme idéale, alors qu'elle n'est en fait qu'une femme légère. En profondeur, son

insouciance cache une conscience visionnaire du destin, dont elle aperçoit les malheurs inéluctables. Andromaque, enceinte, veut être optimiste. Mais elle évolue de l'espoir à la crainte, et elle voudrait au moins, pour donner un sens à cette guerre inéluctable, que Pâris et Hélène s'aiment pour de bon. Cassandre, selon la légende, est une prophétesse, que nul ne croit jamais. Dans la pièce, en effet, elle pressent dès le début, sans pouvoir rien y faire, l'issue de cette funeste journée.

Belliciste forcené, Démokos est un poète boursoufflé, ridicule et méprisable. Mais il n'en est pas moins inquiétant, car ce dangereux idéologue, finalement blessé par Hector, en accuse un Grec, aussitôt lynché par les Troyens, et réussit ainsi par sa mort ce qu'il n'avait pu faire par sa vie misérable. Ulysse, ambassadeur des Grecs, semble au début favorable à une confrontation militaire. En réalité, il tente de ruser contre les dieux, mais, lucide, il sait que le destin penche pour la guerre.

3. Thèmes

Le thème principal est donc **le destin**. Plusieurs personnages de la pièce, à des degrés divers, divination, prescience ou intuition, sont conscients du destin implacable qui les menace, non seulement la guerre, mais au bout du compte, la ruine effroyable de Troie, et pour les héros de cette ville, l'exil, l'esclavage ou la mort. D'ailleurs, la volonté des dieux se fait entendre au cours de la pièce, à travers les oracles, il est vrai contradictoires, d'Aphrodite, d'Athéna et de Zeus. Et le tragique atteint son comble dans **l'ironie du sort, quasi absurde**, qui désigne en Hector l'instrument du destin qu'il combat et précipite à son corps défendant.

Mais la pièce est aussi une réflexion, d'actualité et intemporelle à la fois, sur **la cité**. Les motivations belliqueuses, faussement héroïques ou patriotiques, sont démasquées. Le drame est ainsi un éloge de la paix, le combat véritable, autrement plus glorieux que celui qu'exalte Démokos. L'héroïsme humaniste que préconise Giraudoux a pour idéal la paix, et non la guerre et toutes ces idéologies verbeuses, qui mènent la cité à sa faillite.

L'amour a aussi sa place dans la pièce, d'ailleurs, c'est au nom de l'amour douteux de Pâris et d'Hélène que la guerre est menée. Face à l'amour idéal et ridicule des vieillards pour Hélène, face à l'amour sensuel d'Hélène pour les hommes bien faits, apparaît, beau et généreux, l'amour conjugal d'Hector et Andromaque. Mais l'amour, si pur soit-il, ne peut sauver le monde. Les pessimistes auront raison.

Électre, 1937

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Deux ans après *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Jean Giraudoux crée *Électre*. Il puise une fois de plus aux sources de la mythologie antique, pour mettre en scène ce personnage que les dramaturges grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide, avaient déjà exploité. Par ailleurs, la vogue de la mythologie au théâtre en ce début du ^{xx}e siècle, et particulièrement du personnage d'Électre, explique aussi le choix du sujet.

Mais l'originalité de Giraudoux réside dans l'infléchissement qu'il fait subir à la légende. La légende raconte que Clytemnestre et son amant Egisthe, qui règne désormais sur la cité, ont assassiné le roi Agamemnon, à son retour de la guerre de Troie. Mais Oreste, encouragé par sa sœur Électre, venge son père en tuant sa mère et cet indigne amant. Le meurtre d'Oreste est à la fois justicier, parricide et tyrannicide.

Or, à l'intrigue classique, Giraudoux ajoute **cet élément nouveau, la guerre**. En 1937, la menace qui pèse sur les relations franco-allemandes se fait de plus en plus lourde et précise, et c'est pourquoi ce motif angoissant apparaît dans le texte. En effet, Egisthe, accusé par Électre, demande un délai d'un jour, afin de sauver la ville, assiégée par les Corinthiens. Électre refuse, intransigeante. Et tandis qu'Egisthe tombe sous les coups d'Oreste, la ville tombe sous les assauts des ennemis. Par conséquent, le drame met en lumière un conflit entre deux valeurs essentielles, l'ordre et la justice. Il faut qu'Egisthe vive, pour sauver l'ordre et la cité menacée, il faut qu'Egisthe meure, pour honorer la justice et le sang versé.

Là n'est pas la seule innovation de Giraudoux. Il traite ce sujet tragique incontestable **à la manière d'une intrigue policière et bourgeoise**, tout en respectant classiquement les trois unités de temps, de lieu et d'action. L'intrigue, en effet, menée comme une enquête, avec interrogatoires, confrontations et reconnaissances, permet à Électre de découvrir la vérité, et certains personnages, comme le Président, et son Agathe d'épouse, qui le cocufie plaisamment, appartiennent manifestement au théâtre de boulevard.

De la sorte, **les passages grotesques ou parodiques côtoient des moments plus lyriques* ou tragiques**, comme la déclaration d'Egisthe : « Entre les espaces et les durées, toujours en flirt, entre les gravitations et les vides, toujours en lutte, il est de grandes indifférences qui sont les dieux. » Ou encore celle du jardinier : « C'est cela que c'est la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides : de la pureté. »

1. L'auteur

Depuis longtemps attiré par le théâtre, admirant Cocteau et Giraudoux, **Jean Anouilh** (1910-1987) décide de se lancer à son tour. Il rencontre bientôt des hommes de métier avec lesquels il collabore, Georges Pitoëff, et André Barsacq. Ses œuvres, nombreuses, jouent sur le **mélange des tons**, et combinent le grotesque et le tragique, l'histoire et la satire*.

Malgré tout, on peut distinguer plusieurs tendances dominantes. Parmi les « pièces roses », comme le disait lui-même Anouilh, citons : *Le Bal des voleurs* (1938), *Le Rendez-vous de Senlis* (1941). Parmi les « pièces noires » : *La Sauvage* (1934), *Le Voyageur sans bagage* (1937), *Eurydice* (1942), *Antigone* (1944), *Roméo et Jeannette* (1945). Il écrit aussi des « pièces brillantes » : *L'Invitation au château*, (1947, des « pièces grinçantes » : *La Valse des toréadors*, (1952), *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes*, (1956), des « pièces costumées » d'inspiration historique : *L'Alouette*, (1953), évoquant Jeanne d'Arc, *Becket ou l'Honneur de Dieu*, (1959), opposant un archevêque anglais à Henri II Plantagenêt, des « pièces baroques* »...

L'univers disparate de Jean Anouilh met souvent face à face des héros épris d'absolu et des personnages plus médiocres. Mais l'idéal, l'amour ou la révolte n'aboutissent guère, et l'enthousiasme s'abîme souvent dans la désillusion, le cynisme ou le désespoir. La passion inutile apparaît sans raison. La variété, la liberté et la vivacité du style ne peuvent faire oublier le **pessimisme** croissant du dramaturge.

2. Présentation de la pièce

Antigone est une figure célèbre de la mythologie antique, que le dramaturge grec Sophocle avait déjà illustrée. Au ^{xx}e siècle, la mythologie connaît à nouveau une vogue remarquable au théâtre. Parmi tant d'autres, il n'est que de citer l'*Œdipe* de Gide (1930), l'*Électre* de Giraudoux (1937), et notamment l'*Antigone* de Cocteau (1928).

Selon la légende, Étéocle et Polynice, les fils d'Œdipe, devaient régner alternativement sur Thèbes. Mais au terme de l'année écoulée, Étéocle refuse de céder son tour à Polynice. C'est alors la guerre des sept chefs, au cours de laquelle les frères ennemis finissent par s'entretuer. Créon, ayant pris le parti d'Étéocle, interdit que soit donnée toute sépulture au cadavre de Polynice. Ici commence le

drame d'Antigone. Elle brave l'interdit, et refuse d'obéir aux objurgations de Créon. Elle est donc enterrée vive dans le tombeau, où elle se pend, et Hémon, fils de Créon, et amant d'Antigone, la suit dans la mort.

Chez Sophocle, le problème posé est l'antinomie, la contradiction, entre la loi des hommes et la loi des dieux. La loi de Créon interdit d'ensevelir Polynice, mais la loi divine veut que tout corps reçoive sépulture. Bouleversant l'ordre cosmique, Créon retient parmi les vivants un mort sans sépulture, Polynice, et enferme vive en son tombeau, la pauvre Antigone parmi les morts.

L'on pouvait imaginer, par ailleurs, que pour un dramaturge écrivant dans la France occupée, le mythe d'Antigone devait illustrer la révolte d'un héros face à une loi inique, résistance en accord avec les nécessités de l'heure en 1944. En réalité, chez Anouilh, toutes ces raisons politiques ou religieuses, les idéaux quels qu'ils soient, disparaissent derrière l'écrasant mécanisme d'une tragédie atroce.

3. Le tragique

Eloigné de toute considération éthique ou philosophique, **le tragique**, pour l'auteur, **semble n'être qu'un mécanisme** « bien huilé », sans signification aucune : « 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 [...]. 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 ! »

Dès lors, les hommes voient leurs actions se vider de tout contenu moral, et il n'y a plus ni échappatoire, ni signification au malheur, il est sa propre fin : « oui, c'est absurde », concède Antigone, lorsque Créon lui représente l'inanité de son projet. Enfin, avant d'être enfermée vive en son tombeau, elle avoue : « je ne sais plus pourquoi je meurs ».

Voilà une phrase qui résonne bien durement en cette année 1944. Si l'homme ne sait plus pourquoi il meurt, peut-il savoir du moins pourquoi il vit, et pour quoi il se bat ?

Ma jeunesse n'a été qu'un long suicide.

Pour comprendre l'œuvre et la carrière de François Mauriac, que l'on sache seulement quelle profonde et durable empreinte a laissé sur lui **le milieu bourgeois, provincial et catholique** qui fut le sien, dès l'enfance. Bientôt orphelin, il fut élevé par sa mère dans un climat de piété austère et rigoureuse. Ayant obtenu une licence de lettres, il quitte son Bordelais natal, et s'installe à Paris, où il découvre le catholicisme social du « Sillon ».

Sa première œuvre est un recueil de poèmes, *Les Mains jointes*, en 1909. Suivent encore *Adieu à l'adolescence* et *Orages*, puis il se tourne vers le roman, sans pour autant renoncer à cette angoisse religieuse qui hante toutes ses œuvres. Ses premiers romans, *L'Enfant chargé de chaînes* (1912), *La Robe prétexte* (1914) *Le Baiser au lépreux* (1922), mettent en scène la lutte que se livrent la chair et l'esprit dans des êtres torturés. Cette manière d'évoquer la misère de l'homme sans Dieu, et son angoisse métaphysique*, n'est pas sans rappeler le jansénisme* de Pascal.

L'obsession du péché et du remords est désormais le climat moral ordinaire des romans de Mauriac. Certains de ses personnages sont trop enfoncés dans la médiocrité aveugle de l'existence quotidienne pour être sensibles à la lumière de Dieu. Mais les autres tentent d'échapper à la concupiscence ou au mal en général. Ce combat pathétique, dramatique ou tragique n'aboutit pas toujours. *Le Désert de l'amour* (1925) et *Thérèse Desqueyroux* (1927) n'offrent guère de perspective de transcendance. À peine cette jeune femme peut-elle comprendre les mobiles qui l'ont poussée à désirer la mort de son époux. En revanche, la vieille mère despotique de *Genitrix* (1923), le narrateur égoïste et cruel du *Nœud de vipères* (1932), et le héros crapuleux des *Anges noirs* (1936), semblent finalement touchés par la grâce, au soir de leur existence.

Mauriac s'intéresse au cœur de l'homme, dont il analyse les passions et les troubles, parfois dès l'enfance ; il est souvent tentant, parfois permis, de reconnaître dans ces héros quelques-uns des traits de sa jeunesse, ou du moins de son milieu : *Le Mystère Frontenac* (1933), *Le Sagouin* (1951), *L'Agneau* (1954), *Un adolescent d'autrefois* (1969), et à partir de 1959, les *Mémoires intérieurs* retracent le parcours de l'écrivain.

Ce parcours est celui d'un **humaniste chrétien**, soucieux de justice, que l'Académie française en 1933 et le comité du prix Nobel en 1952 ont voulu récompenser.

Georges Bernanos, 1888-1948

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Après des études de lettres et de droit, Georges Bernanos commence sa carrière dans le journalisme. Il apparaît comme un polémiste de talent, et, royaliste, il soutient l'Action française de Charles Maurras. Il s'engage pendant la Grande Guerre, dans un régiment de cavalerie.

Bernanos a presque quarante ans lorsqu'il publie, en 1926, un premier roman au titre éclatant : *Sous le soleil de Satan*, où il évoque les effets terrifiants du démon sur la jeune Mouchette, finalement sauvée par l'abbé Donissant. Un an plus tard, il publie un second roman, *L'Imposture*, celle de l'abbé Cénabre, qui accomplit scrupuleusement son ministère religieux, bien qu'il n'ait plus la foi. Ce roman trouve une suite dans *La Joie* (1929), où le personnage de l'abbé Cénabre est racheté par le sacrifice exceptionnel de Chantal de Clergerie.

Lors de la guerre civile espagnole, Bernanos, d'abord favorable aux franquistes, est bientôt révolté par leur brutalité sauvage, et plus encore par le soutien que leur accordent l'Église et Maurras. Cette circonstance lui inspire un pamphlet indigné en 1938, *Les Grands Cimetières sous la lune*, où il dénonce les bien-pensants. Son engagement catholique évolue alors de l'extrême-droite vers une pensée plus progressiste.

Parallèlement, il poursuit son œuvre de romancier, avec le *Journal d'un curé de campagne* en 1936, histoire d'un jeune curé qui se heurte aux turpitudes de son entourage, et qui meurt sur ces mots : « Tout est grâce. » Puis il revient sur le personnage de Mouchette, bien transformée dans cette *Nouvelle Histoire de Mouchette* en 1937, mais toujours aussi maudite apparemment.

Pendant la guerre, il s'engage activement dans la Résistance, et s'oppose à Vichy dans sa *Lettre aux Anglais* (1942). Il travaille aussi à *Monsieur Ouine* (1946), professeur retraité, peut-être possédé par le démon. Son dernier ouvrage, *Le Dialogue des carmélites*, publié après sa mort, évoque le martyre sublime de quelques religieuses pendant la Révolution, et inspirera à Francis Poulenc un opéra célèbre.

L'univers de Bernanos est **hanté par le démon**. Les âmes les plus pures subissent ses assauts redoutables. Rien de plus quotidien, pourtant, que les personnages et les milieux qu'il met en scène. C'est que les œuvres et les pompes de Satan ont pour théâtre le monde familier. D'un style aussi beau et ténébreux que l'Ange de lumière lui-même, Bernanos évoque **une humanité déchue à qui manque souvent la grâce de Dieu**.

Jean Giono naît à Manosque, dans la vallée de la Durance, aux pieds des Alpes. Il grandit dans une famille modeste et, autodidacte, s'initie de lui-même aux classiques grecs et latins de la littérature antique. Ses premiers romans, *Colline* (1929), *Un de Baumugnes* (1929) et *Regain* (1930) composent la *Trilogie de Pan*, et il célèbre la nature avec enthousiasme et lyrisme.

Son goût de la nature le pousse à dénoncer le monde moderne en général : la guerre dans *Le Grand Troupeau* en 1931 et *Refus d'obéissance* en 1937 (son attitude pacifiste lui vaudra même d'être deux fois emprisonné), le mode de vie urbain dans *Que ma joie demeure* (1935), *Les Vraies Richesses* (1936). Au contraire, la vie rustique éclate dans *Le Chant du monde* (1934), *Bataille dans la montagne* (1937), *Le Poids du ciel* (1938).

Après la Seconde Guerre mondiale, Giono s'attache à ses *Chroniques*. *Un roi sans divertissement* (1947) est la première de la série : c'est l'histoire d'un village isolé que troublent les crimes répétés d'un mystérieux malfaiteur, qui se révèle être Langlois, un brave homme du coin. Ces chroniques ont pour cadre la France et l'Italie entre 1830 et 1848. Suivent *Mort d'un personnage* (1949), *Les Âmes fortes* (1950), *Le Hussard sur le toit* (1951), *Le Moulin de Pologne* (1952), *Les Deux Cavaliers de l'orage* (1965), *L'Iris de Suse* (1970). Il met en scène des héros indépendants, pleins d'énergie, à la recherche du bonheur, dont le meilleur exemple est l'Angelo du *Hussard sur le toit*.

L'intrigue de ce roman a pour cadre la Provence du début du XIX^e siècle. Angelo, jeune colonel de hussards, arrive dans un village ravagé par le choléra. Avec un médecin, il tente en vain de sauver les survivants à l'agonie. Au soleil du Midi, la pourriture atroce se répand de village en village, et le jeune médecin ne tarde pas à mourir à son tour. À Manosque, où il pense retrouver son frère de lait, Angelo est rejeté et poursuivi. Il se réfugie sur les toits où il demeure quelques temps. Il rencontre un jour une jeune femme, et avec elle, évite de nombreuses mésaventures, mais non pas le choléra qui frappe alors Pauline. Il parvient malgré tout à la sauver.

Le caractère stendhalien du roman, qui rappelle en effet *La Chartreuse de Parme*, tient au **goût de l'aventure**, à l'enthousiasme et à la générosité du héros mis en scène. Le style, plein d'allant, est leste et bien rythmé. La mort atroce qui sévit partout semble épargner ce héros, que nimbe une sorte de grâce exceptionnelle.

Céline, 1894-1961

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Louis-Ferdinand Destouches s'engage à dix-huit ans dans l'armée. Vient la guerre. Il y gagne une médaille militaire et une blessure à la tête. Trépané, réformé, il mène à bien des études de médecine. Il voyage en Afrique, en Angleterre, aux États-Unis, avant de revenir en France, à Clichy, où il ouvre un cabinet de médecine, qu'il délaisse bientôt pour travailler en dispensaire.

En 1932, prenant comme pseudonyme le prénom de sa mère, il publie le *Voyage au bout de la nuit*, dont le retentissement littéraire est considérable : il y évoque, dans un style populaire, les aventures convulsives de Bardamu, au sein d'un monde en décomposition. Après *Mort à crédit* (1936), roman également inspiré de sa vie, il publie *Mea culpa*, un virulent pamphlet où il dénonce, après un séjour en Union Soviétique, le régime en place. *Bagatelles pour un massacre* (1937) se signale par un antisémitisme odieux, et dans *L'École des cadavres* (1938) et *Les Beaux Draps* (1941), il fait l'éloge du fascisme et du nazisme, seuls capables selon lui de régénérer la race blanche et de sauver la France.

Comme il pressent la défaite allemande en 1944, il traverse l'Allemagne en flammes, et court se réfugier au Danemark. Mais il est jeté en prison, puis condamné par les tribunaux français à l'indignité nationale. Amnistié en 1951, il publie encore *Féerie pour une autre fois* (1952), *Normance* (1954), *D'un château l'autre* (1957), *Nord* (1960), *Rigodon* (posthume 1969).

L'œuvre de Louis-Ferdinand Céline est **un volcan sulfureux**, qui mêle au « lyrisme de l'ignoble » des visions apocalyptiques et des mensonges haineux. Parfois, la violence antisémite et la haine raciste soutiennent l'ardeur convulsive du style, et souvent, on préfère encore lire les deux premiers romans, le *Voyage* et *Mort à crédit*, épopées burlesques et navrantes où la dénonciation des misères du monde fait de l'auteur l'ami des petites gens. Mais les solutions proposées dans les œuvres suivantes sont la tentation et la dérive funeste de plusieurs hommes de sa génération.

Voyage au bout de la nuit, 1932

XX^e siècle

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

1. Présentation

En 1932, Louis-Ferdinand Céline, de son vrai nom Louis-Ferdinand Destouches, publie *Voyage au bout de la nuit*. Ce premier essai en littérature est manifestement un coup de maître. Une bonne partie de la critique est décontenancée par la nouveauté et la brutalité de l'ouvrage. Mais à gauche comme à droite, nombreux sont les éloges qui saluent cette rude critique portée au monde moribond, qui se survit à peine depuis la Grande Guerre, et qu'il faudrait reconstruire. Sur la question des moyens, en revanche, on risquait peu de se mettre d'accord.

Ferdinand Bardamu raconte dans le roman sa vie et la misère du monde contemporain. À vingt ans, en 1914, il se retrouve sur le front où il perd rapidement son enthousiasme, au spectacle absurde de cette boucherie héroïque. Cette « vacherie universelle » le pousse au bord de la folie, et il se fait réformer, pour fuir jusqu'en Afrique. Au milieu de la brousse et des fièvres, il voit de près la bêtise grotesque du système colonial. Il débarque ensuite clandestinement en Amérique, où il rencontre Molly, une prostituée qui l'aime généreusement. Poussé par quelque démon, il repart en France, et après des études de médecine, s'installe en banlieue, pour soigner le petit peuple dont il se sent proche.

2. Analyse et thèmes

Les récits de voyages, d'ordinaire, régalaient leurs lecteurs d'exotisme, de surprises et de découvertes. Et de fait, le héros de ce roman, dont l'intrigue se déroule sur trois continents, découvre l'Afrique et l'Amérique, avant de revenir en France. Mais **cette invitation au voyage tourne vite au cauchemar**. Le rêve et l'enthousiasme de jeunesse débouchent sur l'expérience de l'abjection du monde, « vaste merdier ». Ce récit de voyage paradoxal est donc **le roman d'apprentissage de l'écœurement**.

Les étapes du roman sont clairement scandées par les étapes du voyage. Chaque nouvel espace traversé est l'occasion d'une **critique acerbe contre le monde contemporain**. En France, c'est la critique de l'enthousiasme militariste et des horreurs de la guerre. Nouveau Candide, Bardamu découvre l'apocalypse qu'est le champ de bataille, il voit son colonel, le ventre troué par un obus, les hommes, la nature entière, dévastés par ce cataclysme absurde. Quoi qu'en disent les autres, il a raison : « Je suis le seul à savoir ce que

je veux : je ne veux plus mourir. » Cette expérience évoque celle de Barbusse, dans son roman, *Le Feu, journal d'une escouade*, prix Goncourt en 1917.

En Afrique, la critique vise le système colonial, dont l'auteur présente une image hallucinante, et il finit par être vendu par un curé comme esclave dans une galère ! Aux États-Unis, c'est la critique du capitalisme où règnent les banques, l'industrie et tous les autres systèmes d'exploitation de l'homme par l'homme. De retour en France, c'est la critique de la misère des banlieues pourries. Face à cette sombre connaissance du monde, que reste-t-il des idéaux ? « L'amour, c'est l'infini à la portée des caniches. » Alors quoi ? La vérité ? « La vérité, c'est une agonie qui n'en finit pas. La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi. »

3. Style

Le plus frappant du roman, c'est encore **le style convulsif de cette descente aux enfers du monde contemporain**. Comment dire ce qui est au-delà de tout langage, la mort ? Bardamu, héros, ou plutôt anti-héros, crie pour éructer sa douleur en un véritable « attentat » contre le style. La ponctuation, ou l'absence de ponctuation, traduit le délire et les visions hallucinées. Le langage populaire ou argotique, les néologismes*, les obscénités les plus crues tentent de rendre compte du monde, sans pitié ni beaux mensonges : « On l'a poussée la pitié au bout de l'intestin avec la merde. Elle est bien là qu'on se dit. »

La brutalité du style est au service de la vérité, que Céline dissèque souvent d'un œil clinique, en médecin qu'il est. Et c'est cette vérité qu'il veut, non pas enseigner, mais faire avaler à ceux qui le lisent, car « on est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté ». L'authenticité qui résulte de cette franchise brutale et pessimiste est à mettre au compte de l'auteur, dont Bardamu est pour ainsi dire le double. Le caractère autobiographique du récit n'échappe à personne. Au total, cette sombre fresque donne le sentiment d'une sombre féerie, une épopée burlesque et tragique à la fois, créée par Bardamu, la gueule ouverte.

z9F

zgFw

299

Jean Cocteau, 1889-1963

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Artiste dans tous les sens du terme, Jean Cocteau fut poète, romancier, dramaturge, acteur, cinéaste, dessinateur, sculpteur, décorateur, céramiste... Il participe à toutes les aventures de la modernité, à commencer bien sûr par celle des surréalistes, car il fréquente Apollinaire, Reverdy, Cendrars. Il collabore aussi avec Diaghilev et avec le monde du ballet. Il s'intéresse aux innovations musicales d'Éric Satie. Il accompagne Roland Garros en avion dans ses vols d'acrobatie. Dès l'âge de dix-neuf ans, il est la coqueluche des salons parisiens, on se l'arrache, Proust et Gide l'admirent. Lui n'a d'yeux que pour Raymond Radiguet, jeune prodige, mais sa mort précoce en 1922 afflige Jean Cocteau. Il sombre dans la drogue, expérience évoquée dans *Opium* (1930).

Dans ses premiers recueils, *Le Cap de bonne espérance* (1919), *Plain-chant* (1923), il introduit de nombreux éléments d'avant-garde, mais ses romans sont plus originaux : *Thomas l'imposteur* (1923), *Le Grand Écart* (1923) *Les Enfants terribles* (1925). Il élabore un univers mythologique et fabuleux qui lui est propre. C'est toutefois par le théâtre qu'il s'impose. Son œuvre dramatique est d'une grande variété : il cultive le mimodrame, sorte de drame clownesque, comme *Le Bœuf sur le toit* (1920), le ballet-farce, avec *Les Mariés de la tour Eiffel* (1921), le drame symboliste avec *Orphée* (1925), la tragédie avec *La Machine infernale* (1934), la féerie médiévale avec *Les Chevaliers de la Table Ronde* (1937), le vaudeville* avec *Les Parents terribles* (1938), le drame romantique avec *L'Aigle à deux têtes* (1946). Cocteau cherche à épuiser les ressources de l'imagination : c'est **un virtuose et un enchanteur**.

À partir de 1937, il se lie à Jean Marais, qui sera d'ailleurs l'interprète de quelques-uns de ses films. Son style surréaliste et fabuleux éclate dans *L'Éternel Retour* (1943), *La Belle et la Bête* (1945), *Orphée* (1950), *Le Testament d'Orphée* (1960). Il revient cependant à la poésie avec *Allégories* (1941), *Le Chiffre sept* (1952), *Requiem* (1962). Après *Le Livre blanc* (1928), dans ses derniers essais, *La Difficulté d'être* (1947) et *Journal d'un inconnu* (1953), Cocteau approfondit enfin les thèmes artistiques qui lui sont chers à travers l'évocation de ses amis et de ses rencontres. Il prit toujours le « **risque d'être jusqu'au bout** ».

Dès l'enfance, Paul Eluard, de son vrai nom, Eugène Grindel, fait l'apprentissage de la douleur, il passe de longs mois en Suisse, et il est même obligé d'interrompre ses études en 1912. Mobilisé en 1914, il fraternise avec les combattants, mais il décide bientôt de combattre plutôt pour la justice et la paix. Aux lendemains de la guerre, il rencontre le groupe des poètes, Breton, Soupault, Aragon, Tzara, mais également les peintres Ernst, Magritte et Miró. Il participe un moment au mouvement Dada, puis s'engage dans l'aventure surréaliste. Dès lors, son œuvre traduit à la fois cette **sensibilité humaine** et cette **extravagance surréaliste**, et il publie plusieurs recueils de poésie : *Le Devoir et l'Inquiétude* (1917), *Poèmes pour la paix* (1918), *Mourir de ne pas mourir* (1924), *Capitale de la douleur* (1926).

En 1924, il part pour un tour du monde, et à son retour, il s'engage au Parti communiste (dont il sera exclu en 1933), car les poètes « sont profondément enfoncés dans la vie des autres hommes, dans la vie commune ». Il trouve dans le surréalisme les moyens d'une libération personnelle, qui lui permet justement de s'affranchir même du surréalisme, de ses expérimentations, ses manifestes. Il s'oriente plutôt vers une poésie du bonheur, de l'amour, lui qui a connu la douleur et la solitude.

Sa rencontre avec Maria Benz (Nusch) illumine sa vie, puis son œuvre. **L'amour fou** respire joyeusement dans ses poèmes : *L'Amour, la poésie* (1929), *La Vie immédiate* (1932). Il collabore avec André Breton à *L'Immaculée Conception* (1930), et avec René Char et André Breton pour *Ralentir travaux* (1940). Toujours constellée d'images audacieuses, sa poésie se veut **l'expression du clair mystère du monde, une ouverture vers l'amour et l'amitié, vers les hommes en général**. Elle chante avec simplicité le quotidien, car elle est « immédiate », « réciproque » et « ininterrompue ». Elle est lumière, enthousiasme, merveille et surgissement.

Fidèle à son engagement politique, il reste solidaire de l'Espagne républicaine (*La Victoire de Guernica*, 1938), et il participe activement à la Résistance, publiant encore *Les Sept Poèmes d'amour en guerre* (1943), *Les Armes de la douleur* (1944), *Au rendez-vous allemand* (1944). Et après la guerre, il continue à célébrer la vie dans *Poésie ininterrompue* et *Le Dur Désir de durer* (1946), *Corps mémorable* (1947), *Pouvoir tout dire* (1951).

André Breton, 1896-1966

Télécharger la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Étudiant en médecine, André Breton est affecté pendant la Grande Guerre à un service psychiatrique. Il s'intéresse alors aux nouvelles théories de Freud et de la psychanalyse. Il fréquente Apollinaire et Jarry, et rencontre Louis Aragon, Paul Eluard, Pierre Reverdy et Philippe Soupault. Avec ce dernier, il compose en 1919 *Les Champs magnétiques* premier texte surréaliste. Il participe un temps à l'aventure Dada, mais il abandonne le mouvement, et s'oriente, avec tous ses amis, vers une poésie des sommeils hypnotiques et de l'exploration de l'inconscient (*Clair de terre* en 1923). Il s'agit de **s'affranchir des logiques toutes faites** pour accéder à une réalité supérieure, à la fois arbitraire et nécessaire : la surréalité. Ce programme poétique est exposé dans les deux *Manifeste du surréalisme* en 1924, puis en 1930.

Breton apparaît ainsi comme le « **pape** » du surréalisme, et il se charge de veiller scrupuleusement à l'orthodoxie des fidèles, prêt à rompre avec tous les dévotionnistes s'écartant des principes édictés. En 1927, il s'engage au Parti communiste, qu'il finit par abandonner, en s'expliquant dans *Position politique du surréalisme* (1935). Influencé par sa rencontre avec Trotski, expulsé de l'Union Soviétique, il refuse tout amalgame entre surréalisme et stalinisme. Désormais la vie de Breton coïncide avec l'aventure surréaliste.

Il rédige des articles et des essais : *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), *Anthologie de l'humour noir* (1940), *Le Surréalisme et la peinture* (1946), *Entretiens avec Breton* (1952), *L'Art magique* (1957), *L'Écart absolu. Du surréalisme en ses œuvres vives* (1965). Il fonde des revues : *Littérature*, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, *La Brèche, action surréaliste*. Il publie des recueils de poèmes : *Ralentir travaux* (1930), *Le Revolver à cheveux blancs* (1932), *L'Amour fou* (1937), *La Lampe dans l'horloge* (1948). Il publie aussi le célèbre roman *Nadja*, en 1928.

Le surréalisme de Breton est un **attentat à la raison** : combinatoire aléatoire de phrases (les « cadavres exquis »), langage régressif de la folie ou de la drogue, humour noir... Il s'agit de trouver dans le surréel la beauté convulsive, qui naît du rapprochement insolite de réalités aussi éloignées que possible. Mais il est aussi le poète de l'amour, qu'il exalte avec une ardeur érotique, religieuse, courtoise ou sadique, selon les cas.

1. De l'écriture surréaliste...

Enfant illégitime, Louis Aragon est le fils de celle qu'il croit être sa sœur. Mobilisé pendant la guerre, il rencontre André Breton. Tous deux fondent avec Philippe Soupault la revue *Littérature* en 1919. Ses premiers vers sont riches d'une liberté fantaisiste, qui s'accorde fort bien avec les mouvements auxquels il participe, Dada, puis le surréalisme. La spontanéité et les trouvailles de *Feu de joie* en 1920 rappellent parfois la manière d'Apollinaire qu'il admire. Puisque « la liberté commence où naît le merveilleux », il écrit en 1924 *Une Vague de rêve*, cette « marée montante à l'écume des vers », où il proclame : « Faites entrer l'infini ».

Ses écrits en prose traduisent également ce besoin de liberté : *Anicet* (1921), au rythme saccadé, et *Les Aventures de Télémaque*, reprise parodique du roman écrit jadis, au siècle classique, par Fénelon. Ses textes sur *Le Libertinage* (1924), exprimant ses tendances anarchisantes, refusent l'idéalisation romantique des sentiments, et proposent une apologie de l'amour, entendu en son sens le plus physique. Mais les textes à venir oscillent entre les séductions du rêve et les exigences du réel : *Le Paysan de Paris* (1925) est ainsi une libre promenade à travers la ville, qui tente de résoudre l'apparente contradiction de ces deux postulats, par la célébration du merveilleux quotidien. Et dans *Le Traité du style* (1928), il refuse de voir réduites à de simples « trucs » les innovations techniques du surréalisme, dont il tente de préserver le caractère révolutionnaire.

2. ... au réalisme socialiste

Comme beaucoup de surréalistes, Aragon suit une trajectoire qui le conduit à s'engager au Parti communiste : c'est chose faite en 1927. La rencontre d'Elsa Triolet, belle-sœur du poète russe Maïakovski, confirme ses choix. Entre 1930 et 1932, il effectue trois voyages en U.R.S.S., et il devient, pour ainsi dire le poète officiel du Parti. En 1934, *Hourra L'Oural*, qui introduit le monde réel et l'engagement socialiste au cœur du recueil, manifeste une rupture nette, **le passage d'une poésie surréaliste à une écriture plus réaliste.**

En 1935, il s'engage officiellement *Pour un réalisme socialiste*. Il travaille par ailleurs au cycle romanesque* du *Monde réel*, vaste

tableau de la France et de la société française du début de ce siècle. Les deux premiers volumes, *Les Cloches de Bâle* et *Les Beaux Quartiers* paraissent en 1934 et en 1936.

Les circonstances et la Seconde Guerre mondiale orientent l'œuvre d'Aragon vers une poésie nationale, inspirée du Moyen Âge. Faisant œuvre de résistance, il devient ainsi **le chantre de la patrie endolorie**. Le style devient plus populaire en un sens, et **l'amour d'Elsa qu'il exalte se confond avec l'amour de la France affligée**. Cette veine nouvelle apparaît dans *Le Crève-Cœur* (1941), et se poursuit dans *Les Yeux d'Elsa* (1942) et *La Diane française* (1945). Parallèlement, il continue le cycle du *Monde réel* avec *Les Voyageurs de l'impériale* (1942), qu'il achèvera en 1951 avec *Les Communistes*.

3. Voies nouvelles

Après la guerre, Aragon poursuit dans son œuvre l'engagement national et communiste qui était le sien. Mais dès 1945, il avait exprimé avec le roman *Aurélien* le désir de renouveler son inspiration : il y chante à la fois une histoire d'amour impossible et l'échec d'une génération passive. Les œuvres à venir sont fort différentes des précédentes. *La Semaine sainte* (1958) qui « n'est pas un roman historique », mais y ressemble fort, évoque la fuite de Louis XVIII en 1815, à l'approche de Napoléon. *Le Fou d'Elsa* (1963), fresque épique* retraçant les dernières années du royaume maure de Grenade, nous transporte dans un univers plus exotique. Et en 1969, Aragon éprouve le besoin d'écrire son autobiographie : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*.

Dès lors, son œuvre, résolument originale, devient **une mise en cause du réel, du moi et du langage**. À travers le « **mentir-vrai** », il compose des romans complexes, *La Mise à mort* (1965), *Blanche ou l'oubli* (1967), *Théâtre/Roman* (1974), qui mettent en scène « le délire du langage », et mêlent à l'intrigue disloquée des réflexions linguistiques et des procédés empruntés au cinéma.

La diversité de l'art d'Aragon est remarquable. Sa poésie, savante ou populaire, réaliste ou surréaliste, lyrique* ou épique*, côtoie des romans, eux aussi tout aussi divers, sans compter les essais ou articles. Sa trajectoire exemplaire est à l'image de nombreux hommes de sa génération. Sa personnalité généreuse illumine son siècle.

René Char fait ses débuts en poésie sous le signe du surréalisme. Il rencontre Eluard et Aragon avec qui il compose en 1930 *Ralentir travaux*, écrit d'une voix unanime. Quatre ans plus tard, il publie *Le Marteau sans maître*, et s'éloigne quelque peu du surréalisme, car aux acrobaties virtuoses et parfois gratuites, il préfère en profondeur une poésie réellement signifiante. D'ailleurs, les événements de la guerre civile espagnole lui donnent l'occasion de s'engager « contre la persécution et l'horreur » dans le *Placard pour un chemin des écoliers* (1937).

Après la débâcle de 1940, il entre aussitôt dans la Résistance, et devient chef de maquis. Il fait ainsi l'expérience douloureuse et glorieuse de la fraternité dans le combat. Sa poésie transformée répond désormais à une exigence de vie, et isolé dans sa retraite de L'Isle-sur-Sorgue, il publie de nombreux recueils dont *Fureur et Mystère* (1948), *Les Matinaux* (1950), *Recherche de la base et du sommet* (1955), *La Parole en archipel* (1962), *Commune Présence* (1964).

Pour quoi la poésie ? Pour combattre les forces destructrices, qui vouent l'homme au malheur et à la déchéance. Pour promouvoir **les valeurs optimistes, mais escarpées, de l'espoir et du courage** : « Déborder l'économie de la création, agrandir le sang des gestes, devoir de toute lumière », telle est en somme la vocation poétique de René Char. Refusant les marais du désespoir, il prétend habiter le silence et l'absence, et repeupler de mots, parfois perplexes, un monde dévasté. « Notre parole, en archipel, vous offre, après la douleur et le désespoir, des fraises qu'elle rapporte des landes de la mort, ainsi que ses doigts chauds de les avoir cherchés. »

Cette sagesse profonde qu'il recherche emprunte des voies souvent contradictoires car, reprenant en cela la pensée du philosophe grec Héraclite, il affirme : « les contraires se fondent en unité ». Dès lors la poésie doit explorer la base et le sommet, la chair et l'esprit, la clarté et les ténèbres, d'où ce style tour à tour **lumineux ou hermétique***. C'est l'éclair dans la nuit étoilée : « l'éclair me dure », dit le poète, et « mon métier est un métier de pointe », dans tous les sens du terme. Son langage elliptique, volontiers aphoristique ou fragmentaire, qui traduit la violence et le vertige d'un monde divisé, atteint cependant à une **densité oraculaire**. « Gardez-nous la primevère et le destin. »

Antoine de Saint-Exupéry, 1900-1944

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Issu d'une famille de vieille noblesse, Antoine de Saint-Exupéry effectue son service militaire dans l'armée de l'Air. Après le service, il devient pilote de ligne dans l'Aéropostale, et accomplit des missions en Afrique et en Amérique du Sud. Pendant la guerre civile espagnole, reporter, il va couvrir les événements. Mais il n'abandonne pas l'aviation. Il tente de battre des records, et rêve d'équipées en avion fort audacieuses, du moins pour l'époque : Paris-Saigon, New York-Terre de Feu. Vient la Deuxième Guerre mondiale. Il tient à être chargé de missions aériennes, malgré son âge, dans l'armée de la Libération. C'est au cours de l'une de ces missions qu'il disparaît un jour en plein vol.

Dans ses écrits, *Courrier Sud* (1929), *Vol de nuit* (1931), *Terre des hommes* (1939), *Pilote de guerre* (1942), *Lettre à un otage* (1943) et l'œuvre posthume, *Citadelle*, publiée en 1948, s'affirme un goût certain pour l'aventure, le risque et l'action, mais aussi bien pour la solitude, la réflexion et la méditation. **L'héroïsme de ses personnages est au service d'une morale, celle de l'homme.** Il se méfie des idéologies, et il célèbre les valeurs généreuses de la fraternité universelle. Certes, « tout est paradoxal chez l'homme », mais il faut renoncer à l'individualisme et au matérialisme*, goûter « le seul luxe, celui des relations humaines », et **s'engager dans l'aventure spirituelle de la vie, de l'amour ou de l'amitié.**

Écrivain des hauteurs et des hautes pensées, ce romancier pilote qui était « fait pour être jardinier », retrouve la clarté d'une **langue classique, lyrique ou héroïque** pour enchanter les grands espaces, le désert, la montagne, les tempêtes, la condition humaine.

Mais son œuvre la plus célèbre, la plus étrange en un sens, mais en profondeur, la plus représentative, demeure *Le Petit Prince* (1943). L'auteur aurait un jour rencontré un étrange garçon dans le désert, originaire d'un planète lointaine, amoureux d'une rose, qui lui raconte ses voyages dans l'espace, ses rencontres, ses étonnements, ses déceptions, son amitié pour le renard. Illustré par l'auteur, le livre est un conte pour enfants qui charme encore les adultes. **Derrière le merveilleux, le symbolique affleure.** On songe aussi aux contes philosophiques du XVIII^e siècle, aux allégories* du *Roman de la Rose*. Mais la beauté naïve, l'apparente simplicité, la générosité, le pathétique, la douceur, la profondeur enfin, font de ce livre un miracle de poésie.

1. La vie d'André Malraux

André Malraux semble avoir mené plusieurs vies : aventurier en Indochine, ministre des affaires culturelles sous le général de Gaulle, combattant le colonialisme en 1927, le franquisme en 1936, le nazisme en 1939, résistant en 1943, combattant toujours **pour la dignité de l'Homme**.

Dans le Paris des années 20, il s'intéresse aux langues orientales, aux livres rares ou érotiques. Il épouse Clara Goldschmidt, et fréquente les milieux littéraires et avant-gardistes. Ses premières œuvres, *Lunes en papier* (1921) et *Le Royaume farfelu* (1928), sont des rêveries extravagantes, d'inspiration surréaliste. En 1923, il organise une expédition pour le Cambodge, car il s'intéresse à l'art khmer. Mais il est condamné à une peine d'un an avec sursis, pour avoir emporté quelques statues d'un temple. Pendant son séjour en Extrême-Orient, il observe activement les débuts du communisme en Chine et les excès du colonialisme en Indochine.

De ces années passée en Asie, il tire plusieurs œuvres : *La Tentation de l'Occident* (1926) est un essai fasciné sur l'univers mental et philosophique de l'Orient. *Les Conquérants* (1928) sont les héros qui cherchent à libérer la Chine de l'impérialisme économique de l'Occident. *La Voie royale* (1930) évoque les mésaventures d'un jeune archéologue à la recherche d'un temple khmer. *La Condition humaine* poursuit l'aventure des conquérants et de la Révolution, et obtient le prix Goncourt en 1933.

Rentré en France dès 1927, il devient président du Comité Mondial Antifasciste, et exalte la dignité de l'homme dans *Le Temps du mépris* (1935). Mais il ne renonce certes pas à l'aventure. Parti à la recherche des ruines antiques du royaume mythique de Saba, il frôle la mort. En 1936, il s'engage comme aviateur en Espagne pour combattre le fascisme de Franco. Blessé, il donne des conférences, et écrit *L'Espoir* en 1937, et tourne le film l'année suivante. En 1939, il s'engage. Blessé, il est fait prisonnier, réussit à s'évader, et, méditant sur l'histoire, écrit *Les Noyers de l'Altenburg*. En 1943, il s'engage activement dans la Résistance.

Après la guerre, il devient ministre du général de Gaulle (1945-1946, 1959-1969), s'occupant de l'information, puis des affaires culturelles. Son œuvre désormais s'oriente vers l'art. Il publie sa *Psychologie de l'art* en trois volumes (1947-1949), *Les Voix du silence* (1951) et *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*

(1952-1955). Dans ses *Antimémoires* (1976), il évoque enfin l'histoire, l'art et la mort.

2. La pensée d'André Malraux

Deux expériences fondamentales sont au cœur de la pensée de Malraux : **l'homme et l'art**.

La condition humaine, tel pourrait être le titre de toute sa production littéraire. « Le Moi, palais du silence où chacun pénètre seul » est le lieu d'une inquiétude sans fin : « Que faire d'une âme, s'il n'y a ni Dieu ni Christ ? » La conscience de la mort hante la pensée de Malraux. Et l'homme, dans ses romans, est toujours confronté aux rigueurs d'un destin qui le dépasse et qui l'accable.

Mais il s'agit de faire face au désespoir et à la tragédie de notre condition humaine, car Malraux n'est pas de ceux qui s'abîment dans la douleur et la complainte : « Une vie ne vaut rien, mais rien ne vaut une vie. » L'Histoire est désormais le vaste champ où se déploie l'existence humaine en lutte pour conquérir sa liberté, et en tout cas, sa dignité. Solitaires, mais solidaires, les vrais héros de ses romans sont des hommes de combat, de résistance ou de révolution. Ils rejoignent en cela les héros de l'antique, qu'ils dépassent même par la conscience aiguë de leur propre finitude.

Pour combattre « l'absolue réalité de la mort », il n'y a en fait qu'une solution. Plus que l'aventure, le combat ou l'engagement, c'est l'art : « **L'art est un anti-destin** ». En effet, l'art est ce par quoi l'homme peut défier le temps, et accéder à l'éternité. L'art, sous toutes ses formes, de la préhistoire à nos jours, est toujours, selon Malraux, l'angoisse de la mort vaincue par le désir d'embrasser le cosmos. C'est pourquoi Malraux compose pour lui-même un « musée imaginaire », où il recueille l'héritage des siècles passés et des civilisations disparues.

C'est dans cette perspective qu'il faut apprécier l'art d'André Malraux. Si l'on excepte ses premières et frivoles fantaisies, toute son œuvre est à la fois la tragédie de l'homme, sa misère, mais aussi sa grandeur. Son style sait être sec et âpre, elliptique et nerveux, lorsqu'il suit l'action en cours. Mais dans les moments de réflexion ou de méditation, l'auteur donne à son œuvre le caractère lyrique*, oratoire, pathétique, épique* ou philosophique, qui convient à son propos. Le courage de ses engagements, la hauteur de ses vues, et la grandeur de ses écrits ont fait d'André Malraux une figure capitale de ce siècle.

1. L'œuvre

La Chine, jusqu'alors, avait surtout inspiré aux explorateurs des récits exotiques ou méditatifs, respirant le lotus ou l'opium. Ce que décrit **Malraux** ici, c'est la Chine qui se réveille, c'est la Révolution. Il poursuit la veine de ses écrits antérieurs, et notamment celle des *Conquérants*. Il a lui-même, au cours de ses quatre années passées dans la région, assisté aux premiers soulèvements insurrectionnels, et il entreprend de célébrer la grandeur des héros qui se battent pour la dignité de l'Homme.

Shanghai, 1927. Kyo, Tchen et Katow attendent les renforts des troupes de Chang-Kaï-Shek pour déclencher la Révolution communiste. Mais le général, pour prendre le pouvoir, préfère s'appuyer sur les milieux d'affaires capitalistes, et exige la reddition de ses anciens alliés communistes. Lâchés par l'Internationale communiste, Kyo et ses amis résistent héroïquement, les armes à la main, mais finissent par mourir.

Le roman obéit à une **construction dramatique** très rigoureuse. Dans les deux premières parties, la grève et l'insurrection sont lancées ; dans la troisième partie, les héros sont abandonnés par l'Internationale ; et dans les deux parties suivantes, les forces de Chang détruisent les résistances communistes, les deux dernières parties conduisant les héros à leur destin funeste. La structure est donc claire, mais elle apparaît mal à la lecture, car l'auteur veut rendre les émotions confuses du moment, le doute, l'incertitude, l'espoir puis l'angoisse et l'horreur.

C'est en quelque sorte la Révolution comme si vous y étiez. Malraux adopte volontiers **la manière d'un film documentaire**, montrant sur le vif les images et les séquences de l'actualité. Les scènes sont minutées selon l'heure et la date, régulièrement notées. Les décors de jour alternent avec les scènes de nuit. Les plans s'enchaînent avec rigueur, entre descriptions, scènes, dialogues, combats et monologues intérieurs. Le résultat poignant semble authentique.

Mais surtout, bien plus encore qu'une intrigue politique ou historique, le roman est **une profonde méditation sur la condition humaine**. Il met en scène des hommes qui cherchent leur destin et l'accomplissent jusqu'au bout. Cette exigence donne lieu à des maximes* remarquables : « tout homme ressemble à sa douleur » ou encore « tout homme rêve d'être Dieu ». Le style elliptique, sec et nerveux, rend compte de l'urgence, de l'angoisse ou des combats, mais

parfois, Malraux s'abandonne à des pages d'une prose lyrique* éblouissante, visionnaire ou philosophique, qui s'accorde bien à la portée et à la dimension épique* de son ambition.

2. Thèmes et personnages

Les divers personnages du roman incarnent chacun une attitude face à la vie et à l'histoire. Kyo, c'est **l'engagement héroïque**. Pour ce métis au visage de samouraï, qui est le chef de la Révolution, comme le fut jadis, dans la réalité, Zhou En-Lai, « les idées ne devaient pas être pensées, mais vécues. » « Sa vie avait un sens : donner aux hommes leur dignité. » Il aime une femme, May, active et indépendante ; il aime aussi son père. Mais il n'aime pas moins ce peuple pour lequel il se bat, et pour lequel il donne sa vie.

Tchen, compagnon de Kyo, incarne **la tentation du terrorisme**. Dans son engagement politique, il découvre une pulsion fantasmatique : « le terrorisme devenait pour lui une fascination ». Ce mysticisme obscur de la destruction, ce désir d'« une extase vers... vers le bas » le pousse à se lancer en kamikaze dans un attentat-suicide, du reste avorté, contre Chang-Kai-Shek. Katow, c'est **l'héroïsme dans l'humilité**. Cet homme modeste d'origine russe a déjà connu bien des luttes, et il en a souvent souffert. Avare de mots, il est la générosité même. Il va jusqu'à offrir à d'autres la dose de cyanure qui lui aurait permis d'éviter la mort atroce que lui réservent les gardiens. Il est peut-être le plus humain de tous les héros du roman.

Face à eux se dresse Ferral, **la volonté de puissance**. Homme dur, comme le suggère son nom, il est le président du consortium franco-asiatique, et en tant que tel, il représente les puissances d'argent, qui s'opposent bien sûr à la Révolution. Il veut dominer, en affaires, en politique comme en amour. Mais son style d'aventurier conquérant et de hussard de l'industrie le perdra auprès des milieux français, dont le soutien financier lui serait nécessaire.

Le baron Clappique est **l'homme de l'illusion**. Fantasque, inconsistent, « le baron de Clappique n'existe pas », comme il le dit lui-même. Anti-héros bouffon et mythomane, il laisse filer entre ses mains de brouillard le temps qui permettrait de sauver ses amis communistes.

Gisors, le père de Kyo, est **le sage qui cède aux mirages de l'opium**. Il est le miroir où viennent se refléter tous les personnages du récit, qui veulent se confier à lui. Reste enfin Kama, le peintre, figure de **l'art, qui permet de « communier même avec la mort... »**

Julien Green grandit aux États-Unis, dans une famille de la bourgeoisie protestante, dont l'enseignement puritain s'oppose manifestement aux premières passions homosexuelles du jeune adolescent, qu'il raconte dans ses récits autobiographiques : *Partir avant le jour* (1963), *Mille Chemins ouverts* (1964), *Terre lointaine* (1966), *Jeunesse et liberté* (1974). Cette **contradiction entre la chair et l'esprit**, le désir et le remords, le péché et la grâce, fera désormais le fonds de son expérience et la matière de ses œuvres.

Ses premiers romans, *Mont-Cinère* (1926), *Adrienne Mesurat* (1927), *Léviathan* (1928), rappellent un peu la manière de Mauriac : cadre provincial, passions brûlantes, tentations destructrices, atmosphères étouffantes. Dans les œuvres suivantes, *L'Autre Sommeil* (1931), *Épaves* (1932), *Le Visionnaire* (1934), *Minuit* (1936), l'angoisse s'approfondit, le réel sombre dans la nuit du cauchemar, du meurtre ou du suicide. Par une analyse psychologique minutieuse, l'auteur arrive à rendre les contours indécis des êtres veules ou fascinants qu'il met en scène.

Cette écriture tellement intense demande à s'épancher dans le fantastique* ou dans le mysticisme : *Varouna* (1940), *Si j'étais vous* (1947) et *Moïra* (1950) explorent en effet les limites du karma, de la réincarnation, de la rédemption, du Mal, et de la fatalité. L'homosexualité, plus d'une fois suggérée dans les romans précédents, est thématifiée dans *Le Malfaiteur* (1956), dans la pièce de théâtre *Sud* (1953), et dans les récits autobiographiques déjà cités, où l'expérience de la différence paraît sous un jour déjà moins tragique.

Julien Green laisse à sa mort un *Journal* imposant, qui révèle quelques traits de l'écrivain, que ses romans précédents cependant laissaient quelque peu entrevoir. **La tension et l'angoisse qui l'habitent cherchent à se résoudre dans l'écriture** : « Écrire est ma raison d'être sur terre. Ne pas écrire me tuerait. » Tourmenté, Julien Green écrit « pour celui qui est seul ». Il pénètre également « le mystique et le débauché », dont il révèle au fond l'égale recherche d'absolu. **Le style dense et sombre, réaliste ou fantastique*** de ses œuvres coïncide parfaitement avec son propos. Son œuvre, à tous égards remarquable, lui a valu d'être élu à l'Académie française en 1972.

Marguerite Yourcenar, 1903-1987

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

Marguerite Yourcenar, anagramme de son vrai nom, Marguerite de Crayencour, naît à Bruxelles, d'une mère belge, qui meurt quelques jours à peine après l'accouchement, et d'un père français, qui doit pourvoir seul à l'éducation de sa petite fille. Il l'emmène avec lui dans ses nombreux voyages, et encourage son goût naissant pour les humanités.

Elle s'engage dans une carrière de romancière, et publie : *Alexis ou le Traité du vain combat* en 1929, *La Nouvelle Eurydice* en 1931, le *Denier du rêve* en 1934, *Le Coup de grâce* en 1939, les *Mémoires d'Hadrien*, son chef-d'œuvre, en 1951, confirmé par *L'Œuvre au noir*, en 1968, *Souvenirs pieux* en 1974 et *Archives du Nord*, en 1977. Mais elle publie aussi des essais : *Sous bénéfice d'inventaire* en 1962 et *Le Temps, ce grand sculpteur* en 1983 ; des nouvelles : *La Mort conduit l'attelage* (1935) ; des poèmes en prose et en vers : *Feux* en 1936 et *Les Charités d'Alcippe* en 1956, et enfin, des recueils de negro-spiritual comme *Blues et Gospels* en 1984. À partir de 1950, elle s'installe aux États-Unis, où elle demeure avec sa compagne, Grace Fricks. Reconnue, célébrée, Marguerite Yourcenar a été **la première femme reçue à l'Académie française** en 1980.

Passionnée par **l'histoire**, elle fait revivre l'Antiquité dans les *Mémoires d'Hadrien*, la Renaissance dans *L'Œuvre au noir*, l'Italie mussolinienne dans *Denier du rêve*, et considérant sa propre généalogie dans *Le Labyrinthe du monde*, elle aboutit à une méditation sur les origines du monde. Les conditions historiques, retracées parfois avec quelque érudition, évoquent les mystères du passé, dont elle tente de tirer une sagesse humaniste et universelle.

À travers son œuvre, Marguerite Yourcenar réfléchit sans doute à sa condition, et c'est pourquoi **l'homosexualité** est au cœur de ses romans : *Alexis ou le Traité du vain combat*, *Le Coup de grâce*, *Mémoires d'Hadrien*, *L'Œuvre au noir*. Cette sensibilité, du reste, n'est sans doute pas étrangère au choix des auteurs qu'elle traduit, remarquablement d'ailleurs, les romanciers anglais, Virginia Woolf, Henry James, et les poètes grecs Pindare, Constantin Cavafy.

La clarté et l'élégance précise de son style parviennent à une émotion réelle. La maîtrise d'une langue ferme et délicate donne toujours le sentiment authentique d'une lucidité exigeante : sans emphase ni lourdeur, Marguerite Yourcenar retrouve dans son œuvre **le meilleur de l'esprit classique**.

Les *Mémoires d'Hadrien* retracent le parcours de ce grand empereur romain, qui vécut de 76 à 138 de notre ère. **Marguerite Yourcenar** entend ainsi « refaire du dedans ce que les archéologues du XIX^e siècle ont fait du dehors ». Elle travaille donc avec « un pied dans l'érudition, l'autre dans la magie, ou plus exactement, et sans métaphore*, dans cette *magie sympathique* qui consiste à se transporter en pensée à l'intérieur de quelqu'un ».

Conformément au genre des mémoires, Hadrien relate les événements auxquels il a assisté ou participé. Ayant accompagné son cousin, l'empereur Trajan, dans ses campagnes militaires, il rapporte de cette époque les circonstances qui l'ont marqué. Lui-même, empereur à son tour, a préféré renoncer aux « conquêtes dangereuses » et hasardeuses, pour garantir les frontières de l'Empire, construire ports, aqueducs et bibliothèques, voyageant sans cesse à travers les provinces pour maintenir l'ordre et la justice, « collaborer avec la terre », « collaborer avec le temps », et faire régner *Humanitas*, *Felicitas*, et *Libertas*.

Mais, dans la mesure où le mémorialiste s'arrête longuement aux circonstances de sa vie privée, il s'agit aussi d'**une autobiographie fictive** : comme l'indique Yourcenar, c'est « le portrait d'une voix ». Hadrien évoque son goût pour la chasse, la culture grecque, l'astrologie et l'astrologie. Éloigné de tout ascétisme comme de tout hédonisme*, il a recherché un juste bonheur dans l'exercice de ses fonctions. Il évoque quelques liaisons avec des femmes, son amitié pour Plotine, l'épouse de Trajan, mais surtout sa passion pour Antinoüs, le jeune berger qu'il a pris pour amant – « ce beau lévrier avide de caresses et d'ordres se coucha sur ma vie » – et dont la mort prématurée a fait son désespoir.

Le roman est enfin **un testament**, l'épître* qu'adresse Hadrien à son successeur, Marc Aurèle, car, dit-il, « je commence à apercevoir le profil de ma mort ». Sans peurs ni espérances inutiles, Hadrien considère les matériaux pêle-mêle de sa vie, pour en tirer éventuellement une leçon, pour lui, son successeur, et les siècles à venir : « Je compte sur cet examen des faits pour me définir, me juger peut-être, ou tout au moins pour me mieux connaître avant de mourir. » Et il conclut son ouvrage en toute dignité : « Un instant encore, regardons ensemble les rives familières, les objets que sans doute nous ne reverrons plus... Tâchons d'entrer dans la mort les yeux ouverts... »

L'Écume des jours, 1947

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

Boris Vian, l'auteur mythique de ce merveilleux roman, vécut de 1920 à 1959 une existence démultipliée : ingénieur, inventeur, trompettiste, jazzman, chanteur, acteur, romancier, poète et bon vivant. Mais il était aussi atteint d'une maladie de cœur qui l'emporta, un peu comme Chloé, l'héroïne de son roman *L'Écume des jours*, dont la mort pathétique annonce, prophétique, celle de son auteur.

Colin est un joli garçon, riche, sympathique et désœuvré. Colin rencontre Chloé. Leur amour bientôt fait leur bonheur. Ils se marient et partent en voyage. Mais un jour, Chloé se sent mal. Le médecin diagnostique la maladie : un nénuphar pousse dans son poumon. Il faut pour la guérir des fleurs, par milliers. Colin se ruine pour sauver Chloé, en vain.

Ce roman est avant tout **un conte plein de fantaisie**. Le « piancocktail » de Colin lui permet d'harmoniser les cocktails selon les mélodies qu'il interprète au piano. Colin, obligé de travailler pour payer les remèdes nécessaires, couve des fusils, qui poussent avec une fleur d'acier au canon. Il abrite chez lui une souris très sympathique, et son ami, Chick, collectionne les livres de Jean-Sol Partre (heureuse contrepèterie pour Jean-Paul Sartre évidemment). Mais le caractère merveilleux du récit s'assombrit avec ce nénuphar funeste qui s'abreuve au souffle de Chloé. Alors, la chambre commence à rétrécir...

Mais **la merveille** véritable du roman, **c'est l'amour**. Voilà deux jeunes gens, on ne peut plus sympathiques, qui semblent avoir tout pour être heureux : amour, amis, richesses, joie. Tout, sauf la santé, qui manque cruellement à Chloé. Et que peut l'argent face au destin ? Candidats au bonheur, les deux héros, au printemps de leur vie, sont en fait condamnés au malheur. Et leurs deux amis, Chick et Alise, aussi, parallèlement. **L'idylle finit en tragédie**.

Le roman est aussi **une satire* de la société contemporaine**. Colin et Chloé traversent au cours de leur voyage un pays minier bien triste. Colin doit quitter l'insouciance de sa jeunesse oisive pour travailler. C'est l'école de la désillusion. Il fait l'expérience cruelle d'un monde capitaliste, avec ses industries d'armement, ses règles idiotes ou absurdes, son culte de l'argent, tout compte fait impuissant, un monde insensible à la tendresse. Un monde où seule la souris compatissante peut les comprendre : malheureuse, elle supplie le chat de lui donner la mort...

Après de brillants débuts au Havre, Raymond Queneau poursuit ses études de philosophie à Paris. D'un pareil auteur, il est difficile de retracer le parcours, tant est grande la diversité de ses œuvres et de ses préoccupations, de la philosophie aux mathématiques en passant par les sciences religieuses, la psychanalyse et la littérature, sans oublier la fantaisie et l'humour qui sont le fond de son tempérament.

Queneau a évoqué sa vie dans quelques récits à caractère autobiographique, *Les Derniers Jours* (1936), *Chêne et chien* (1937) et *Odile* (1937). D'autres romans évoquent plutôt l'absurdité du monde contemporain : *Le Chiendent* (1933), *Pierrot mon ami* (1942), *Loin de Rueil* (1944). Et l'auteur trouve dans la fantaisie ou dans la fantasmagorie une possible échappatoire : *Zazie dans le métro* (1959), *Les Fleurs bleues* (1965), *Les Œuvres complètes de Sally Mara* (1962).

Mais il s'est aussi illustré dans la poésie. De 1924 à 1929, il collabore au journal *La Révolution surréaliste*. Plus tard, il a publié des recueils de facture très diverse : *Les Ziaux* (1943), *L'Instant fatal* (1948), une *Petite Cosmogonie portative* (1950), *Le Chien à la mandoline* (1958), *Cent mille milliards de poèmes* (1961) et *Morale élémentaire* (1975). Par ailleurs, il a publié quelques essais : *Bâtons, chiffres et lettres* (1950) et *Entretiens* (1962).

La fantaisie est sans doute l'élément le plus constant des productions de Queneau. C'est un truqueur de génie qui aime à bricoler le langage en tous sens. Il se moque des règles de l'orthographe et de la grammaire classiques, ou alors, il s'invente des règles arbitraires et parodiques, jouant sur la répétition, la variation et la combinaison, d'où les *Exercices de style* (1947), et sa participation à l'OULIPO (OUvroir de Littérature POtentielle).

Zazie dans le métro demeure sans doute la plus populaire de ses œuvres. Cette jeune fille insolente passe quelque temps chez son oncle Gabriel, « hormosessuel » carrément « suprême ». Le métro qu'elle désire visiter est en grève, et elle rencontre dans Paris les amis ou connaissances de Gabriel. Évidemment, ce roman « écrit comme on parle », ou affectant de l'être, est un vrai régal. Le premier mot donne le ton : « doukipudonctan ». Quant à Zazie, elle n'a pas son pareil pour l'irrévérence burlesque ; comme on lui propose de visiter les Invalides : « Napoléon, mon cul, réplique Zazie. Il m'intéresse pas du tout, cet enflé, avec son chapeau à la con. » Telle est la poésie paradoxale du roman...

Léopold Sédar Senghor, 1906

Télécharger la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Léopold Sédar Senghor vient du Sénégal. De brillantes études le conduisent à Dakar, puis à Paris, au lycée Louis-le-Grand, à la Sorbonne et à l'École Normale Supérieure. C'est là qu'il rencontre le Martiniquais Aimé Césaire, avec lequel il fonde la revue *L'Étudiant noir* en 1934. Ils deviennent tous deux les chantres de la « négritude », pour expliquer et exhausser l'âme noire, trop longtemps humiliée. Agrégé de grammaire, Senghor commence à enseigner à Tours. En 1939, il est mobilisé, puis capturé et libéré. En 1944, il est nommé professeur à l'École Nationale de la France d'Outre-mer, langues et civilisations africaines.

En 1945, commence sa **double carrière littéraire et politique**. Il publie son premier recueil de poésie, *Chants d'ombre*, et est élu député du Sénégal à l'Assemblée constituante. En 1955, il fait partie du cabinet Edgar Faure, et en 1960, il devient le premier président de la République du Sénégal, constamment réélu jusqu'en 1980. Parallèlement, il publie encore de nouveaux poèmes : *Les Hosties noires* (1948), *Les Éthiopiennes* (1956), *Nocturnes* (1961) ; il édite aussi une belle *Anthologie de la poésie nègre et malgache de langue française*, avec une remarquable préface de Jean-Paul Sartre (1948), et plusieurs essais littéraires et politiques : *Langage et poésie négro-africaine* (1954), *Liberté I et II*, *Nation et voie africaine du socialisme* (1961). Lu et célébré sur plusieurs continents, il a été reçu à l'Académie française en 1983.

L'œuvre de Senghor propose une **heureuse synthèse des traditions des nègres et de la culture des blancs**. Il écrit en langue française, mais les images, les rythmes et les couleurs de ses poèmes viennent d'Afrique. La confession personnelle débouche souvent sur une revendication plus universelle, liant avec efficace **l'âme lyrique* et la portée politique**.

D'une langue savante, mêlée de rythmes populaires, il chante avec noblesse la terre, l'amour, la réconciliation, et s'élève souvent à la grandeur incantatoire de l'ode* et de l'épopée : « Oho ! Congo oho ! Pour rythmer ton nom grand sur les eaux sur les fleuves sur toute mémoire. » Ses poèmes se chantent souvent au son des flûtes, tam-tam, balafong, trompes, pour « qu'il nous berce le silence rythmé ».

Car je suis le mouvement du tam-tam, force de l'Afrique future.
Dormez faons de mon flanc sous mon haut pschent de lune.

Poète, dramaturge, voix de tout un peuple, Aimé Césaire naît en Martinique en 1913. Il se rend à Paris pour poursuivre ses études, et réussit au concours d'entrée de l'École Normale Supérieure. Avec le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Guyanais Léon Gontron Damas, il fonde la revue *L'Étudiant noir*. En 1939, il publie le *Cahier d'un retour au pays natal*. À la Libération, il est élu maire de Fort de France sur la liste du Parti communiste, puis député de la martinique, recevant régulièrement la confiance renouvelée de ses électeurs.

Parallèlement à sa carrière politique, il compose plusieurs recueils de poèmes : *Les Armes miraculeuses* (1946), *Soleil coupé* (1948), *Cadastre* (1961), *Moi, laminaire* (1982). Il fait jouer aussi plusieurs pièces : *La Tragédie du roi Christophe* (1964), *Une saison au Congo* (1965), *Et les chiens se taisaient* (1956) et *Une tempête* (adaptation libre de Shakespeare, en 1969). Restent à signaler deux écrits politiques d'importance, le *Discours sur le colonialisme* (1955) et la *Lettre à Maurice Thorez*, qui marque sa rupture avec le Parti Communiste en 1956.

Fils d'une race réduite en esclavage par les Blancs, Aimé Césaire n'éprouve que haine et mépris pour ces colons : « – Mon nom : offensé ; mon prénom : humilié ; mon état : révolté ; mon âge : l'âge de la pierre. » La poésie d'Aimé Césaire est « désespoir, révolte et surrection d'un monde nouveau », d'un « volcanisme » puissant, à l'image de cette montagne Pelée aux pieds de laquelle il vit le jour. « Donnez-moi la foi sauvage du sorcier. »

Mais la rage violente est aussi l'aspiration à une justice universelle, espoir de paix pour les hommes sur cette terre : « donnez-m'en du lait d'enfance, des pains de pluie, des farines de mi-nuit et de baobab ». Cette révolte et cet espoir, ce retour aux sources de la fierté africaine, font de Césaire, avec son ami, le poète Senghor, le chantre de la « **négritude** ».

Le style véhément de ses écrits, de ses poèmes surtout, frappe. Recueillant les héritages divers des Antilles, de l'Afrique, du surréalisme, de Péguy, il crée un langage nouveau, authentique, rythmique, lyrique*, hermétique* parfois, vivant et déchaîné. Poète flamboyant, il forge ainsi « **les armes miraculeuses** » d'un verbe **libérateur**, capable de briser les « ferrements » de l'histoire, du langage et de l'indignité.

1. La vie de Jean-Paul Sartre

Le petit « Poulou » grandit, orphelin, dans le confort bourgeois de la famille Schweitzer, entouré par sa mère et par ses grands-parents. Mais la lecture lui permet d'échapper au conformisme familial. Ses brillantes études le conduisent jusqu'à l'École Normale Supérieure, et à l'agrégation de philosophie. Il rencontre Simone de Beauvoir, la compagne de toute une vie, avec laquelle il forme un couple libre et heureux. Nommé professeur, il publie un essai, *L'Imagination* (1936), un roman, *La Nausée* (1938), et un recueil de nouvelles, *Le Mur* (1939). Le succès est grand. Mobilisé en 1939, capturé, libéré, il entre en résistance. En 1943, il publie un essai philosophique important, *L'Être et le Néant*.

Désormais sa vie se confond avec ses **engagements** et avec ses **œuvres nombreuses**, qu'il compose régulièrement. C'est d'abord le théâtre qui assure sa renommée : *Les Mouches* (1943), *Huis-Clos* (1944), *La Putain respectueuse* (1946), *Les Mains sales* (1948), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951), *Kean* (1954), *Nekrassov* (1955), *Les Séquestrés d'Altona* (1959), autant de chefs-d'œuvre. Il écrit aussi le cycle romanesque* des *Chemins de la liberté* : *L'Âge de raison*, *Le Sursis*, *La Mort dans l'âme*, et un dernier volume inachevée, *La Dernière Chance* (1943-1949). Sartre publie encore de nombreux essais : *L'Existentialisme est un humanisme* (1946), *Réflexions sur la question juive* (1946), *Baudelaire* (1947), *Saint Genet, comédien et martyr* (1952), *Critique de la raison dialectique* (1960), *Situations* (articles parus de 1945 à 1965). *L'Idiot de la famille* (1972). Enfin, il a raconté sa vie dans son autobiographie *Les Mots* (1963).

En 1964, Sartre refuse le Prix Nobel.

2. Le philosophe engagé

Sartre est d'abord **un philosophe**. De la phénoménologie* du philosophe allemand Husserl, il retient cette attention nécessaire à la conscience et au monde : « toute conscience est conscience de quelque chose ». Et il récuse toutes les conceptions, idéalistes ou réalistes, qui exaltent la pensée ou la réduisent à l'inconscient. Par ailleurs, il s'inspire de Kierkegaard, Jaspers et Heidegger, pour définir son propre **existentialisme**, pierre d'angle de tout son système philosophique.

Pour Sartre, « l'existence précède l'essence », elle est une donnée première, l'essence de l'homme, si tant est qu'elle existe, étant un

devenir dans l'histoire, un « projet d'être ». « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. » Le sujet est d'abord confronté à un monde « toujours déjà là », puis au regard d'autrui, qui définit et limite sa liberté. L'homme est donc toujours « en situation », condamné à être libre pour « exister », s'engager dans le réel. Même la mauvaise foi qui nie cette liberté, et donc toute responsabilité, est déjà un engagement. L'homme est toujours déjà libre, engagé, et responsable, quoi qu'il fasse. « L'existentialisme est un humanisme ». Sartre met donc sa vie en accord avec sa pensée, et il s'engage.

Penseur engagé dans son siècle, Sartre est **un intellectuel** véritable. Outre son œuvre prolifique, son engagement a fait sa renommée. Il s'engage dans la Résistance contre le nazisme. Il soutient le Parti communiste jusqu'à l'intervention soviétique en Hongrie en 1956. Il défend le Front de Libération Nationale algérien, et dénonce l'emploi de la question (la torture) par l'armée française. Il critique l'intervention de la France en Indochine, celle des États-Unis au Viêt-Nam, et le colonialisme en général. Il participe aux mouvements contestataires de 1968, et soutient, entre autres, dans son journal *Tout*, la cause homosexuelle.

3. L'artiste

Romancier, dramaturge, critique, Sartre investit dans ses œuvres sa riche réflexion sur **l'existence, l'histoire et la liberté**. Ses romans sont des analyses lucides sur la situation dans l'histoire des héros mis en scène. Le style est souvent riche, dense et nerveux. Les intrigues dramatisées produisent des effets particulièrement intenses. Dans *Les Chemins de la liberté*, il met en œuvre une technique « simultanéiste » déconcertante, qui permet de suivre en même temps les destins parallèles ou croisés de ses personnages.

Dans ses pièces, il reprend des mythes intemporels (Oreste dans *Les Mouches*), ou des situations abstraites (*Huis-clos*), mais il s'oriente vers des intrigues qui, sans être historiques, exposent des problèmes actuels et concrets de manière dialectique (*Les Mains sales*, *Les Séquestrés d'Altona*). Le résultat est toujours dynamique et vivant, le style, réaliste, éclairé de répliques percutantes ou de maximes* bien frappées.

Le critique n'est pas moins brillant : il a admirablement analysé le drame de Baudelaire, l'alibi esthétique de Flaubert, l'homosexualité de Genet. La pensée, l'art et l'engagement forment ici une conjonction exceptionnelle.

La Nausée, 1938

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Bouville. Antoine Roquentin – double possible de l’auteur –, travaille à un ouvrage historique. La solitude et l’isolement le rendent disponible au monde. Il ressent un malaise grandissant face à l’existence des choses, des autres, de la sienne même : c’est la nausée. Autour de lui, il voit des êtres, de plus en plus lointains. Il prend conscience de la vacuité fade des opinions qui fondent la vie des autres. Il abandonne ses recherches, vaines elles aussi. Il quitte la ville.

« Ces cahiers ont été trouvés parmi les papiers d’Antoine Roquentin. Nous les publions sans y rien changer », disent les pseudo-éditeurs inventés par **Sartre**. Cet homme est-il donc mort ? Suicidé ? Pour accentuer l’effet de réel de cette fiction éditoriale, l’auteur laisse en blanc les passages prétendument illisibles ou raturés du premier feuillet, le feuillet sans date. Pour le reste, le livre se présente comme **le journal** tenu par cet homme, à partir du lundi 25 janvier 1932. Les jours, notés précisément, parfois avec l’indication de l’heure, se suivent plus ou moins régulièrement. Les faits racontés donnent lieu à des récits, des dissertations plus ou moins longues, ou à des impressions parfois très brèves : ainsi, la seule indication pour le lendemain du mardi gras est : « *Il ne faut pas avoir peur* ».

Le journal est de fait une peinture de mœurs. L’Autodidacte professe un humanisme naïf, orné de formules creuses, et il tente de lire, dans l’ordre alphabétique, tous les livres de la bibliothèque. La patronne du café avec laquelle Roquentin couche parfois n’est guère intéressante. Anny, qu’il aimait jadis, ne ressent plus aucune passion. Et **cette peinture de mœurs débouche sur une satire* de la société**, de ses certitudes ridicules et vaines. Dans le musée de la ville, s’étalent les portraits des notables du coin, les « salauds », engoncés dans leur orgueil satisfait et dans leur bonne conscience.

Mais l’œuvre est aussi **un roman philosophique**, le pendant littéraire de l’essai sur *L’Être et le Néant*. La thèse principale est la suivante : « tout existant naît sans raison, se prolonge par faiblesse et meurt par rencontre. » D’où ce sentiment de dégoût face à la l’existence : « Je comprenais la Nausée, je la possédais [...] L’essentiel c’est la contingence. Je veux dire que par définition, l’existence n’est pas la nécessité. Exister, c’est être là, simplement ». Dès lors, tout être semble de trop, « et moi – veule, alanguie, obscène, digérant, ballotant de mornes pensées – moi aussi j’étais de trop ».

La pièce de **Jean-Paul Sartre** reprend le mythe séculaire d'Oreste. Les auteurs tragiques grecs l'ont jadis mis en scène, Eschyle dans la trilogie de *L'Orestie*, Sophocle, dans *Électre*, Euripide, dans *Oreste*. La légende est bien connue : c'est l'histoire d'Oreste qui venge son père, assassiné autrefois par Clytemnestre, son épouse, et son amant, Egisthe. Mais que penser de cet acte justicier et parricide à la fois ?

La mythologie antique connaît en ce début de siècle un regain d'intérêt : l'*Orphée* de Cocteau en 1927, l'*Œdipe* de Gide en 1930, l'*Électre* de Giraudoux en 1937. Mais la pièce de Sartre, composée pendant l'Occupation, et comme en « contrebande », a de ce fait des résonnances particulières. Le thème de la faute endossée par le peuple n'est pas sans évoquer le climat de « méa-culpisme » entretenu par le gouvernement de Vichy, pour mieux asseoir son ordre moral. Ce drame peut donc être lu comme une dénonciation politique. Mais il atteint à une dimension philosophique plus générale : **la question de la liberté**.

Oreste arrive à Argos où Egisthe, roi depuis quinze ans, entretient la ville dans un climat de contrition générale. Il rencontre sa sœur, Électre, réduite à l'état de servante par Egisthe et Clytemnestre qu'elle déteste. Elle l'engage à venger leur père. Egisthe est averti par Jupiter du complot qui le menace, mais il est lui-même las de cette comédie du pouvoir, et il se laisse assassiner par Oreste, qui tue ensuite sa mère. Mais les mouches-Erinnyes, divinités vengeresses, les poursuivent, et Électre cède à la tentation du remords. Oreste, au contraire, assume sa liberté et son acte face au peuple.

Conformément à son esthétique, Sartre met ici en œuvre un « **théâtre de situations** », c'est-à-dire qu'il met ses personnages en situation d'assumer ou non leur liberté. La culpabilité dont s'enveloppent le peuple ou Électre n'est que l'effet de la mauvaise foi, et ils se laissent définir par le jugement d'autrui, qui les enferme. Oreste, lui, se choisit : « tout à coup, la liberté a fondu sur moi et m'a transi [...] et il n'y a plus rien eu au ciel, ni Bien ni Mal, ni personne pour me donner des ordres ». D'ailleurs, « quand une fois la liberté a explosé dans une âme d'homme, les Dieux ne peuvent plus rien contre cet homme-là ». Les dieux, la faute, n'existent que pour ceux qui veulent bien y croire, pour éviter leur liberté. Mais à la fatalité des Anciens, au péché des chrétiens, Sartre substitue désormais la liberté.

Huis-Clos, 1944

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Huis-Clos, sans doute la plus célèbre des pièces de **Jean-Paul Sartre**, fut créé au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris, en 1944.

Condamnés à l'enfer, trois personnages se retrouvent dans une chambre d'hôtel en attendant les supplices qui leur sont préparés. Pour se soulager, chacun passe aux aveux : Inès, lesbienne, a causé le désespoir de son amie qui l'a tuée, avant de se suicider elle-même. Garcin est un révolutionnaire qui a lâchement trahi sa cause, et a été fusillé. Estelle est une femme du monde qui a noyé l'enfant qu'elle a eu de son amant. Que font-ils donc ensemble ? En fait, chacun est le bourreau et la victime de l'autre. Ils sont condamnés à demeurer ensemble éternellement. Ils gardent le silence. En vain. Ils ne peuvent rester séparés, ils ne peuvent rester ensemble. La porte est ouverte. Ils ont peur de partir. Ils sont liés. Pour l'éternité. « L'enfer, c'est les autres. »

La construction dramatique est remarquable. Cette pièce moderne obéit à **une rigueur classique paradoxale**. Les unités sont parfaitement respectées. L'unité d'action est évidente : c'est le châtiment réciproque imposé aux personnages. L'unité de lieu est manifeste : c'est ce huis-clos, dont on ne sort point, dans un salon Second Empire. L'unité de temps aussi, car le temps représenté coïncide exactement avec le temps de la représentation. L'intrigue en un acte est d'une logique imparable, quasi géométrique : pour échapper à l'inconfort des relations triangulaires, se forment des duos, qui tentent d'isoler le singleton restant. Mais Estelle refuse les avances d'Inès, qui s'efforce de rompre l'entente impossible entre Garcin et Estelle. Aucun couple n'est viable. Toutes les combinaisons sont vaines. Pas moyen d'y échapper.

Bien entendu, Sartre ne croit pas à l'enfer, pas plus qu'au paradis. **Cet enfer symbolique est au service d'une thèse philosophique** : « L'enfer, c'est les autres. » On a voulu y voir parfois le fin mot de l'existentialisme sartrien sur les rapports humains. C'est un malentendu. La pièce n'est pas une allégorie* de la condition humaine dans son entier, mais de la condition de ceux qui, comme les personnages mis en scène, n'assument pas leur liberté et leur responsabilité. Ils demeurent prisonniers du regard d'autrui, et n'osent pas s'engager dans le monde. Ils révèlent en cela leur lâcheté et leur mauvaise foi. Après tout, la porte est ouverte, la liberté offerte...

Plusieurs des œuvres de **Sartre** sont des biographies d'écrivains : *Baudelaire* (1947), *Saint Genet, comédien et martyr* (1952). Cette fois-ci, il se penche sur son propre passé : c'est donc une **autobiographie**. Par ailleurs, le livre se veut **l'illustration par l'exemple des thèses existentialistes du philosophe**. Sartre entend montrer comment s'est constitué son « projet d'être » au fil du temps, comment, mis en situation dans le monde qui l'entourait, il a dû s'inventer, non sans détours. Par conséquent cette autobiographie est évidemment une relecture du passé, reconstruit et réinterprété à la lumière des théories du penseur. L'auteur explique comment l'enfant d'hier est devenu l'écrivain d'aujourd'hui : c'est donc un récit de vocation, mais aussi **la dérision de cette vocation**, car ce livre est aussi, paradoxalement, un adieu à la littérature, renvoyée à sa propre vanité bourgeoise.

Les deux parties du livre, « Lire », « Écrire », marquent les étapes d'un parcours, en fait en trois temps : la situation initiale, la formation d'une névrose de compensation, et la fixation de la névrose. Sartre applique à soi-même la méthode dite de « psychanalyse existentielle », c'est-à-dire une psychanalyse qui remplace l'inconscient par la liberté du projet d'être, ou de la mauvaise foi.

L'auteur présente ses origines, les deux familles Schweitzer et Sartre. Orphelin de père, il grandit entre sa mère et ses deux grands-parents. « Fils de personne, je fus ma propre cause, comble d'orgueil et comble de misère. » Adulé par cet entourage, il commence à « bouffonner » pour se construire sous le regard des autres : « On m'adore, donc je suis adorable ». Il développe alors une mystique du verbe et des livres : « Pour avoir découvert le monde à travers le langage, je pris longtemps le langage pour le monde ». Mais l'enfant « truqué » découvre alors l'imposture, la comédie des adultes, la sienne même. Il tente alors de se créer une mission pour justifier son existence. Sa vocation d'écrivain répondait à ce besoin de l'enfant. L'enfant y a cru. Il s'est jugé investi d'un mandat, d'une mission pour l'humanité, et le désir de gloire a calmé son angoisse de la mort. Cette névrose est devenue sa nature même, et son identité, et sa carrière.

Loin de toute complaisance rousseauiste, l'ouvrage est d'une lucidité critique remarquable. Le style classique et élégant est miné par la **parodie et l'ironie démystificatrices**.

Simone de Beauvoir, 1908-1986

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Simone de Beauvoir grandit dans une famille bourgeoise, sans adhérer pour autant aux valeurs de son milieu. Elle passe avec succès l'agrégation de philosophie en 1929, et commence à enseigner. Avec Jean-Paul Sartre, qu'elle a rencontré trois ans plus tôt, elle forme un couple libre, et engagé dans le siècle.

Comme celle de Sartre, l'œuvre de Simone de Beauvoir se situe **dans la mouvance de l'existentialisme**, et dans ses écrits, la liberté se trouve en situation, face à autrui, face à la mort aussi. En 1943, elle s'engage dans une carrière de romancière, et publie *L'Invitée*, dont l'héroïne finit par tuer pour se sentir enfin délivrée. Dans les romans suivants, *Le Sang des autres* (1945), *Tous les hommes sont mortels* (1946), *Les Mandarins* (1954), *Les Belles Images* (1966), l'existence est envisagée avec une lucidité de plus en plus désabusée.

Mais Simone de Beauvoir s'est également illustrée dans le genre de l'essai, où elle développe **les paradoxes de l'homme, de la morale**, et de la vie « dont le sens, jamais fixé, doit sans cesse se conquérir », mais en conciliant la liberté du moi et celle d'autrui : « se vouloir libre, c'est aussi vouloir les autres libres ». Ces questions sont finement posées dans *Pyrrhus et Cinéas* (1944), *Pour une morale de l'ambiguïté* (1947), *Privilèges* (1955), et de ses nombreux voyages, Simone de Beauvoir a tiré quelques observations, consignées dans *L'Amérique au jour le jour* (1948), *La Longue Marche* (1957).

Mais l'essai le plus célèbre de Simone de Beauvoir demeure sans aucun doute *Le Deuxième Sexe* (1949), dont la thèse peut être résumée par la formule : « **on ne naît pas femme, on le devient** ». Elle récuse en effet le mythe de l'éternel féminin, et met en évidence les mécanismes socio-historiques qui font passer pour naturels les conditionnements culturels, et transforment la femme en objet, exalté ou méprisé. Cette analyse remarquable allait servir de base philosophique et politique à de nombreux mouvements féministes de par le monde.

Le temps passant, Simone de Beauvoir a entrepris de fixer **ses mémoires** : *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958), *La Force de l'âge* (1960), *La Force des choses* (1963), *Une mort très douce* (1964), et *Tout compte fait* (1972). L'intimité objective du récit fait apparaître l'itinéraire de cette femme admirable, ses enthousiasmes, ses engagements, puis avec l'âge ou la sagesse, ses doutes, sa mélancolie...

1. Une jeunesse ardente

Albert Camus naît en Algérie, près de Constantine, dans une famille très modeste. Après cette enfance « de pauvreté et de lumière », il suit des études de philosophie. Marqué par la tuberculose, Albert Camus n'en est pas moins un jeune homme ardent, passionné de football, et surtout de natation. Il se marie à vingt ans, divorce deux ans plus tard, combat le fascisme dès 1933, et s'engage au Parti communiste, qu'il quitte peu après. Il fait du théâtre, du journalisme, lutte pour l'émancipation des Arabes, et publie en 1937 *L'Envers et l'endroit*, où il affirme : « il n'y a pas d'amour de vivre sans désespoir de vivre. » L'année suivante, il publie les quatre récits de *Noces*, inspirés par une même veine lyrique* de soleil et d'angoisse.

2. Albert Camus, l'étranger ?

Vient la guerre. Camus s'engage dans la Résistance, et fonde le journal *Combat*. L'expérience de la misère du monde et de l'injustice le frappe cruellement. La condition humaine lui semble une pitoyable tragédie. En 1942, il tient prêtes trois œuvres fondamentales, qui forment le « cycle de l'absurde » : *L'Étranger*, *Caligula*, *Le Mythe de Sisyphe*. Sous ces trois formes, le roman, le théâtre, l'essai, il décline une même et douloureuse impression. Meursault est le héros contemporain de l'absurde, Caligula en est la figure historique, Sisyphe, le modèle mythologique.

Meursault, l'étranger du roman, est un être apparemment impénétrable et insensible. Le hasard, les circonstances, le poussent un jour à tirer sur un homme, et il est condamné à mort par un tribunal en effet incapable de comprendre ses mobiles. Caligula, l'empereur romain, ayant perdu sa bien-aimée Drusilla, comprend que « les hommes meurent et ne sont pas heureux ». Il pousse alors jusqu'au bout la logique criminelle du destin qu'il prétend incarner désormais. Enfin, dans *Le Mythe de Sisyphe*, prenant acte du « divorce » entre l'homme et l'univers, Camus pose la question radicale du suicide, peut-être la seule solution à notre condition humaine désespérée. Mais en réalité, le suicide supprime le problème sans le résoudre. L'homme doit affronter sa condition absurde, telle qu'elle est, et, comme Sisyphe, le héros mythologique condamné par les dieux, rouler éternellement la pierre du destin : « il faut imaginer Sisyphe heureux ».

3. Albert Camus, l'homme révolté ?

Mais Camus ne veut pas en rester là. Il entend dépasser l'absurde, et il conçoit le « **cycle de la révolte** » : *La Peste* (1947), *Les Justes* (1949), *L'Homme révolté* (1951). Face à la peste qui s'abat sur Oran, l'auteur célèbre l'humilité active et dévouée du docteur Rieux et de ses amis, qui tentent de sauver la ville en détresse. *Les Justes* sont des révolutionnaires terroristes russes du début de ce siècle : « Je suis entré dans la révolution parce que j'aime la vie », dit Kaliayev à Stepan, qui lui répond : « Je n'aime pas la vie, mais la justice qui est au-dessus de la vie. »

Dans *L'Homme révolté*, l'auteur clarifie encore ses positions sur la nécessité, la légitimité et les limites de la révolte dont il parle. Il dit oui à la révolte, mais non à la révolution, ou à toute exaltation terroriste ou nihiliste*. Il critique l'« intempérance d'absolu », et met en avant « la Pensée de midi » qui reconnaît une « valeur médiatrice », modérée, et peut-être médiocre, aux yeux d'un Sartre plus intransigeant, qui rompt avec Camus à cette occasion. La position intermédiaire et inconfortable de Camus apparaît encore pendant la guerre d'Algérie, partagé qu'il est entre la conscience de l'injustice faite aux Arabes et la nostalgie d'une Algérie française, qui fut sa terre natale.

4. La Chute d'Albert Camus ?

Les dernières œuvres de Camus manifestent le **malaise** d'un homme qui n'arrive pas tout à fait à se mettre d'accord avec lui-même. Son humanisme sincère et radical peut-il s'accommoder de la morale bourgeoise du confort ? Les récits qui composent *L'Exil et le Royaume* trahissent une pensée divisée. Le désir de fusion avec le monde aboutit le plus souvent à une sorte de fission intérieure, et on ne sait plus si l'auteur, à l'instar de l'un de ses héros, est « *solitaire* ou *solidaire* ». Mais *La Chute*, récit publié en 1956, révèle plus encore le trouble de Camus. Clamence est un avocat égaré, dont le long monologue révèle l'âme torturée. La bonne conscience qui fut longtemps la sienne est depuis longtemps entamée, et il ne croit plus à grand chose : « Chaque homme, dit-il, témoigne du crime de tous les autres, voilà ma foi, et mon espérance. » Sur ce sombre constat s'achève l'œuvre de Camus. Un accident de voiture devait lui coûter la vie, et il ne put apporter de solution définitive au drame existentiel qui transparait en général dans ses écrits. D'un style souvent classique, parfois lyrique*, parfois plus sec, toujours humain, son œuvre fut couronné par le prix Nobel en 1957.

1. L'œuvre

Avec *Le mythe de Sisyphe* et *Caligula*, *L'Étranger* constitue le « cycle de l'absurde » dans l'œuvre d'Albert Camus. L'absurde est ce « divorce » manifeste entre l'homme et l'univers, et influencé par la sombre philosophie de Jaspers, Kierkegaard et Heidegger, Camus met en lumière la tragédie contemporaine et pessimiste de notre condition humaine. Publié en 1942, l'ouvrage connut un accueil enthousiaste, car il semblait, par toutes ses qualités, en accord avec la situation de ses lecteurs, égarés et troublés eux aussi par la guerre.

Meursault est le narrateur héros de ce récit. Il apprend la mort de sa mère. Il l'enterre. Marie se présente à lui le lendemain. Il couche avec elle. Raymond, son voisin, lui demande son amitié. Il la lui accorde. Raymond bat une fille « mauresque ». Meursault semble approuver. Raymond invite Meursault à un pique-nique. Mais ils sont suivis par des Arabes, Raymond reconnaît parmi eux le frère de la fille qu'il a battue. Le combat s'engage, Raymond, blessé, confie son revolver à Meursault. Peu après, Meursault se promène sur la plage, et voyant l'Arabe qui dégaîne un couteau, ébloui par un reflet de soleil, il tire cinq balles.

Dans la partie suivante, le procès est engagé. Meursault se défend mal. L'accusation n'a pas de mal à convaincre le jury de son caractère insensible : il n'a même pas pleuré à l'enterrement de sa mère, il a couché avec une fille dès le lendemain ! Il se sent innocent, mais il est condamné à mort. Il refuse tout pourvoi en grâce, plus encore l'aumônier qui se présente à lui. Il prétend face à l'absurdité de sa situation demeurer libre et indifférent.

L'écriture blanche du narrateur, étonnamment froide et neutre, surtout en une pareille circonstance est étonnante. Parfois, une pointe de lyrisme. Ainsi, à la fin de la première partie, il tire une balle, puis encore quatre balles, « et c'était comme quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur ». À la fin de la seconde, condamné à mort, tranquille cependant, il déclare : « Je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde. » Mais en général, celui qui écrit et dit « je » ne semble guère troublé. *L'incipit*, le début du roman, est inouï : « Aujourd'hui, Maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. » et semble même d'une désinvolture scandaleuse. Ce degré zéro de l'écriture est le style paradoxal qui convient pour dire l'absurdité du monde.

2. Le cas Meursault

Autour de Meursault, gravitent un certain nombre de personnages tout à fait communs, qui contribuent à l'**effet de réel** que veut créer l'auteur : Marie, la jeune dactylo, qui le trouve « bizarre », et désire l'épouser ; Raymond, le voisin, un entremetteur plutôt fruste ; le vieux Salamano, qui ne cesse de battre son chien, et se désole de sa perte. Ils constituent une humanité médiocre, dans laquelle Meursault pourrait bien trouver sa place.

Mais Meursault est l'**étranger**. Étranger au monde. Ce modeste employé de bureau paraît insensible et passif. Il semble vivre dans l'instant. Pour lui, l'amour ne veut rien dire, il le dit tout bonnement à Marie, et le mariage, moins encore. Pour une mère, ou pour tout autre femme, il n'a guère d'amour à donner. Peut-être même Meursault est-il étranger à soi-même. Il ne songe guère à se défendre, et l'engrenage judiciaire s'enclenche et le broie sans qu'il semble aucunement incommodé, peut-être un peu étonné, voilà tout. C'est un **anti-héros**. Une conscience vide et nulle.

Mais c'est par là peut-être qu'il faut comprendre ce **héros malgré tout**. Camus écrit à son propos : « Meursault pour moi n'est donc pas une épave, mais un homme pauvre et nu, amoureux du soleil qui ne laisse pas d'ombres. Loin qu'il soit privé de toute sensibilité, une passion profonde, parce que tenace, l'âme, la passion de l'absolu et de la vérité. Il s'agit d'une vérité encore négative, la vérité d'être et de sentir, mais sans laquelle nulle conquête sur soi et sur le monde ne sera jamais possible. On ne se tromperait donc pas beaucoup en lisant dans *L'Étranger* l'histoire d'un homme qui, sans aucune attitude héroïque, accepte de mourir pour la vérité. »

Il faudrait donc voir dans Meursault une anticipation de l'homme révolté, dans la mesure où, face à la société, il refuse de jouer la comédie du repentir ou de la tendresse filiale qu'il n'éprouve pas vraiment : c'est pourquoi on le condamne finalement. Et il finit par accueillir la mort, de toutes manières inéluctable, avec sérénité. C'est donc **une leçon de vie face à l'absurde** de la condition humaine.

Pourtant demeurent **quelques zones d'ombre au soleil de midi**. Cet être épris de vérité est prêt à mentir pour couvrir, face à la police, l'attitude odieuse de Raymond vis-à-vis de cette fille mauresque. Il tire tout de même cinq balles ! Le style neutre du récit ne peut malgré tout prétendre à l'objectivité. Minimisant le fait, l'acte meurtrier et la victime arabe, le récit traduit sans doute le malaise de Camus sur la question algérienne

Caligula, drame en cinq actes qu'Albert Camus publie en 1944, est le troisième volet de sa trilogie de l'absurde avec *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe*. Pour cette pièce, il s'inspire de l'ouvrage de l'historien latin, Suétone, *Vies des douze César*, mais il donne à son héros une valeur et une signification tout à fait originales.

Caligula, le jeune empereur, a la douleur de perdre Drusilla, sa sœur et son amante. Il s'enfuit, il s'égare, et comprend alors cette terrible vérité : « les hommes meurent et ne sont pas heureux. » Il revient, et pousse jusqu'à son terme ultime la logique absurde de la condition humaine. C'est lui désormais qui incarne le destin, et il enchaîne crime après crime. Les flatteurs applaudissent, les autres se rebellent. Caligula transforme ses sujets en pantins, qui se révèlent enfin, assujettis à sa fantaisie cruelle. Mais il refuse de s'opposer aux complots. Il veut forcer les hommes à refuser l'absurde. Il tombe sous leurs coups.

L'absurde est manifestement au centre de cette pièce, et il éclate dans **le scandale qu'est la mort**. Caligula en fait la cruelle expérience en perdant Drusilla. Il a beau être empereur, il n'a aucun pouvoir qui lui permette de vaincre la mort. Porté par une logique insensée, il décide alors d'être le destin, puisqu'il ne peut le vaincre. Les hommes entre ses mains cessent d'être des hommes. Sa liberté consiste à nier celle des autres. Et pour finir, il s'abandonne à la mort, de toutes manières inéluctable, puisque tout homme est un être-pour-la-mort.

Caligula est plus ambigu encore qu'il n'y paraît. Son amour incestueux pour Drusilla, son incapacité à élaborer un travail de deuil, cette névrose obsessionnelle où se mêlent désir (Éros), désir de vivre, et de mourir (Thanatos), ce sadisme qui se résout en masochisme, sont autant d'éléments qui permettent une lecture psychanalytique du personnage. Par ailleurs, son désir de prendre « le visage bête et incompréhensible des dieux », son effort surhumain pour s'affranchir des lois et affirmer ses propres valeurs, permettent aussi une lecture nietzschéenne de la pièce, plus sensible encore dans les premières ébauches. Mais en 1944, sous l'Occupation, Camus donne à son texte une portée politique, et il transforme le tyran nihiliste* en messie salvateur : « il est enfin venu un empereur pour vous apprendre la liberté ». On passe ainsi de la conscience de l'absurde à la nécessité de la révolte.

1. Présentation

Dans les œuvres qui forment le cycle de l'absurde, **Albert Camus**, prenant acte du « divorce » entre l'homme et l'univers, montre la tragédie de notre condition humaine. Mais avec la guerre, il prend conscience de la nécessité de **dépasser l'absurde**. Il s'engage dans la Résistance, et travaille à un cycle de la révolte, dont *La Peste* est le premier jalon.

Oran, Algérie. Les rats meurent dans les rues, puis un homme succombe, puis un autre : c'est la peste. La ville est mise en quarantaine, les portes sont fermées, les habitants prisonniers. Le docteur Rieux et ses amis tentent de combattre le fléau, dont l'extension quotidienne rend la mort à la fois atroce et monotone. Les habitants réagissent diversement. Certains prêtent une oreille avide et angoissée aux prêches du père Paneloux, d'autres tentent au contraire de se divertir. Mais la peste frappe partout. Seule vaut la patiente et morne résistance de ceux qui, modestement, s'opposent au mal. Puis le nombre des victimes diminue. L'épidémie s'achève enfin.

2. Personnages

Les personnages du roman incarnent des attitudes diverses face au mal, et face à l'existence. Rieux, docteur et narrateur, est celui qui panse, et qui pense. Il s'engage, et met sa science au service des hommes, sans gloire héroïque cependant. Il fait son travail, voilà tout. Il connaît la misère. Tarrou, son voisin et ami, combat lui aussi la peste. Il a une morale : la compréhension. Une question l'intéresse : « Peut-on être un saint sans Dieu, c'est le seul problème concret que je connaisse aujourd'hui. » Mais il ne survivra pas à l'épidémie.

Grand est un modeste employé de mairie, qui tient le compte des victimes – triste fonction. Il ne cesse de remanier l'éternelle première phrase de son roman. Pourtant, le narrateur affirme que s'il fallait un héros à son récit, il choisirait Grand : « ce héros insignifiant et effacé qui n'avait pour lui qu'un peu de bonté au cœur et un idéal apparemment ridicule. Cela donnera à la vérité ce qui lui revient, à l'addition de deux plus deux son total de quatre, et à l'héroïsme la place secondaire qui doit être la sienne, juste après, et jamais avant, l'exigence généreuse du bonheur. »

Mais la peste a aussi ses partisans. Cottard qui, au début du récit tente de se suicider, dès que la peste survient, se porte mieux. Il profite de la situation pour ses petites affaires. Quand au contraire, l'épidémie faiblit, il devient fou, et, recherché par la police, il tire sur la foule.

3. Thèmes

Le mal est bien sûr le thème dominant du récit. Or « le fléau n'est pas à la mesure de l'homme ». Il est froid, invisible, impersonnel. La peste frappe aveuglément. Le jeune enfant du juge Othon ne peut y échapper. « Celui-là du moins était innocent, vous le savez bien », dit Rieux au père Paneloux. Celui-ci, en effet, veut voir dans la peste un châtiment divin pour les fautes humaines. Mais une pareille attitude indigné le docteur. Chercher un sens au mal, pour se rassurer, cela peut se comprendre. De là à le justifier ! Pour lui, le mal est absurde. Certains cherchent à expliquer le mal ; lui cherche à le combattre. Dans l'urgence, les préoccupations métaphysiques doivent céder le pas aux nécessités pratiques.

Face à l'absurde, Rieux répond par **la révolte, mais une révolte active**. Il fait, avec tous ses amis, l'expérience de la fraternité dans l'action, pour retrouver, peut-être, **le bonheur**. Mais le journaliste Rambert désire quitter secrètement la ville, pour rejoindre sa femme. Rieux, qui lui aussi, se trouve séparé de son épouse par les circonstances, semble presque l'y encourager, car il désire « faire quelque chose pour le bonheur ». Mais Rambert abandonne son projet, car « il peut y avoir de la honte à être heureux tout seul ». Renonçant à sa lâcheté égoïste, ce journaliste comprend la supériorité de **la solidarité**.

4. Portée

Dans un roman écrit dans l'immédiat après-guerre, la ville d'Oran, attaquée par le fléau, est manifestement une allégorie* de la France assaillie par l'Allemagne nazie. C'est sans doute pourquoi il y a si peu d'Arabes dans cette ville algérienne que peint Camus, et pour eux l'occupant était moins à cette époque l'Allemand que le Français. Mais au-delà de cette lecture politique, l'œuvre prend une dimension métaphysique* et universelle, dans la mesure où elle prétend évoquer la condition humaine dans son entier. En effet, à la fin du récit, Rieux, qui se révèle alors comme le narrateur du récit, explique qu'il n'y a pas de « victoire définitive », et il appelle à la vigilance. Le mal, seulement endormi, peut ressurgir, « pour le malheur et l'enseignement des hommes ». Le roman est donc une leçon, un sermon, mais de style humble, honnête, rarement lyrique*, une sorte de témoignage, « pour ne pas être de ceux qui se taisent, pour témoigner [...] qu'il y a dans les hommes plus de choses à admirer que de choses à mépriser ».

Nathalie Sarraute, 1900

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Née en Russie en 1900, Nathalie Sarraute a passé ses premières années, qu'elle raconte dans *Enfance* (1983), entre son père et sa mère, la Russie, la Suisse et la France. Elle poursuit des études d'anglais, d'histoire, de lettres, de sociologie et de droit, et finalement s'inscrit au barreau, devenant avocate. Elle se signale très tôt comme **l'un des pionniers du Nouveau Roman**, dont ses premières œuvres exposent la méthode.

Ses *Tropismes*, publiés en 1939, désignent ces « mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver ». Ce sont autant de propos médiocres, sans sujet ni raison, qui révèlent le frémissement intime des êtres, et affirment déjà sa vision du roman.

Mais dans *L'Ère du soupçon* (1956), elle va plus loin, et théorise ses idées : critiquant la tradition psychologique du roman, **elle renonce aux facilités de l'intrigue et des personnages**, et prétend restituer le « foisonnement innombrable de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs, d'impulsions, de petits actes larvés qu'aucun langage intérieur n'exprime, qui se bousculent aux portes de la conscience [...] tandis que continue à se dérouler en nous, pareil au ruban qui s'échappe en crépitant de la fente d'un téléscripateur, le flot ininterrompu des mots ». Ce projet, qui n'est pas sans rappeler les tentatives de Proust, de la romancière anglaise Virginia Woolf ou du Russe Dostoïevski, est mis en œuvre dans l'ensemble des productions romanesques* de Nathalie Sarraute.

Le Planétarium (1959) révèle, derrière le monde uni et serein d'Alain, Gisèle et tante Berthe, un malaise fait de fourmillements gênants, qui dénonce l'apparence confortable et fallacieuse de la vie familiale. *Les Fruits d'or* sont les réactions diverses, cruelles ou élogieuses, que suscite le roman du même nom, *Les Fruits d'or*. Ici, nulle intrigue, nul personnage, mais de la « **sous conversation** », des voix anonymes, du langage autonome, discontinu, hâché, sec.

L'œuvre de Nathalie Sarraute comprend encore des romans (*Portrait d'un inconnu* en 1948, *Martereau* en 1953, *Entre la vie et la mort* en 1968, *Vous les entendez* en 1972, *Disent les imbéciles* en 1976) et quelques pièces radiophoniques, par la suite adaptées à la scène (*Le Silence* en 1964, *Isma* en 1973, *C'est beau* en 1975, *Elle est là* en 1975).

Nathalie Sarraute, qui affirme : « toutes les autobiographies sont fausses », a consenti malgré tout à écrire la sienne. Mais c'est une **autobiographie paradoxale**. Le livre se présente, en effet, comme un dialogue de l'auteur avec elle-même, à mi-chemin **entre la maïeutique socratique (l'art d'accoucher les esprits) et la psychanalyse freudienne**. De la sorte, ce dialogue intérieur permet d'alterner narration et réflexion, et d'établir une distance critique entre le moi et le moi-même. Trois instances sont donc mises en jeu : le « je » narré, le « je » narrant, et le « je » critique, qui dit « tu » au « je » narrant.

Ce « je » critique tente d'aboutir sinon à la vérité, du moins à l'authenticité du souvenir, poussant parfois le « je » narrant dans ses derniers retranchements : « – Alors, tu vas vraiment faire ça ? » « Évoquer tes souvenirs d'enfance ... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent [...] c'est peut-être que tes forces déclinent... – Oh, je t'en prie... » Parfois, il tente plutôt de faire émerger à la conscience des images jusqu'alors enfouies, presque refoulées, mal vécues : « crois-tu vraiment ? », « allons, fais un effort », ou encore « c'est bien, continue ». Et petit à petit apparaissent les années d'enfance de Nathalie Sarraute.

Le récit évoque les premières années de la petite Nathalie, ballottée **entre la France et la Russie, sa mère d'un côté, son père de l'autre**. Maman vit avec Kolia, papa avec Véra. « Véra est bête », c'est l'oncle qui l'a dit, et elle favorise sa propre fille, Lili, s'arrangeant toutefois pour ne pas « jouer le rôle disgracieux de la marâtre ». Avec son papa, Tachok, comme il l'appelle, Nathalie est peut-être malheureuse, mais pas vraiment. Avec sa maman, ni plus ni moins. La cellule familiale éclatée favorise la formation d'un complexe, sans traumatisme cependant. Les promenades au Luxembourg, les débuts à l'école, dictées, récitation et rédactions révèlent une enfant comme une autre, plutôt épanouie.

Mais comment restituer les impressions d'antan ? Car « il me semble que ça palpite faiblement... **hors des mots...** comme toujours ». Grande est la tentation, souvent, « de placer un petit morceau de préfabriqué » dans le souvenir, de donner dans l'emphase romanesque*, ou de dégager, rétrospectivement, les prémisses d'une vocation. Il faut résister. L'auteur désire au contraire, par un style discontinu, retrouver les sensations indécises d'autrefois.

Marguerite Duras, 1902-1996

Télécharger la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Après une jeunesse passée en Indochine, racontée dans *Un barrage contre le Pacifique* (1950) et dans *L'Amant* (prix Goncourt en 1984), Marguerite Duras vient à Paris achever ses études. Ses premiers récits font penser à Green, Mauriac, et parfois à Hemingway, mais à partir des *Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), son style se rapproche du Nouveau Roman.

Dans ses œuvres, **l'action, plutôt mince en effet, le cède au flux de la conscience**, dont l'écoulement dans la durée comble l'attente d'un improbable événement, trop longtemps espéré. Loin de vouloir expliquer la psychologie des personnages, la romancière préfère restituer au contraire les intermittences de l'âme, la passivité des corps, l'incertitude de l'être. Ses personnages ne parviennent guère à se saisir eux-mêmes, avancent dans la vie « sans savoir pourquoi », et espèrent néanmoins « que quelque chose sorte du monde ». L'opacité des choses, **la difficulté d'être et de communiquer**, contraignent bien souvent, en fin de compte, les héroïnes de ses romans à « rentrer dans le silence ».

Pourtant, le thème privilégié de son œuvre est **la rencontre**. Les personnages tentent d'échapper à leur solitude existentielle, et de se rapprocher d'autrui, pour trouver, peut-être, le bonheur ou l'amour, ou du moins quelque chose de nouveau : *Le Square*, *Moderato Cantabile* (1958), *Dix Heures et demie du soir en été* (1960), *L'Après-midi de M. Andesmas* (1962), *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *Le Vice-Consul* (1965), *L'Amante anglaise* (1968). Mais la platitude des propos, qui cache, cependant, des « situations ambiguës et inextricables », révèle la « faiblesse essentielle et mortelle des personnages », notamment dans *La Maladie de la mort* (1982).

Sensible aux échos de la voix, Marguerite Duras s'est tournée vers le théâtre : *La Musica* (1966), *Des journées entières dans les arbres* (1968), *L'Amante anglaise* (1982) ; mais aussi vers le cinéma : *Hiroshima mon amour* (1959), *Une aussi longue absence* (1961), *Le Camion* (1977). Au cinéma, au théâtre comme dans ses romans, elle tente de saisir le jour qui passe, et le désir, toujours inabouti...

Un barrage contre le Pacifique, 1950

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFW>

D'inspiration autobiographique, ce récit de **Marguerite Duras** relate la vie d'une mère et de ses deux enfants en Cochinchine. Propriétaire d'une concession incultivable, la mère tente désespérément de construire un barrage contre le Pacifique, qui inonde régulièrement ses terres. La misère, la lassitude, la mort enfin l'emporteront.

Le thème principal est sans doute le désir, qui seul, pourrait arracher les personnages à l'enlèvement du quotidien. Alors que la mère, depuis la mort de son époux, a renoncé à tout amour, pour se consacrer exclusivement à la concession, les enfants tentent **d'échapper à la misère par le désir**, le désir d'une rencontre qui apporterait rêve et argent. Joseph, le fils, vingt ans à peine, amateur de chasse, ayant « couché avec toutes les femmes blanches de Ram en âge de coucher. Avec toutes les plus belles indigènes de la plaine » aussi, finit par tomber sur une femme plus riche et plus âgée que lui. Suzanne, avec l'accord de sa mère, se laisse courtiser par M. Jo, qui lui offre finalement un diamant, par Barner, qui propose de l'épouser « contre 30 000 francs ». Elle devient l'objet d'un ignoble marchandage, se prostituant presque pour contenter provisoirement les désirs voyeurs de M. Jo, dont tout le monde se moque.

Le désir n'est ici qu'un dérivatif à la misère où la famille est maintenue par **les pratiques malhonnêtes et corrompues de l'Administration coloniale**. La mère, ancienne institutrice, avait rêvé d'exotisme colonial, et se retrouve sans époux, sans argent, sur une terre sans ressources, mais soutenue encore par « l'artifice coutumier d'un espoir imbécile ». Plus misérables encore sont les indigènes, que l'Administration, pourtant bien informée, place dans des compartiments qui se prêtent « très bien à la propagation de la peste et du choléra ». Les enfants naissent en nombre, « les bouches ouvertes sur leur faim », et meurent aussi nombreux dans la vase saturée où ils sont enterrés. Les ouvriers, plus malheureux que les bagnards de la colonie, qui sont du moins nourris, subsistent pour autant qu'ils consentent à prêter leurs femmes aux désirs des colons.

Le style du roman est âpre, la misère a son langage : les putains, les bordels, les salauds abondent. Parfois, le quotidien pathétique est évoqué avec plus de lyrisme, mais c'est alors une poésie sombre, soutenue parfois par l'humour noir : ce sont « les mangues de la misère », « cet éternel soleil-roi », « la grande rigolade du grand malheur ».

Claude Simon, 1913

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

Né à Tananarive, à Madagascar, Claude Simon s'est ensuite installé dans les Pyrénées-Orientales, où il s'occupe de viticulture.

Ses premiers romans, *Le Tricheur*, *Gulliver*, *Le Sacre du printemps*, obéissent encore aux traditions du genre, mais les suivants, *Le Vent*, *tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), *L'Herbe* (1958), marquent une nette rupture, et font de lui, avec Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, et Nathalie Sarraute, **l'un des maîtres du Nouveau Roman**.

L'œuvre de Claude Simon met en question trois éléments : le réel, la conscience et le temps. Dans le roman traditionnel, une conscience saisit le réel à travers le temps. Dans les romans de Claude Simon, cette conscience est d'emblée problématique, car « je est d'autres », la réalité elle-même paraît « irréelle, incohérente », et le temps, enfin, semble discontinu ; or cet auteur refuse « de meubler les vides par une sorte de ciment, d'histoire fabriquée qui se veut rassurante ». Du coup, ses récits s'enlisent dans le magma du monde, d'où émergent quelques voix isolées, auxquelles le lecteur tente de se raccrocher.

La Route des Flandres (1960) est à cet égard caractéristique. Il s'agit de trois soldats, après la débâcle de 1940, qui évoquent leurs souvenirs et leur capitaine, porté disparu : « les trois voix, explique Claude Simon, s'entrelacent, se superposent comme dans une fugue ». Dans les romans suivants, *Le Palace* (1962), *Histoire* (1967), *La Bataille de Pharsale* (1969), *Les Corps conducteurs* (1971), *Leçon de choses* (1975), les mêmes caractères se dégagent : **le thème de la solitude, de l'Histoire et de l'errance**, la « foudroyante discontinuité » du réel représenté, et une syntaxe désarticulée, faite de longues phrases entrecoupées, et comme suspendues dans « une durée vague, hachurée ».

Dans *Triptyque* (1973), l'auteur examine conjointement un livre, un film et une gravure, renvoyant sans cesse de l'un à l'autre. Pour Claude Simon, la réalité est moins dans les choses que dans les relations confuses qu'elles entretiennent dans la conscience de l'homme, et c'est cette confusion qu'il entend restituer fidèlement. Il a aussi rédigé une sorte d'autobiographie en 1989 : *L'Acacia*.

L'ensemble de son œuvre a été couronné par le prix Nobel, qu'il a obtenu en 1985.

Alain Robbe-Grillet est né à Brest en 1922. Ses études le conduisent vers le métier d'ingénieur agronome, mais il s'oriente finalement vers la littérature. Avec Nathalie Sarraute, Michel Butor et Claude Simon, il apparaît comme **un des maîtres du Nouveau Roman**, dont il explique la théorie dans son essai *Pour un nouveau roman* en 1955. Il délaisse la « sacro-sainte analyse psychologique » au profit d'une approche plus phénoménologique, c'est-à-dire fondée sur la description des objets et des comportements qui apparaissent au regard et à la conscience. L'individu ne disparaît certes pas de son œuvre, simplement sa présence semble discontinue, fragmentée ou **immergée dans le monde extérieur des objets, ou dans l'univers intérieur de ses fantasmes**.

Dans les récits d'Alain Robbe-Grillet, les objets investis par la conscience hallucinée, deviennent **des signes opaques, souvent trompeurs**. Dans *Les Gommages*, (1953), l'enquête que mène le détective Wallas l'égare dans le labyrinthe de la ville. Le sujet du *Voyeur* (1955) est véritablement l'entreprise d'un regard, qui tente inlassablement de percer le mystère du monde. *La Jalousie* est à la fois le sentiment d'un époux obsédé et le volet à travers lequel il surveille sa femme. Avec son récit *Dans le labyrinthe* (1959), le romancier va encore plus loin sur la voie sans retour du délire ou de l'hallucination. Son *Projet pour une révolution à New York* (1970) transforme peu à peu l'expérience quotidienne en violence érotique. Enfin, Robbe-Grillet a recueilli des éléments de sa vie et de ses « régions hantées » dans un récit autobiographique, au titre évocateur : *Le Miroir qui revient* (1985).

Passionné par le monde des images et des objets, Robbe-Grillet s'est tout naturellement tourné **vers l'art cinématographique**. Il a travaillé à plusieurs films : *L'Année dernière à Marienbad* (1961), *L'Immortelle* (1963), *Trans-Europ-Express* (1967), *L'Éden, et après* (1970), *Glissements progressifs du plaisir* (1974). Il a lui-même expliqué sa technique : « il ne s'agit ni de refuser, ni d'exalter ces éléments, par eux-mêmes insignifiants, et qui ne prennent sens que par le montage, par les structures de jeu que l'on peut imaginer. Notre seule liberté est dans la marge de ce jeu »

Michel Butor, 1926

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Michel Butor a commencé sa carrière comme professeur de philosophie, en Angleterre, en Grèce, en Égypte et aux États-Unis. Mais il s'engage progressivement dans la voie de l'écriture romanesque*, et avec ses *Essais sur le roman* en 1955, apparaît comme **l'un des tenants du Nouveau Roman**, avec Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute et Claude Simon.

Poussant jusqu'au bout la logique réaliste du Nouveau Roman, Michel Butor construit des romans qui, pour embrasser tout le réel en question, répondent à **une double exigence d'exhaustivité et de stéréoscopie** : il s'agit donc de tout décrire, tout à la fois. Cette méthode se déploie dans l'espace, avec le roman *Passage de Milan* (1954), où Michel Butor décrit la vie simultanée d'un immeuble, puis dans la durée, avec *L'Emploi du temps* (1956), où l'auteur entremêle le présent et le passé d'un personnage et d'une ville.

Enfin, il combine ces deux approches, dans l'espace et dans le temps, à l'occasion de *La Modification* (1957) : le trajet entre Paris et Rome, dans le wagon d'un train, conduit progressivement Louis Delmont à repenser à son passé, et à renoncer à sa maîtresse. Écrit à la deuxième personne du pluriel, « vous », le récit met le narrateur à distance critique de sa propre conscience en cours de modification, tout en requérant la participation du lecteur. L'originalité du roman a valu à son auteur le prix Renaudot.

Michel Butor, poursuivant ses expériences littéraires, explore encore dans *Degrés* les possibilités du simultanisme. Il tente en effet de donner à comprendre les points de vue croisés et simultanés des élèves et d'un professeur dans une classe. Dans les œuvres suivantes, de plus en plus hardies, la participation du lecteur est encore plus nécessaire. Le texte obéit à une structure programmée selon des modèles divers, collages, répétitions, variations, empruntés bien souvent au domaine musical : *Réseau aérien, texte radiophonique* (1962), *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1966), *Intervalle* (1973), *Votre Faust* (1962), *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971).

Par ailleurs, il a écrit de brillants essais, où il révèle son intérêt pour les structures romanesques* et la théorie littéraire : *Répertoire I, II, III, IV, V* (de 1960 à 1982), *Essai sur les modernes* (1964), *Essai sur les essais* (1968).

Samuel Beckett naît et grandit en Irlande en ce début de siècle. En 1928, il occupe un poste de lecteur à l'École Normale Supérieure, et se fixe définitivement à Paris à partir de 1938. Il écrit ses premières œuvres en anglais, puis les traduit lui-même en français, composant principalement dans sa langue d'adoption à partir de 1945.

Son œuvre comprend de nombreux romans : *Murphy* (écrit en anglais en 1938, traduit en 1947), *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1952), *L'Innommable* (1953), *Nouvelles et textes pour rien* (1955), *Watt* (1969). Mais il a eu plus encore de succès sur la scène : *En attendant Godot* (1953), *Fin de partie* (1956), *La Dernière Bande* (1958), *Oh ! les beaux jours* (1963). Le succès international de Beckett et la qualité remarquable de ses écrits lui ont valu le prix Nobel de littérature en 1969.

Influencé par son compatriote et ami, le romancier James Joyce, et par l'écrivain tchèque Franz Kafka, Samuel Beckett constitue, avec Ionesco, Adamov et Genet, ce courant que la critique a nommé **le Nouveau Théâtre**, dont il radicalise les tendances ordinaires. Ses écrits mettent en œuvre **un pessimisme profond** quant à la condition humaine, réduite à sa plus simple expression. Il met en scène une humanité déchuée, enlisée dans les marais de l'attente, du délire, et de l'angoisse. Ce monde, privé de transcendance, est de toutes manières condamné à la répétition, à la souffrance, puis à la mort.

Ses romans et ses drames mettent en pièces les catégories littéraires traditionnelles, l'intrigue, la psychologie : l'intrigue est un néant prolongé, à l'image de l'existence, et les personnages mis en scène, clowns, clochards, légumes, ombres balbutiantes, n'ayant souvent pas de passé, et d'avenir, encore moins, n'ont presque plus d'identité. Ils sont une présence physique, chair et plaies. Voilà l'essentiel. Telle est la vie, **absurde**.

Reste alors le langage, dans sa dérisoire tentative pour dire « l'innommable », mais « nommer, non, rien n'est nommable ; dire, non, rien n'est dicible ». Alors quoi ? le rire, car le miracle de ce théâtre est de susciter dans la malaise **un rire atroce, cruel et peut-être libérateur**.

En attendant Godot, 1953

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Sur la scène à peu près vide : un arbre, deux clochards, Vladimir et Estragon. Ils attendent un dénommé Godot, sans savoir qui il est, ni pourquoi ils l'attendent. Il alimente du moins la conversation, et l'attente de Godot justifie leur présence, sinon leur existence. Le temps s'étire, leur misère aussi, le dialogue se prolonge sans raison. Mais surviennent Lucky et Pozzo. La relation abjecte qui les unit fait de Lucky le souffre-douleur de Pozzo. Cet attelage monstrueux s'en va. On annonce que Godot ne viendra pas ce soir, mais le lendemain. Le lendemain, tout recommence, comme la veille : l'attente, Lucky et Pozzo, bien vieilliss cependant, puis le message qui annonce que Godot ne viendra que le lendemain.

La dimension satirique de la pièce de **Beckett** apparaît avec l'étrange paire que forment Lucky et Pozzo. On pourrait y voir une critique de la tyrannie sociale, l'exploitation quotidienne de l'homme par l'homme. Ce pourrait être aussi une dénonciation de la tyrannie conjugale. Mais ce pourrait être encore tout autre chose. À vrai dire, nul n'en sait rien. D'ailleurs, tout cela a-t-il un sens ? N'est-ce pas au contraire **le règne de l'absurde** ? Ce qui est certain, c'est que Lucky, dont le nom, ironie tragique, signifie « chanceux » en anglais, est l'esclave de Pozzo, qui l'utilise comme bête de somme, et le fouette sans cesse.

Il est tentant de voir dans cette pièce, et notamment dans le couple Vladimir-Estragon, **une fable allégorique de la condition humaine**. La misère sociale de ces mendiants serait le reflet de la misère existentielle de tous les hommes. Ce Godot qu'ils attendent, puisque Dieu se dit *God* en anglais, n'est-il pas une parodie de divinité ? Cette attente même, n'est-elle pas l'existence de tous les hommes, toujours en quête de quelque chose, sans savoir quoi au juste ? Par ailleurs, on peut aussi trouver dans le dialogue les **fragments épars d'une méditation philosophique sur le temps**. Le temps cyclique, sans forme, qui se prolonge, qui vieillit prématurément Lucky et Pozzo, est peut-être le vrai sujet de cette pièce.

Mais ce drame en deux parties est aussi **une farce drolatique**. La banalité répétitive des propos suscite le rire. Tous ces éléments de métaphysique* et de clownerie ont conduit Jean Anouilh à voir dans cette pièce « un sketch des *Pensées* de Pascal traité par les Fratellini ».

Eugène Ionesco naît à Slatina, en Roumanie, d'un père roumain et d'une mère française. Il grandit en France, puis retourne à Bucarest où il devient professeur de français en 1934. En 1938, il s'établit définitivement en France. En 1950, il fait jouer sa première pièce, qui est en fait une « anti-pièce », *La Cantatrice chauve*. Suivent dans la foulée *La Leçon* (1951), *Les Chaises* (1952), *Victimes du devoir* (1953), *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1954), *Jacques ou la soumission* (1955), *Le Nouveau Locataire* (1955), *L'Avenir est dans les œufs* (1957), *Tueur sans gages* (1959), *Rhinocéros* (1960), *Délire à deux* (1962), *Le roi se meurt* (1962), *La Soif et la faim* (1966), *Jeux de massacre* (1970), *Macbett* (1972), *Voyages chez les morts* (1980). Il est aussi l'auteur d'un *Journal en miettes* (1967-1968) et de *Notes et contre-notes* (1962). Il a été reçu à l'Académie française en 1970.

Ionesco met en œuvre un **théâtre de l'absurde**. Ses premières pièces notamment mettent en scène des personnages sans psychologie, qui sont agis, plus qu'ils n'agissent véritablement, comme des pantins désarticulés. S'ils s'avisent de penser, ils débitent avec une assurance péremptoire les lieux communs les plus éculés, sans ordre ni raison. La mécanique du langage tournant à vide donne à voir la vanité illusoire de consciences inutiles. En ce sens, Ionesco, à l'instar de Beckett, participe de **l'esthétique du Nouveau Théâtre**.

Mais l'absurdité révèle dans les pièces suivantes une angoisse de plus en plus oppressante, liée à la conscience de la misère de la condition humaine. La mécanique humaine prend vie, mais c'est une vie condamnée à la mort, « condition inadmissible de l'existence ». Dès lors, le théâtre devient le lieu d'une **interrogation métaphysique* et existentielle** : « j'écris aussi pour crier ma peur de mourir, mon humiliation de mourir ».

La dramaturgie de Ionesco répond à cette exigence de l'absurde et de l'angoisse croissante. La fiancée à trois nez dans *Jacques ou la Soumission*, la multiplication des chaises, les meubles qui étouffent le nouveau locataire, les hommes qui se transforment en rhinocéros, le cadavre qui s'agrandit sans cesse dans *Amédée*, sont autant d'éléments propres à créer sur la scène le malaise voulu. Toutefois, la logique insensée de ce théâtre ne laisse pas de produire un effet hilarant, qui dissipe quelque peu le trouble du spectateur face à **ce style farcesque et tragique à la fois**.

La Cantatrice chauve, 1950

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

M. et M^{me} Smith ont invité à dîner M. et M^{me} Martin. Surviennent la bonne et le capitaine des pompiers. Chacun rivalise d'absurdité. Les propos s'enchaînent. À la fin, les deux couples, retombés en enfance, se disputent en prononçant des sons incompréhensibles. Voilà, dit Ionesco du « théâtre abstrait. Drame pur. Anti-thématique, anti-idéologique, anti-réaliste-socialiste, anti-philosophique, anti-psychologie de boulevard-anti-bourgeois, redécouverte d'un **nouveau théâtre** libre ». C'est donc en effet une « **anti-pièce** », s'opposant à toutes les traditions dramatiques répertoriées.

Ionesco a lui-même révélé la source première de son texte : c'est la méthode Assimil d'anglais, dont les dialogues didactiques, mais décousus, lui ont paru tout à fait propres à illustrer le vide des conversations ordinaires. Et de fait, cette origine se retrouve dans le texte. Les motifs de la vie quotidienne, la nourriture, la maison, l'heure, les liens de parenté, l'insistance grammaticale sur les négations, les comparatifs et les superlatifs, les expressions idiomatiques, les faits de langue et de civilisation, retravaillés bien sûr par le dramaturge, rappellent effectivement le manuel d'apprentissage linguistique.

Il serait vain de caractériser **des personnages dépourvus de toute psychologie**, aux noms banalement significatifs, M. et M^{me} Smith, M. et M^{me} Martin. Ces derniers sont à ce point vides d'intérêt, qu'ils en ont même oublié qu'ils se connaissent évidemment. La bonne s'appelle Mary, se prend pour Sherlock Holmes, et récite le poème le plus nul que l'Angleterre ait jamais ouï à ce jour. Le capitaine des pompiers qui « a, bien entendu, un énorme casque qui brille et un uniforme », est à la recherche de quelque petit feu à éteindre.

Le langage dramatique hilarant de la pièce hésite entre **tautologie et contradiction**, avec cette famille Watson dont tous les membres s'appellent Bobby, la pendule qui « indique toujours le contraire de l'heure qu'il est », ces personnages qui rivalisent de raisonnements dialectiques et logomachiques pour déterminer si « lorsqu'on sonne à la porte il y a quelqu'un ou non ». Au fait, pourquoi ce titre qui, hormis une réplique hors de propos, n'a aucun rapport avec la pièce ? Précisément parce qu'il n'a aucun rapport avec la pièce. Il vient du lapsus d'un comédien pendant une répétition, que Ionesco a trouvé absurde, donc justifié !

Fils de personne, élevé à l'Assistance publique, Jean Genet est injustement accusé de vol, à l'âge de dix ans. Loin de le corriger, la Maison de correction détermine une carrière de délinquance où il s'enferme. **L'homosexualité, la prostitution, le vol**, sont pour lui des moyens de récuser l'hypocrisie du système social, et d'affirmer son irréductible différence. Ayant plus d'une fois connu la prison, il échappe de justesse à la relégation en 1948. Après la guerre, il ne manque pas de s'engager, souvent aux côtés de Michel Foucault, contre le racisme et pour la dignité des travailleurs immigrés et des prisonniers.

Genet a commencé sa carrière par la poésie : *Le Condamné à mort* (1942), *Chant secret* (1945). Mais sa célébrité tient essentiellement à son œuvre dramatique : *Les Bonnes* (1947), *Haute Surveillance* (1949), *Le Balcon* (1956), *Les Nègres* (1958), *Les Paravents* (1961). Il a aussi écrit de remarquables romans : *Pompes funèbres* (1944), *Querelle de Brest* (1944), *Notre-Dame des Fleurs* (1946), *Miracle de la rose* (1947), et un écrit autobiographique, le *Journal du voleur* (1949). Le parcours extraordinaire de Jean Genet a inspiré à Jean-Paul Sartre une étude considérable : *Saint Genet, comédien et martyr* (1952).

Les personnages de Genet sont en général des marginaux, des misérables, des vagabonds, des réprouvés, des souteneurs, des prostitué(e)s. Les héros mis en scène aspirent à la révolte, la transgression, la trahison, le vol, et même l'assassinat. Les prisons, les quartiers louches, des lieux clos ou interlopes servent de décor à ses œuvres. C'est **une entreprise de subversion radicale**, car l'écrivain entend exalter « ces humeurs bouleversantes, le sang, le sperme et les larmes ». Plus hardi encore que Rimbaud, Genet a manifestement passé plus d'une saison en enfer.

L'art de Jean Genet est **une célébration de cet « envers du monde »** qu'il transfigure. Sous sa plume de métamorphose, les loubards équivoques, *Querelle*, *Mignon*, *Yeux-Verts*, deviennent des mâles puissamment érotiques et d'envergure quasi mythique ; les bonnes prennent la place de leur maîtresse, les nègres, celle des blancs. La cérémonie de l'art exalte les « fastes de l'abjection », d'un style violent ou précieux, âpre et lyrique*. Au théâtre surtout, les rites liturgiques transforment les actes délictueux en mystères délicieux. **Le mal et la mort flamboient d'une sombre lumière, jusqu'alors ignorée.**

Georges Perec, 1936-1982

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

Georges Perec est issu d'une famille modeste. Après des études de lettres, il devient documentaliste au C.N.R.S. Il est bientôt admis au collège de pataphysique, et participe à l'OULIPO, OUVroir de Littérature POTentielle. Avec ses amis poètes Jacques Roubaud et Raymond Queneau, il s'intéresse en effet à ces jeux et techniques d'écritures fondées sur des règles logiques et ludiques arbitraires. Rongé par le cancer, il décède en 1982.

Georges Perec laisse une production variée, et pour le moins originale. Il s'est lancé dans le théâtre avec *L'Augmentation* (1970), la poésie avec *La Boutique obscure* (1973) et dans l'essai avec *Espèces d'espaces* (1974). Mais il s'est surtout illustré dans le genre romanesque*. Si *W ou le Souvenir d'enfance* (1975) et *Je me souviens* (1978) se rattachent encore au genre autobiographique, quoiqu'il s'agisse de souvenirs en lambeaux, ou mêlés de fictions, les autres romans sont peut-être plus surprenants. Avec *Les Choses, une histoire des années soixante* (1965), Perec semble momentanément se rapprocher du Nouveau Roman. Puis il écrit *Un Homme qui dort* (1967), à la deuxième personne du singulier, *La Disparition*, sans aucun « e », à l'inverse des *Revenentes*, où les seules voyelles sont des « e », puis son chef-d'œuvre, *La Vie mode d'emploi* (1978).

L'œuvre de Perec donne d'abord **l'impression d'une virtuosité gratuite**. Il s'amuse à faire des lipogrammes ou des tautogrammes, c'est-à-dire des écrits excluant ou incluant seulement telles ou telles lettres. Il construit des mots-croisés. Il rédige un texte uniquement « composé des onze lettres les plus fréquentes de la langue française : E, S, A, R, T, I, N, U, L, O, C, » et cela donne *Ulcérations*, « poème de 400 "vers", chaque "vers" étant une anagramme du mot "ulcérations" ». *La Vie mode d'emploi* est « un exemple de bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 », dans la mesure où Perec dispose « 21 fois 2 séries de 10 éléments qui sont ainsi permutées et qui déterminent les éléments constitutifs de chaque chapitre ».

Mais ces procédés artificieux, ces longues énumérations, ces objets innombrables, ces jeux autotéliques, qui ont leur fin en eux-mêmes, sont un moyen d'**échapper au sérieux vain de l'Idée, du Sens, des « grandes majuscules »**. Cette ironie critique face au réel envahissant, où s'abolit toute signification, permet à l'auteur d'échapper au dilemme du conformisme ou de la révolte. Cette indifférence face au monde, est **un scepticisme* joyeux ou amer**, selon les cas.

Après des études de lettres à la Sorbonne, Roland Barthes entame une brillante carrière de critique littéraire, qui le conduit jusqu'au Collège de France. L'intelligence et la finesse de ses écrits font de lui l'un des plus grands penseurs de ce temps.

La réflexion de Roland Barthes s'organise autour de **la notion de signe**. Dans *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), il met en cause « cet ordre sacré des Signes écrits [qui] pose la Littérature comme institution et tend évidemment à l'abstraire de l'Histoire ». La méthode de Barthes fait de lui **un des tenants de la « nouvelle critique »**. À l'opposé de la méthode traditionnelle et érudite, à laquelle il reproche d'entasser les petits faits historiques ou biographiques sans les interpréter, lui ne considère que les signes du texte lui-même, et prend le risque nécessaire de l'interprétation.

Cette interprétation, ou exégèse, s'organise **de manière structurale**, c'est-à-dire selon les structures des phénomènes mises en évidence par les sciences humaines, dont il recueille l'apport fondamental. Dans les *Mythologies*, il s'inspire de la sociologie pour analyser les mythes de la vie quotidienne : le catch, l'abbé Pierre, « le bifteck et les frites », le « strip-tease » ou « la nouvelle Citroën ». La psychanalyse de Freud ou de Lacan lui fournit des outils de réflexion pour ses essais sur *Michelet* (1954), *Sur Racine* (1963), sur *Sade*, *Fourrier*, *Loyola* (1971), et sur une nouvelle de Balzac, *Sarrasine*, dans *S/Z* (1970). Mais il emprunte aussi à la linguistique de Saussure pour ses *Éléments de sémiologie* (1964), son *Système de la mode* (1967) et *L'Aventure sémiologique* (posthume, 1985).

Malgré la rigueur structurale de ses analyses, Roland Barthes affirme la multiplicité des signifiés de l'œuvre, raison pour laquelle, faisant flèche de tout bois, il emprunte leurs méthodes aux diverses sciences humaines, dont il éprouve la pertinence pour l'analyse littéraire. Sa méthode à lui n'est ni un formalisme, ni surtout une science. Elle prétend au contraire restituer *Le Plaisir du texte* (1973) et *Le Bruissement de la langue* (posthume, 1983). Sous sa plume, la critique, abolissant les frontières obsolètes, devient œuvre à son tour, et il tente de donner à ses désirs homosexuels une forme neutre, discontinue et poétique dans les *Fragments d'un discours amoureux*, plus précise en revanche dans les *Incidents*, publiés en 1987 après sa mort.

Lexique

A

Allégorie : (n.f.) image, figure ou discours personnifiant une idée abstraite. Cf. *Roman de la rose*, p. 64.

Anathème : (n.m.) condamnation absolue.

Antiphrase : (n.f.) énoncé signifiant en réalité l'opposé de son sens littéral.

Aphorisme : (n.m.) formule brève résumant un point de morale ou de science.

Apocryphe : (adj.) se dit d'un ouvrage dont l'attribution est fausse ou douteuse.

Apologue : (n.m.) petite fable illustrant un point de morale.

Aporie : (n.f.) difficulté apparemment insoluble au terme d'un raisonnement.

Archaïsme : (n.m.) expression employée, quoiqu'elle soit hors d'usage.

Art poétique : texte, le plus souvent poétique, expliquant les règles de l'art et de la poésie.

Athéisme : (n.m.) doctrine ou opinion niant l'existence de toute divinité.

B

Ballade : (n.f.) Cf. Les formes poétiques, p.13.

Bergerie : (n.f.) œuvre littéraire évoquant l'univers mythique des bergers et des amours pastorales.

Baroque : (adj.) Cf. Repères littéraires, p.96.

Blason : (n.m.) poème décrivant et célébrant un objet particulier.

Bucolique : (n.f.) poème pastoral ; (adj.) relatif à l'univers de la pastorale.

Burlesque : (adj.) d'un comique extravagant ; le burlesque est une parodie du style noble.

C

Casuistique : (n.f.) branche de la théologie morale traitant des cas de conscience ; par extension, et en mauvaise part, indulgence

sophistique et complaisante.

Cénacle : (n.m.) petit groupe d'artistes ou de penseurs.

Ex. : le Cénacle, le cénacle romantique.

Chanson de geste : poème épique au Moyen Âge.

Chanson de toile : poème lyrique au Moyen Âge, évoquant les amours d'un personnage féminin.

Commedia dell'arte : (n.f.) comédie à l'italienne, pleine de fantaisie et de liberté, où les acteurs improvisent sur un canevas proposé.

Contrepoint : (n.m.) technique de composition consistant à croiser deux lignes mélodiques, picturales ou narratives.

Cosmologie : (n.f.) étude, discours, ayant pour objet l'univers.

D

Dandy : (n.m.) jeune homme raffiné au XIX^e siècle ; le dandysme est donc le raffinement qu'arborent les dandys.

Déisme : (n.m.) croyance en un dieu suprême, indépendamment de tout dogme ou de toute Église.

Déréliction : (n.f.) état d'un être abandonné de Dieu.

Déterminisme : (n.m.) doctrine selon laquelle tous les événements et tous les actes obéissent à une causalité absolue, en toute nécessité.

Deus ex machina : (n.m.) littéralement, dieu descendu au moyen d'une machine ; métaphore théâtrale désignant une intervention salutaire, quasi divine, et qui paraît invraisemblable.

Didascalie : (n.f.) indication scénique précisant les éléments de régie (lumière, décor, accessoires) ou de jeu dramatique.

E

Églogue : (n.f.) petit poème pastoral.

Égotisme : (n.m.) inclination à l'analyse de soi.

Envoi : (n.m.) demi-strophe à la fin d'un poème, contenant la dédicace et l'hommage du poète.

Épicurisme : (n.m.) philosophie d'Épicure ; par extension, recherche du plaisir, en général.

Épigramme : (n.f.) petit poème satirique ; par extension, formule spirituelle et mordante.

Épique : (adj.) Cf. La poésie épique, p.14.

Épistémologie : (n.f.) étude critique des sciences et du savoir humain.

Épistolaire : (adj.) relatif aux lettres ; roman épistolaire : roman par lettres.

Épître : (n.f.) Cf. Les formes poétiques, p.13.

Éponyme : (adj.) qui donne son nom ; héros éponyme : qui donne son nom à l'œuvre. Ex. : Britannicus.

Ésotérique : (adj.) hermétique, obscur pour quiconque n'est pas initié à la doctrine.

Euphémisme : (n.m.) formule atténuée, pour éviter un mot qui pourrait choquer, blesser ou déplaire. Ex. : « disparu », pour ne pas dire « mort ».

Expressionnisme : (n.m.) style artistique valorisant l'intensité dramatique de l'expression.
Ex. : l'expressionnisme allemand.

F

Fantastique : (n.m.) catégorie littéraire désignant des œuvres mettant en scène des phénomènes apparemment surnaturels.

H

Hédonisme : (n.m.) doctrine philosophique affirmant l'identité du bonheur et du plaisir ; recherche du plaisir, en général.

Hermétique : (adj.) d'un style obscur, difficile à comprendre.

Hyperbole : (n.f.) figure d'amplification donnant à l'objet ou à l'idée une dimension exagérée.

Jansénisme : (n.m.) doctrine théologique de Jansénius, pensée de la grâce et de la prédestination, très influente au XVII^e siècle, réputée pour son austérité morale, et s'opposant à la doctrine des jésuites.

Jésuite : (n.m.) membre de la Compagnie de Jésus, fondée par Ignace de Loyola en 1534, et opposant le libre arbitre, dans les querelles du XVII^e siècle, à la doctrine janséniste de la prédestination.

L

Laconique : (adj.) bref, concis.

Laisse : (n.f.) tirade, ou sorte de strophe, dans certains poèmes médiévaux.

Lazzi : (n.m.) pitreries bouffonnes.

Libertin : (n.m.) personne adoptant vis-à-vis de la religion une attitude critique ; par extension, toute personne ne respectant pas les usages, notamment dans le domaine des mœurs et de la sexualité.

Libre arbitre : (n.m.) faculté de se déterminer soi-même selon sa seule volonté.

Litote : (n.f.) figure de style consistant à en dire moins pour en suggérer plus.
Ex. : « Va, je ne te hais point », dit Chimène à Rodrigue, qu'elle aime.

Lyrique : (adj.) Cf. La poésie lyrique, p.15

M

Madrigal : (n.m.) court poème galant et ingénieux.

Matérialisme : (n.m.) doctrine philosophique selon laquelle il n'existe que la matière.

Maxime : (n.f.) formule brève énonçant un jugement moral.
Ex. : les *Maximes* de La Rochefoucauld.

Métaphore : (n.f.) figure de style consistant à réunir dans une même formule deux réalités étrangères, que justifie cependant une comparaison implicite.

Ex. : « Sans bruit, sous le miroir des lacs profonds et calmes » (Sully Prudhomme).

Métaphysique : (n.f.) science des causes premières, étude des principes de toutes choses.

Néologisme : (n.m.) mot ou sens nouveau ; emploi d'un mot nouveau, ou d'un mot existant déjà, mais avec un sens nouveau.

Nihilisme : (n.m.) doctrine niant tout absolu, refus de toute valeur.

O

Ode : (n.f.) poème lyrique d'inspiration élevée. Cf. Les formes poétiques, p.13.

P

Palinodie : (n.f.) discours de rétractation, s'opposant à une déclaration précédente.

Panthéisme : (n.m.) doctrine métaphysique faisant de Dieu la totalité du monde ; par extension, attitude consistant à diviniser la nature.

Pantomime : (n.f.) pratique et art du mime ; pièce accompagnée de mimes ou entièrement mimée.

Parnasse : Cf. Le réalisme, p.183.

Pastoral : (adj.) relatif aux pâtres, aux bergers, à l'univers bucolique, en général.

Phénoménologie : (n.f.) méthode philosophique ayant pour but la pure description des phénomènes, c'est-à-dire des objets posés face à la conscience.

Philologie : (n.f.) étude minutieuse des textes.

Picaresque : (adj.) relatif aux picaros, aventuriers espagnols ; littérature picaresque.

Pointe : (n.f.) formule brève et brillante.

Positivisme : (n.m.) doctrine fondée sur la seule et méthodique analyse des faits et expériences.

Protéiforme : (adj.) pouvant prendre toutes les formes, à l'instar de Protée, héros de la mythologie grecque.

Psaume : (n.m.) poème biblique ou liturgique en forme de prière.

Pyrrhonisme : (n.m.) doctrine sceptique du philosophe grec Pyrrhon.

Rococo : (n.m.) style artistique à la mode au XVIII^e siècle, favorisant les grâces, profusions et ornements.

Romanesque : (adj.) propre au roman ; riche en aventures héroïques ou sentimentales.

Rhétorique : (n.f.) art du discours ; art du bien dire ; art de persuader.

Rhétoriqueur : (n.m.) les grands rhétoriciens sont des poètes de la fin du Moyen Âge, faisant usage d'une rhétorique acrobatique et virtuose.

Rondeau : (n.m.) Cf. Les formes poétiques, p.13.

S

Satire : (n.f.) Cf. Les formes poétiques, p.13.

Scepticisme : (n.m.) doctrine philosophique niant toute possibilité d'atteindre la vérité ; par extension, attitude critique ou incrédule, en général.

Scolastique : (n.f.) enseignement philosophique et théologique au Moyen Âge ; par extension, et en mauvaise part, doctrine formaliste, compliquée et abstraite.

Sonnet : (n.m.) Cf. Les formes poétiques, p.13.

Stoïcisme : (n.m.) doctrine philosophique selon laquelle le bonheur réside dans l'exercice de la vertu, et enseignant par ailleurs à supporter la douleur en toute indifférence ; par extension, courage face au malheur.

Symbolisme : (n.m.) Cf. Repères littéraires, p.184.

T

Tragi-comédie : (n.f.) tragédie romanesque au dénouement heureux.

V

Vaudeville : (n.m.) comédie légère, riche en rebondissements.

Index des auteurs

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

A

Adamov (Arthur) 25, 266, 339
 Alain (Émile Chartier, dit) 39, 265
 Alain-Fournier (Henri Alban Fournier, dit) 28, 260, **272**
 Alembert (Jean Le Rond d') 137, 138, 156, 157, 158, 163, 166, 167
 Amrouche (Taos) 267
 Anouilh (Jean) 21, 25, **291**, **292**, 340
 Apollinaire (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, dit Guillaume) 16, 25, 260, 262, **273-274**, 300, 302, 303
 Aragon (Louis) 251, 260, 263, 265, 301, 302, **303-304**, 305
 Aristote 21, 38, 98
 Arrabal (Fernando) 25
 Artaud (Antonin) 25, 266
 Aubignac (abbé François d') 21, 40
 Aubigné (Agrippa d') 13-15, 72, **90-91**, 97, 198
 Aymé (Marcel) 37

B

Bachelard (Gaston) 39
 Baïf (Jean Antoine de) 15, 17, 84
 Balzac (Honoré de) 30, 32, 36, 179, 182, 183, 194, **215-219**, 221, 236, 243, 275, 277, 345
 Banville (Théodore de) 16, 232
 Barbusse (Henri) 298
 Barreaux (Jacques Vallée des) 100
 Barrès (Maurice) 30, 179, 252, 260, 264
 Barthes (Roland) 41, 120, 261, 267, **345**
 Bataille (Georges) 37, 39, 176
 Baudelaire (Charles) 12, 13, 16, 41, 112, 141, 184, 185, 190, 200, 203, 208, 216, 220, **227-231**, 247, 249, 253, 318, 319, 323
 Bayle (Pierre) 139, 156
 Beaumarchais (Pierre Augustin Caron de) 23, 140, 165, **168-171**
 Beauvoir (Simone de) 43, 261, 267, 318, **324**
 Beckett (Samuel) 19, 23, 25, 37, 266, **339-340**, 341
 Becque (Henry) 25
 Belleau (Rémy) 15
 Belleforest (François de) 35
 Benda (Julien) 265, 271
 Ben Jelloun (Tahar) 267
 Bergson (Henri) 39, 264, 271
 Bernanos (Georges) 30, 264, **294**
 Bernardin de Saint-Pierre (Henri) 28, 141, **174**, 180

Bérout 51, **57**, **58**
 Bertin 15
 Bertrand (Louis, dit Aloysius) 12, 181, 231
 Beti (Mongo) 267
 Bèze (Théodore de) 20
 Billard de Courgenay (Claude) 20
 Birague (Flaminio de) 97
 Blanchot (Maurice) 41, 267
 Boccace (Giovanni Boccaccio, dit) 34, 205
 Bodin (Jean) 38, 72
 Boileau (Boileau-Despréaux, dit Nicolas) 13, 14, 17, 18, 99, 102, 119, **133**
 Bonald (Louis, vicomte de) 42, 187
 Bonnefoy (Yves) 16, 266
 Borel (Pétrus) 36, 181
 Bossuet (Jacques Bénigne) 21, 98, 128, 134, 148
 Bouchet (André du) 16, 267
 Boudjedra (Rachid) 267
 Bougainville (Louis Antoine de) 42
 Bouilhet (Louis) 222
 Bourdieu (Pierre) 43
 Bourget (Paul) 30
 Brassillach (Robert) 264
 Bréri le Gallois 57
 Breton (André) 16, 263, 265, 301, **302**, 303
 Brunetière (Ferdinand) 41
 Budé (Guillaume) 40, 72, 76
 Buffon (Georges Louis Leclerc, comte de) 138, 140
 Bussy-Rabutin (Roger de Rabutin, comte de Bussy, connu sous le nom de) 132
 Butor (Michel) 28, 266, 336, 337, **338**

C

Calvin (Jean) 38, 74
 Camp (Maxime du) 222
 Camus (Albert) 25, 37, 39, 265, **325-331**
 Cardinal (Marie) 267
 Casanova (Giovanni Giacomo Girolamo, dit chevalier de Seingalt) 31
 Castro y Bellvis (Guillén de) 105
 Cavafy (Constantin) 312
 Cazotte (Jacques) 141
 Céline (Louis-Ferdinand Destouches, dit Louis-Ferdinand) 32, 238, 260, **296-298**
 Cendrars (Frédéric Sausser, dit Blaise) 16, 37, 261, 263, 300
 Cervantès (Miguel de) 29
 Césaire (Aimé) 16, 260, 267, 316, **317**
 Chamoiseau (Patrick) 267
 Chapelain (André) 14, 21, 52
 Char (René) 16, 263, 266, 301, **305**
 Charles d'Orléans 15, 53, **65**, 67
 Chartier (Alain) 53, 54
 Chassignet (Jean-Baptiste) 15, 97
 Chateaubriand (François René, vicomte de) 12, 30, 31, 162, 174, 180, **187-190**, 194, 210
 Chénier (André de) 13, 15, 141
 Chrétien de Troyes 10, 32, 52, 57, **60-61**
 Choderlos de Laclos (Pierre) 29, 141, 143, 172-173
 Christine de Pisan 15, 53, 54
 Cioran (Emil) 39, 265
 Cixous (Hélène) 267
 Claudel (Paul) 12, 13, 16, 18, 25, 96, 185, 249, 252, 260, 262, 264, **268-270**
 Cocteau (Jean) 25, 261, 291, **300**, 321
 Cohen (Albert) 28, 261
 Colette (Sidonie Gabrielle) 30, 32, 260, **286**
 Colletet (Guillaume) 15
 Comte (Auguste) 42, 182
 Condé (Louis II, prince de), dit le Grand Condé 95, 102, 127, 128, 132
 Condillac (Étienne Bonnot de) 38, 137, 157, 163, 167, 175
 Condorcet (Marie Jean Antoine Caritat, marquis de) 39, 137, 148
 Constant (Benjamin Henri Constant de Rebecque, dit Benjamin) 30, 31, 180, 186, 190
 Copi (Raúl Damonte, dit) 25
 Corneille (Pierre) 11, 13, 18, 20, 21, 23, **102-107**, 119, 122, 132, 133, 151, 234
 Courteline (Georges Moinaux, dit Georges) 23
 Crébillon père (Prosper Jolyot, sieur de Crais-Billon, dit) 21
 Crébillon fils (Claude Jolyot, sieur de Crais-Billon, dit) 29, 32
 Crevel (René) 263
 Cyrano de Bergerac (Savinien de) 29, 97

D

Damas (Léon Gontran) 317
 Dante Alighieri 240, 268
 Daudet (Alphonse) 36, **234**
 Debord (Guy) 43
 Delille (abbé Jacques) 15, 141
 Depestre (René) 267
 Desbordes-Valmore (Marceline) 16, 245
 Descartes (René) 38, 164

Desmarests de Saint-Jorin (Jean) 14, 18
Desmasure (Louis) 20
Desnos (Robert) 263
Desportes (Philippe) 15, 82, 97, 99
Des Périers (Bonaventure) 34
Diderot (Denis) 24, 29, 35, 38, 42,
137-141, 156-159, **163-167**
Didier (Béatrice) 267
Djebbar (Assia) 267
Dolet (Étienne) 40, 72
Dorat (Jean Dinemandi, dit) 82, 84
Dostoïevski (Fedor Mikhaïlovitch) 268,
332
Drieu La Rochelle (Pierre) 264
Du Bartas (Guillaume de Salluste,
seigneur) 17, 73
Du Bellay (Joachim) 13, 15, 40, 72, 82,
82-83, 84
Ducharme (Réjean) 267
Du Fail (Noël) 34
Duhamel (Georges) 30, 32
Dumarsais (César Chesneau) 40, 167
Dumas (Alexandre) 24, 28, 181, 194,
201
Dumézil (Georges) 43
Duras (Marguerite) 37, 260, 261, 266,
334-335
Durkheim (Émile) 43
Du Vair (Guillaume) 72

E

Éginhard 55
Eluard (Eugène Grindel, dit Paul) 16,
260, 263, 265, **301**, 302, 305
Érasme 74, 76
Eschyle 20, 268, 269, 290, 321
Estienne (Henri) 72
Etcherelli (Claire) 267
Euripide 20, 121, 124, 290, 321

F

Fabre (Émile) 25
Faguet (Émile) 41
Fatouville 170
Fénelon (François de Salignac de La
Mothe) 12, 32, 98, **134**, 277, 303
Feraoun (Mouloud) 267
Feydeau (Georges) 23
Flaubert (Gustave) 27, 28, 30, 32, 36,
182, 183, 202, **220-226**, 227, 241,
242, 319
Fontenelle (Bernard Le Bovier de) 137,
146, 157
Fort (Paul) 16
Foucault (Michel) 43, 343
France (Anatole François Thibault, dit
Anatole) 30, 41, 275, 277

Froissart (Jehan) 50
Fromentin (Eugène) 30
Furetière (Antoine) 29, 97

G

Gaboriau (Émile) 28
Gamaleya (Boris) 267
Garnier (Robert) 20, 21, 72
Gassendi (Pierre Gassend, dit) 97
Gautier (Théophile) 16, 17, 36, 101,
180, 181, 194, 199, 203, **208**, 226,
228, 232
Gautier de Coinci 49
Genet (Jean) 25, 66, 228, 249, 261,
266, 318, 319, 339, **343**
Genette (Gérard) 41
Ghil (René) 12
Gide (André) 30, 37, 162, 185, 252,
261, 265, 280, **281-285**, 291, 300,
321
Giono (Jean) 28, **295**
Giraudoux (Jean) 21, 25, **287-290**,
291, 321
Glissant (Édouard) 267
Gobineau (Joseph Arthur, comte de) 42
Goethe (Johann Wolfgang von) 115, 203
Goldmann (Lucien) 41
Goncourt (Edmond et Jules de) 31, 183
Gracq (Louis Poirier, dit Julien) 28, 37
Green (Julien) 30, 261, 264, **311**, 334
Grévin (Jacques) 15
Grimm (Jacob et Wilhelm) 158, 162
Guibert (Hervé) 261
Guillaume de Lorris 64
Guillaume de Machaut 15, 53
Guillaume de Poitiers 15, 52
Guillet (Pernette du) 15, 81
Guillevic (Eugène) 267
Guitry (Sacha) 23

H

Habenc (Vérité) 35
Hardy (Alexandre) 21, 97
Hébert (Anne) 267
Heidegger (Martin) 265, 318, 327
Helvétius (Claude Adrien) 38, 137, 138,
167
Hemingway (Ernest) 334
Héraclite 305
Herberay des Essarts (Nicolas) 28
Heredia (José Maria de) 13, 16, 232,
233
Hérodote 76
Hésiode 232
Hippocrate 76
Hoffmann (Ernst Theodor Wilhelm, dit
Ernst Theodor Amadeus) 36, 112, 203,

208, 217
Hölderlin (Friedrich) 263
Homère 13, 14, 134, 232, 288
Horace 13, 17, 21, 82, 84, 85, 133,
28, 36, 178, 179, 180, 181, 185, 193,
194-200, 206, 208, 232, 235, 238,
246, 247, 249
Hume (David) 138, 158
Husserl (Edmund) 318
Huysmans (Georges Charles, dit Joris-
Karl) 32, 36, 183, 185, 235, 242, 252,
254

I

Ionesco (Eugène) 18, 23, 25, 266, 339,
341-342
Isou (Isidore) 16, 266

J

Jaccottet (Philippe) 16, 266
Jacob (Max) 16, 262
Jammes (Francis) 264, 272
Jarry (Alfred) 19, 23, 25, 185, **256**,
266, 273, 302
Jaspers (Karl) 318, 327
Jean de Meung 54, 64
Jodelle (Étienne) 13, 20, 72
Joinville (Jean, sire de) 50
Jouhandeau (Marcel) 30, 37, 261
Jouve (Pierre-Jean) 13, 37, 266
Joyce (James) 275, 339
Juvénal 13, 17, 133, 198

K

Kafka (Franz) 339
Kahn (Gustave) 12, 252
Kant (Immanuel Kant, en fr. Emmanuel)
160
Kierkegaard (Sören) 318, 327
Koltès (Bernard-Marie) 25
Krivtseva (Julia) 41, 267

L

Labé (Louise) 10, 15
Labiche (Eugène) 23
La Boétie (Étienne de) 38, 72, 87
La Bruyère (Jean de) 95, 98, **128**, 144
La Calprenède (Gautier de Castes de) 97
Lacan (Jacques) 43, 345
La Ceppède (Jean de) 15, 97
Lacretelle (Jacques de) 30, 260
La Fayette (Marie-Madeleine Pioche de
La Vergne, comtesse de) 30, 125, 126
La Fontaine (Jean de) 11, 17, 35, 95,
99, 119, **129-131**, 132, 133
Laforgue (Jules) 16, 185, 252

La Mothe Le Vayer (François de) 97
Lamartine (Alphonse de) 17, 118
180, **191-192**, 199
La Mesnardière (Jules de) 21
Lamy (François) 21
Lanson (Gustave) 41
Larbaud (Valéry) 262
Larivey (Pierre de) 23
La Rochefoucauld (François, duc de)
125, **127**, 128, 132
La Roque (Siméon-Guillaume de) 15
La Taille (Jean de) 20
Lautréamont (Isidore Ducasse, dit le
comte de) 185, 263
Leconte de Lisle (Charles Marie Leconte,
dit) 16, 183, **232**, 233, 247
Leiris (Michel) 261
Lemoire de Belges (Jean) 12
Le Moyne (Pierre) 14
Léonard (Nicolas Germain) 15
Léry (Jean de) 42
Lesage (Alain René) 32
Lévi-Strauss (Claude) 43
Lison (Richard de) 62
Locke (John) 138
Loti (Julien Viaud, dit Pierre) 28
Louÿs (Pierre Louis, dit Pierre) 280, 281
Luther (Martin) 74

M

Maeterlinck (Maurice) 25
Magny (Olivier de) 15
Maillet (Antonine) 267
Mairet (Jean) 21, 97
Maistre (Joseph, comte de) 42
Malherbe (François de) 13, 15, 40, 99,
100, 101
Mallarmé (Stéphane) 13, 16, 81, 184,
203, 245, **252-253**, 262, 268, 280,
281
Malot (Hector) 28
Malraux (André) 261, 265, **307-310**
Marguerite d'Angoulême 34, 75
Maritain (Jacques) 264
Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain
de) 18, 23, 30, 137, 140, **146-149**,
157
Marot (Clément) 11, 13, 17, 66, 74,
75, 81
Martin du Gard (Roger) 30
Marx (Karl) 43, 178, 239
Matthieu (Pierre) 20, 97
Maupassant (Guy de) 30, 32, 36, 183,
220, 235, **241-244**
Mauriac (François) 30, 264, **293**, 311,
334
Mauron (Charles) 41

Maurras (Charles) 179, 264, 294
Maynard (Henri de) 13, 41
Mendès (Catulle) 232
Mercier (Louis Sébastien) 24
Mérimee (Prosper) 24, 36
Meschinot (Jean) 54
Michelet (Jules) 43, 179, 181, 199,
202, 345
Mirbeau (Octave) 25, 32
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, dit)
18, 22, 23, 24, **108-116**, 119, 133,
170
Molinet (Jean) 11, 54
Montaigne (Michel Eyquem de) 31, 40,
72, 73, **87-89**, 107, 128, 161, 260
Montchrestien (Antoine de) 10, 72
Montesquieu (Charles de Secondat,
baron de La Brède et de) 35, 42, 137,
139, **142-145**, 148, 167
Montherlant (Henry Millon de) 25, 112,
265, **299**
Morand (Paul) 37
Moreau (Hégésippe) 36
Mounier (Emmanuel) 264
Mussat (Alfred de) 13, 16, 17, 24, 30,
36, 65, 180, 181, 190, 199, 202,
204-207

N

Nerval (Gérard Labrunie, dit Gérard de)
16, 36, 65, 180, 194, **203**, 272
Nicole (Pierre) 21
Nimier (Roger) 265
Nivard 62
Nivelle de La Chaussée (Pierre Claude) 24
Nizan (Paul) 265
Noailles (Anna, princesse Brancovan,
comtesse Mathieu de) 16
Novalis (Friedrich, baron von
Hardenberg, dit) 263
Novarina (Valère) 25

O

Ovide 60, 64

P

Pagnol (Marcel) 23, 261
Parny (Évariste de) 15
Papillon de Lasphrise (Marc) 15, 97
Pascal (Blaise) 38, 89, 98, 99,
117-118, 128, 293, 340
Péguy (Charles) 16, 262, 264, **271**,
317
Peletier du Mans (Jacques) 15, 82, 84
Perec (Georges) 37, **344**
Perrault (Charles) 35, 99, 133
Perse 161
Pétrarque 13, 15, 72, 81, 85, 86

Pétrone 29
Picault (Thierry) 263
Pindare 13, 72, 83, 312
Pinget (Robert) 25, 266
Platon 72, 98, 100, 145
Plaute 23, 104
Plutarque 72, 88
Poe (Edgard Allan) 227
Ponge (Francis) 12, 16, 267
Poulet (Georges) 41
Prévost (Jacques) 17, 267
Prévost (Antoine François Prévost
d'Exiles, dit l'abbé) 28, 35, 140, **150**
Proust (Marcel) 30, 41, 162, 261, 267,
275-279, 300, 332
Pyrrhon 88

Q

Queneau (Raymond) 16, 17, 37, **315**,
344

R

Rabelais (François) 14, 29, 32, 68, 72,
76-80, 82, 99, 101, 165, 171, 256
Racan (Honorat de Bueil, seigneur de)
15, 97, 129
Racine (Jean) 19, 21, 24, 102,
119-124, 133, 151, 209, 345
Radcliffe (Ann Ward, Mrs.) 28
Radiguet (Raymond) 30, 300
Rapin (Nicolas) 21
Régner (Henri de) 13, 17
Renan (Ernest) 31, 39, 179, 182
Renard (Jules) 25
Rétif de La Bretonne (Nicolas Restif, dit)
29
Retz (Jean-François Paul de Gondi,
cardinal de) 132
Reverdy (Pierre) 12, 263, 300, 302
Ricardou (Jean) 28
Richard (Jean-Pierre) 41
Rimbaud (Arthur) 12, 16, 66, 184,
228, 245, 247, **248-251**, 263, 268,
343
Robbe-Grillet (Alain) 28, 37, 266, 336,
337, 338
Rolland (Romain) 30, 260, 271
Romains (Jules) 16, 23, 30
Ronsard (Pierre de) 13, 14, 15, 17, 72,
73, 82, **84-86**, 90, 100, 233
Rosset (François de) 35, 97
Rostand (Edmond) 24, 255
Rotrou (Jean de) 21
Roubaud (Jacques) 16, 266, 344
Rousseau (Jean-Jacques) 12, 28, 31,
35, 39, 114, 138, 139, 141, 143, 148,
150, 152, **157-162**, 163, 167, 174,
180, 190, 202, 210, 260, 283
Rutebeuf 15, 17, 49

Sade (Donatien Alphonse François, comte de Sade, dit le marquis de) 29, 32, 35, 141, **175-176**, 263, 273, 345
 Sagan (Françoise Quoirez, dite Françoise) 267
 Saint-Amant (Marc Antoine Girard, sieur de) 13, 14, 15, 97, **101**, 129, 208
 Saint-Cloud (Pierre de) 62
 Sainte-Beuve (Charles Augustin) 30, 40, 41, 148, 194, 202, 261, 275
 Saint-Exupéry (Antoine de) 32, 37, 265, **306**
 Saint-Gelais (Mellin de) 13
 Saint-John Perse (Alexis Léger, dit Alexis Saint-Léger Léger, puis) 13, 267
 Saint-Simon (Louis de Rouvroy, duc de) 31, 42, 98, 179, 199
 Salmon (André) 273
 Saltrey (Jean de) 59
 Sand (Aurore Dupin, baronne Dudevant, dite George) 28, 30, 31, 181, 199, **202**, 204, 206, 226, 238
 Sangnier (Marc) 264
 Sarraute (Nathalie) 25, 28, 37, 266, **332-333**, 336, 337, 338
 Sartre (Jean-Paul) 25, 32, 37, 39, 162, 261, 265, 314, 316, **318-323**, 324, 326, 343
 Saussure (Ferdinand de) 43, 345
 Scarron (Paul) 14, 29, 97
 Scève (Maurice) 15, 17, 73, **81**
 Schiller (Friedrich von) 206
 Scott (*sir* Walter) 206
 Scudéry (Madeleine de) 95, 97, 110, 126, 132
 Sebond (Ramón Sibiuda, en fr. Raymond) 87, 88
 Sedaine (Michel Jean) 24
 Segalen (Victor) 262
 Senancour (Étienne Pivert de) 30, 180
 Sénèque 20, 72, 88, 107, 163
 Senghor (Léopold Sédar) 16, 267,

316, 317
 Sévigné (Marie de Rabutin-Chantal, marquise de) 95, 99, 125, **132**, 133
 Shakespeare (William) 21, 24, 96, 180, 206, 209, 268, 269, 317
 Simon (Claude) 28, 266, **336**, 337, 338
 Sophocle 20, 290, 291, 292, 321
 Sorel (Charles) 97
 Soupault (Philippe) 263, 301, 302, 303
 Spinoza (Baruch) 138, 140
 Sponde (Jean de) 15, 72, 97
 Staël (Germaine Necker, baronne de Staël-Holstein, dite M^{me} de) 30, 40, 180, **186**
 Starobinski (Jean) 41
 Stendhal (Henri Beyle, dit) 30, 31, 32, 162, 179, 180, 182, **209-214**, 221, 277, 279
 Sterne (Laurence) 165
 Sue (Marie-Joseph, dit Eugène) 28, 181, 199
 Sully Prudhomme (René François Armand Prudhomme, dit) 16
 Supervielle (Jules) 37

T

Taine (Hippolyte) 41, 179, 235
 Tallemant des Réaux (Gédéon) 35
 Tardieu (Jean) 16, 266
 Tasse (Torquato Tasso, en fr. le) 14
 Teilhard de Chardin (Pierre) 43
 Terence 23
 Thevet (André) 42
 Thibaudet (Albert) 41
 Thibaut de Champagne 15, 52
 Thomas d'Aquin (saint) 38, 51, 57, 58
 Thomas More 148
 Tiraqueau (André) 76
 Tocqueville (Charles Alexis Clérel de) 39
 Todorov (Tzvetan) 41
 Toulet (Paul-Jean) 16
 Tournier (Michel) 28, 37
 Tremblay (Michel) 267

Turnèbe (Odet de) 23
 Ulysse (Pomius de) 15
 Tzara (Tristan) 263, 301

V

Valéry (Paul) 16, 185, 252, 262, **280**, 281
 Vaugelas (Claude Favre, baron de Pérouges, seigneur de) 40
 Vauvenargues (Luc de Clapiers, marquis de) 140
 Ventadour (Bernard de) 15
 Vercors (Jean Bruller, dit) 37
 Verhaeren (Émile) 16, 252
 Verlaine (Paul) 11, 16, 17, 66, 179, 184, 185, 228, **245-247**, 248, 250, 251, 252, 253
 Viau (Théophile de) 15, 21, 97, **100**, 101, 129
 Vielé-Griffin (Francis) 12
 Vigny (Alfred, comte de) 16, 24, **193**, 194, 199, 206
 Villehardouin (Geoffroy de) 50
 Villon (François) 13, 15, 17, 53, **66-67**
 Virgile 14, 83-85, 121
 Voiture (Vincent) 15
 Volney (Constantin François de Chassebœuf, comte de) 141
 Voltaire (François Marie Arouet, dit) 14, 17, 21, 24, 35, 38, 89, 137, 138, 139, 144, 148, 150, **151-156**, 157, 158, 161, 167, 168, 179, 188, 205

W

Wilde (Oscar Fingal O'Flahertie Wills) 66, 252, 256, 281
 Woolf (Virginia) 312, 332

Y

Yourcenar (Marguerite de Crayencour, dite Marguerite) 37, **312-313**

Z

Zola (Émile) 30, 36, 152, 179, 183, 197, 220, **235-240**, 241, 242, 254

Index des œuvres

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

A

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie 261
 À la recherche du temps perdu 261, 275, **276-278**, 279
 À rebours 32, 185, 252, 254
 Abraham sacrifiant 20
 Adolescence clémentine 75
 Adolphe 30, 31, 190
 Adonis 129
 Adorable Clio 287
 Adrienne Mesurat 311
 Albertine disparue 275, 276
 Alcool 274
 Alexandre 119
 Alexis ou le Traité du vain combat 37, 312
 Allégories 300
 Amadis de Gaule 28
 Aman 10
 Amica America 287
 Amour 245
 Amours 15, 85, **86**
 Amours de Psyché et de Cupidon (Les) 129
 Amphion 280
 Amphitryon 38, 287
 Amphitryon 108
 André del Sarto 204
 Andromaque 119, 120, **121**
 Andromède 102
 Angelo 196
 Anges noirs (Les) 293
 Anicet 303
 Annonce faite à Marie (L') **270**
 Antigone 20, 25, **291-292**
 Antimémoires 308
 Antiquités de Rome contenant une générale description de sa grandeur et comme une déploration de sa ruine (Les) 82, 83
 Antony 201
 Aphorismes 76
 Apologie de la religion chrétienne 98, 117
 Apologie de Raymond Sebond 88
 Archives du Nord 312
 Armanche 182, 209, 210
 Armes de la douleur (Les) 301
 Armes miraculeuses (Les) 317
 Art poétique (L'), 99, 133, 269
 Assommoir (L') **237-238**
 Atala **189**
 Athalie 19, 119, 120
 Augmentation (L') 344
 Au rendez-vous allemand 301

Aurélien 304
 Aux fontaines du désir 299
 Aventures de **, ou les effets surprenants de la sympathie (Les) 146
 Aventures de Télémaque (Les) 32, 134, 303
 Aventures du baron de Faeneste (Les) 90
 Âmes fortes (Les) 295

B

Bagatelles pour un massacre 296
 Baiser au lèpreux (Le) 293
 Bajazet 119, 122
 Bal des voleurs (Le) 291
 Balcon (Le) 343
 Barbier de Séville (Le) 140, 169, **170**
 Barrage contre le Pacifique (Un) 37, 261, 334, **335**
 Bataille dans la montagne 295
 Bataille de Pharsale (La) 336
 Bâtons, chiffres et lettres 315
 Baudelaire 318, 323
 Beaux Draps (Les) 296
 Beaux Quartiers (Les) 304
 Bel-Ami 243
 Bella 287
 Belle Dame sans mercy (La) 53
 Belle et la Bête (La) 300
 Belles Images (Les) 324
 Bérénice 102, 119
 Bestiaires (Les) 299
 Bête humaine (La) 236
 Bijoux indiscrets (Les) 29, 163
 Blé en herbe (Le) 286
 Blues et Gospels 312
 Bœuf sur le toit (Le) 300
 Bonne Chanson (La) 245
 Bonnes (Les) 266, 343
 Bottes de sept lieues (Les) 169
 Boule de Suif 241, **242**
 Bourgeois gentilhomme (Le) 108
 Boutique obscure (La) 344
 Bouvard et Pécuchet 220
 Bradamante 21
 Britannicus 119, **122**
 Brouette du vinaigrier (La) 24
 Bruissement de la langue (Le) 345
 Bug-Jargal 194

C

Cadastre 317
 Cahiers 280
 Caligula 25, 325, 327, **329**
 Calligrammes 273
 Candide 35, 151, **154-155**

Cantatrice chauve (La) 266, 341, **342**
 Cantilène de sainte Eulalie (La) 49
 Canzoniere 15, 81, 82, 86
 Cap de bonne espérance (Le) 300
 Capitaine Fracasse (Le) 208
 Capitale de la douleur 301
 Caprices de Marianne (Les) 204, 205
 Caractères (Les) 98, **128**
 Carmen 36
 Caves du Vatican (Les) 281
 Célibataires (Les) 299
 Cent Nouvelles Nouvelles 34
 120 Journées de Sodome (Les) 175
 César Antéchrist 256
 César Birotteau 215
 Chaises (Les) 341
 Champavert, contes immoraux 36
 Champs magnétiques (Les) 263, 302
 Chandelier (Le) 204
 Chanson de Jérusalem (La) 14, 51
 Chanson de la croisade albigeoise (La) 14
 Chanson de Roland (La) 14, 51, **55-56**, 62
 Chant du monde (Le) 295
 Chant secret 343
 Chants de Maldoror (Les) 185
 Chants du crépuscule (Les) 11, 194, 196
 Charles VII 201
 Charms 262
 Chartreuse de Parme (La) 209, **213-214**, 295
 Château de ma mère (Le) 261
 Châtelaine de Vergi (La) 34, 52
 Châtiments (Les) 17, 194, 196, **198**
 Chatte (La) 286
 Chatterton 24, 193
 Chêne et chien 315
 Chéri 286
 Chevalier au lion (Le) 60
 Chevalier de la charrette (Le) 60, 61
 Chevaliers de la Table ronde (Les) 300
 Chien à la mandoline (Le) 315
 Chiendent (Le) 315
 Chimères 203
 Choses, une histoire des années soixante (Les) 344
 Chouans (Les) 215
 Chroniques 50
 Chroniques italiennes 209, 210
 Cid (Le) 102, 103, **105**
 Cimetière marin (Le) 280
 Cinna 20, 102, 103, **107**

Cinq Grandes Odes 260, 262, 268, 269
Cinq-Mars 193, 216
Cinquième Livre (Le) 76, **80**
Citadelle 306
Claudine 32, 260, 286
Cléopâtre 20
Cligès 60, 61
Clitandre 102
Cloches de Bâle (Les) 304
Clovis 14
Colline 295
Colomba 36
Colonel Chabert (Le) 215, **218**
Colonie (La) 148
Comédie de la mort (La) 208
Comédie humaine (La) 215, 217, 219, 236
Commentaires sur la langue grecque 40, 72
Commune Présence 305
Communistes (Les) 304
Compagnon du tour de France (Le) 202
Comte de Monte-Cristo (Le) 201
Concorde des deux langages 12
Condamné à mort (Le) 343
Condition humaine (La) 307, **309-310**
Confession catholique du sieur de Sancy (La) 90
Confessions (Les) 31, 158, **161-162**,
Confidences 192
Conquérants (Les) 307
Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence 42, 142
Consuelo 202
Conte du Graal (Le) 32, 34, 51, 60, 61
Contemplations (Les) 194, 196
Contents (Les) 23
Contes 129
Contes à Ninon 36
Contes cruels 36
Contes de la bécasse 36, 241
Contes du jour et de la nuit 36
Contes du lundi 36, 234
Contes et nouvelles 35
Contes et récits fantastiques 36
Contes fantastiques 36
Contes moraux 35
Continuation des Amours 86
Contre Sainte-Beuve 41, 261, 275
Corbeaux (Les) 25
Corinne 30, 186
Corps conducteurs (Les) 336
Corps mémorable 301
Corydon 281, 282
Côté de Guermantes (Le) 275, 276

Coup de grâce (Le) 312
Coupe et les levres (La) 204, 205
Couronnement de Louis (Le) 14, 51
Courrier Sud 306
Cours de linguistique générale 43
Cours de philosophie positive 42
Cousine Bette (La) 215
Crève-Cœur (Le) 304
Critique de la raison dialectique 39, 318
Cromwell 194
Culte du moi (Le) 260
Curé de village (Le) 216
Curée (La) 236
Cyrano de Bergerac 24, **255**

D

Dame de Montsoreau (La) 201
Dans le labyrinthe 337
De la clémence 107
De la démocratie en Amérique 39
De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales 40, 186
De la mélancolie 141
Décaméron 34
Défense et Illustration de la langue française 40, 82
Délie **81**
Délire à deux 341
Delphine 186
Denier du rêve 312
Dernière Bande (La) 339
Dernière Chance (La) 318
Dernière Idole (La) 234
Derniers Jours (Les) 315
Derniers Poèmes 232
Derniers Vers 84
Des journées entières dans les arbres 334
Des tropes 40
Destinées 193
Deux Amis ou le Négociant de Lyon (Les) 169
Deuxième Sexe (Le) 43, 267, 324
Diable amoureux (Le) 141
Diable et le Bon Dieu (Le) 318
Diaboliques (Les) 36
Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli 338
Dialogue des carmélites (Le) 294
Dialogues des morts (Les) 134
Diane française (La) 304
Dictionnaire des idées reçues 220
Dictionnaire philosophique portatif 38, 138, 152, **156**
Dieu 194-196

Discours de la méthode 38
Discours des misères de ce temps 83
Discours sur la poésie dramatique 163
Discours sur le colonialisme 317
Discours sur le poème dramatique 102, 103
Discours sur les sciences et les arts 157
Disent les imbéciles 332
Disparition (La) 344
Distinction (La) 43
Divers Jeux rustiques 82
Dix Heures et demie du soir en été 334
Don Juan 23, 108, **111-112**
Dominique 30
Don Juan 299
Don Quichotte 29
Double Inconstance (La) 146, **147**
Du contrat social 157, 158, **160**
Du côté de chez Swann 275, 276, 279
Dur Désir de durer (Le) 301

E

École des femmes (L') **113**
Écrits 43
Écume des jours (L') **314**
Éducation sentimentale (L') **224-225**
Églantine 287
Électre 25, 287, **290**, 291, 321
Élégie aux nymphes de Vaux 129
Éléments de la philosophie de Newton 151
Éléments de sémiologie 345
Elle est là 332
Éloges 267
Émaux et Camées 208
Émile 28, 141, 157, 158, 160, 183
En attendant Godot 19, 266, 339, **340**
Énéas 51
Encyclopédie **166-167**
Énéide 14, 29, 82, 85
Énéide travestie (L') 29, 97
Enfance 37, 332, **333**
Enfants terribles (Les) 300
Enfer 75
Entre la vie et la mort 332
Entretiens 163, 315
Épaves 311
Épisode sous la Terreur (Un) 215
Építaphe 66
Építres 74
Építre à M^{me} du Châtelet sur la philosophie de Newton 17
Érec et Énide 60
Erreurs amoureuses 15
Espèces d'espaces 344
Esprit des lois (De l') **145**

Esprits (Les) 23
 l'ordre social 42
 Essai pour les coniques 117
 Essai sur la peinture 163
 Essai sur les données immédiates de la conscience 39
 Essai sur les essais 338
 Essai sur les modernes 338
 Essai sur les mœurs 151
 Essai sur les révolutions 187
 Essais 31, 40, 87, 88, 89, 107, 161
 Essais sur la littérature anglaise 187
 Essais sur le roman 266, 338
 Esther 119
 Et les chiens se taisaient 37
 Éthiopiennes (Les) 316
 Étranger (L') 327-328
 Études de la nature 141, 174
 Études historiques 187
 Eugénie Grandet 215, 219
 Eugénie ou la Vertu du désespoir 169
 Eurydice 291
 Évangiles 74
 Ève 262
 Exercices de style 315
 Exhumations littéraires 208

F

Fables 17, 99, 129, 130-131, 134
 Fâcheux (Les) 108
 Fanal bleu (Le) 286
 Fanatisme ou Mahomet le Prophète (Le) 151
 Faramond 97
 Farce de Maître Pathelin (La) 22, 68
 Farce du cuvier (La) 22
 Fausse Suivante (La) 146
 Fausse Confidences (Les) 146
 Faux-Monnayeurs (Les) 281, 282, 283, 285
 Fécondité 235
 Fée aux miettes (La) 36
 Féerie pour une autre fois 296
 Femmes savantes (Les) 108
 Fêtes galantes 245
 Filles du feu (Les) 36, 203
 Fils naturel (Le) 24, 163
 Fin de Chéri (La) 286
 Fin de partie 339
 Fin de Satan (La) 194, 195, 196
 Fleurs bleues (Les) 315
 Fleurs du mal (Les) 229-230
 Force des choses (La) 261, 324
 Fourberies de Scapin (Les) 22, 108
 Fragments d'un discours amoureux 261

Franciade (La) 14, 85
 Fromont jeune et Risler aîné 234

G

Galerie du Palais (La) 102
 Garçons (Les) 299
 Gargantua 32, 76, 77, 79, 80
 Gaspard de la nuit 12, 231
 Geneviève 192
 Germinal 239-240
 Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien 256
 Gilles 260
 Gloire de mon père (La) 261
 Gobseck 215
 Gomme (Les) 337
 Grand Cyrus (Le) 97
 Grand Écart (Le) 300
 Grand Meaulnes (Le) 260, 272
 Grand Troupeau (Le) 295
 Grandeur et servitude militaire 193
 Guerre civile (La) 299, 305, 306
 Guisarde (La) 20

H

Harmonies poétiques et religieuses 191, 192
 Harmonies de la nature 141, 174
 Haute Surveillance 343
 Henri III 209
 Henri III et sa cour 24, 201
 Henriade (La) 14, 151
 Heptaméron 34
 Héraclius 102
 Hérésiarque et Cie 273
 Hernani 24, 181, 194, 196, 197, 208
 Hérodiade 252
 Hérodiade 221, 226
 Histoire 336
 Histoire amoureuse des Gaules 29
 Histoire de Charles XII 151
 Histoire de la Restauration 192
 Histoire de la Russie 192
 Histoire de la Turquie 192
 Histoire de ma vie 31, 202
 Histoire de Monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell, écrite par lui-même 150
 Histoire de Saint Louis 50
 Histoire des Constituants 192
 Histoire des girondins 192
 Histoire universelle 90
 Histoire véritable (L') 35, 142
 Histoires et contes du temps passé 35
 Histoires sanglantes 37
 Historiettes 35

Hommes de bonne volonté (Les) 30
 Homme qu'on n'a jamais vu 234
 Horace 102, 106, 202
 Horla (Le) 36, 241, 244
 Hosties noires (Les) 316
 Huis-Clos 25, 318, 319, 322
 Huon de Bordeaux 14, 51
 Hussard sur le toit (Le) 295
 Hymnes 17, 85

I

Île des esclaves (L') 148
 Iliade travestie (L') 146
 Illuminations 12, 248, 251
 Il ne faut jurer de rien 204, 205
 Illusion comique (L') 18, 102, 104, 234
 Illusions perdues (Les) 215
 Immoraliste (L') 283
 Indiana 30, 202
 Indiana et Valentine 202
 Infortunes de la vertu (Les) 175
 Instant de bonheur (Un) 299
 Institution de la religion chrétienne 38, 74
 Intervalle 338
 Introduction à la méthode de Léonard de Vinci 280
 Inventions 82
 Iphigénie 102, 119
 Isma 332
 Itinéraire de Paris à Jérusalem 187

J

Jacques le fataliste et son maître 163, 165
 Jacques ou la Soumission 341
 Jadis et Naguère 245
 Jalousie (La) 337
 Jardin des supplices (Le) 32
 Je me souviens 37, 344
 Jean-Bête à la foire 169
 Jean-Christophe 30, 260
 Jérusalem délivrée (La) 14
 Jeu de l'amour et du hasard (Le) 149
 Jeune Parque (La) 280
 Jeunes Filles (Les) 299
 Jeunesse et liberté 311
 Jeunes de Cid (Les) 105
 Jeux de massacre 341
 Jocelyn 192
 Joie (La) 294
 Journal 209, 210, 283, 284, 311,
 Journal de voyage 87
 Journal du voleur 343
 Journal en miettes 341

Jours et les nuits (Les) 256

Juifin 287

Juives (Les) 20

Justes (Les) 25, 326

Justice 235

Justine ou les Malheurs de la vertu 175

K

Kean 318

Kean ou désordre et génie 201

L

Labyrinthe du monde (Le) 312

La guerre de Troie n'aura pas lieu

288-289

Lais 13, **59**

Lamentations sur les maux de la guerre civile 54

Lamuel 209

Langage et poésie négro-africaine 316

Le Vent (Le) 336

Le Ventre de Paris (Le) 236

Leçon (La) 266, 341

Leçon de choses 336

Légende des siècles (La) 14, 194, 196

Lélia 202

Léonard et les philosophes 280

Lépreuses (Les) 299

Le roi se meurt 341

Les Travailleurs de la mer (Les) 194, 196

Les Trois Mousquetaires (Les) 201

Lettre à Maurice Thorez 317

Lettre à un otage 306

Lettre aux Anglais 294

Lettre du voyant 248, 251

Lettres de mon moulin 234

Lettres persanes 142, **143-144**

Léviathan 311

Liaisons dangereuses (Les) 29, **172-173**

Liberté I et II 316

Libertinage (Le) 303

Liturgies intimes 245

Livre blanc (Le) 300

Livre de mutation de Fortune 54

Livre du corps de Police 54

Livret de Folastries 85

Lointain Intérieur 260

Longue Marche (La) 324

Lorenzaccio 24, 205, **206-207**

Lotissement du ciel (Le) 261

Louis Lambert 215

Lucien Leuwen 209

Lucrèce Borgia 194, 196, 206

Lunes en papier 307

Lutrin (Le) 133

Lys dans la vallée (Le) 215

M

Macbeth 256

Macbeth 341

Madame Bovary 30, 183, 220, 221, **222-223**, 226, 227

Mademoiselle de Maupin 208

Main coupée (La) 261

Mains jointes (Les) 293

Mains sales (Les) 318, 319

Maison Nuncigen (La) 215

Maison Tellier (La) 241

Maître de Santiago (Le)

Maîtres sonneurs (Les) 202

Malade imaginaire (Le) 23, 108

Maladie de la mort (La) 334

Malatesta 299

Malentendu (Le) 25

Malfaiteur (Le) 311

Malone meurt 339

Mamelles de Tirésias (Les) 25

Mandarins (Les) 324

Manifeste du surréalisme 263, 302

Manon Lescaut 28, 140, **150**

Mare au diable (La) 202

Mariage de Figaro (Le) 140, 169, 170, **171**

Marie Tudor 196

Mariés de la tour Eiffel (Les) 300

Marion Delorme 194, 196

Marteau sans maître (Le) 305

Martereau 332

Martyrs 90, 91, 187

Matinaux (Les) 305

Maximes 105, **127**

Maximes des saints 98

Mea culpa 296

Médecin de campagne (Le) 216

Médecin malgré lui (Le) 22, 108

Médée 102, 103

Méditations métaphysiques 38

Méditations poétiques 16, 191, 192

Mélite 102

Mémoire sur les maladies des glandes rénales 142

Mémoires 31, 50, 98, 127

Mémoires d'Hadrien **313**

Mémoires intérieurs 293

Mémorial 117

Menteur (Le) 23, 102

Mère coupable (La) 170

Mes pensées 142

Météores (Les) 17

Microcosme 17, 73, 81

Micromégas 35

Mille Chemins ouverts 311

Mille et Une Nuits (Les) 216, 217

Mimur 31

Minutes de sable mémorial (Les) 256

Miracle de la rose 343

Miracles de Notre Dame (Les) 49

Miroir qui revient (Le) 37, 337

Misanthrope (Le) 23, 108, **114**

Mise à mort (La) 304

Misérables (Les) 14, 194, 196, **199-200**

Mithridate 119, 122, 170

Moderato Cantabile 266, 334

Modification (La) 338

Moi, laminaire 317

Moira 311

Molloy 339

Mondain (Le) 151

Monsieur Ouine 294

Mont-Cinère 311

Mors et Vita 299

Mort à crédit 296

Mort de César (La) 151

Mort de Pompée (La) 103, 106

Mort de Socrate (La) 191

Mort le roi Artu (La) 51

Mort très douce (Une) 324

Mots (Les) 318, **323**

Mouches (Les) 318, 319, **321**

Moulin de Pologne (Le) 295

Mourir de ne pas mourir 301

Moyse sauvé 14

Mur (Le) 37, 318

Murphy 339

Musardises 255

Musée imaginaire de la sculpture mondiale (Le) 307

Musica (La) 334

Myosotis 36

Mystère Frontenac (Le) 293

Mystères 262

Mystères de Paris (Les) 199

Mythe de Sisyphe (Le) 265, 325, 327, 329

Mythologies 345

N

Nabab (Le) 234

Nadja 302

Natchez 187, 189, 190

Nation et voie africaine du socialisme 316

Naturalisme au théâtre (Le) 235

Nausée (La) 32, 318, **320**

Nègres (Les) 343

Nekrassov 318

Neveu de Rameau (Le) 163

Nicomède 102
 Nœud de vipères 293
 Nord 296
 Normance 296
 Notes et contre-notes 341
 Notre jeunesse 271
 Notre patrie 271
 Notre-Dame de Paris 28, 194, 196
 Notre-Dame des Fleurs 343
 Nourritures terrestres (Les) 281, 283
 Nouveau Locataire (Le) 18, 341
 Nouvel Esprit scientifique (Le) 39
 Nouvelle Continuation 86
 Nouvelle Eurydice (La) 312
 Nouvelle Héloïse (La) 28, 140, 141, 157, **159**, 189, 202
 Nouvelle Histoire de Mouchette 294
 Nouvelles et textes pour rien 37, 339
 Nouvelles Méditations poétiques 191
 Nouvelles Récréations et joyeux devis 34
 Novembre 220
 Nuit vénitienne (La) 205



Oberman 30
 Ode au Roi pour M. Fouquet 129
 Ode sur les révolutions 191
 Odes 196
 Odes et Ballades 194
 Odile 315
 Œdipe 102, 151, 281, 291, 321
 Œuvres complètes de Sally Mara (Les) 315
 Olive (L') 15, 82, 83
 Olympe 15
 Olympiques (Les) 299
 Ondine 287
 Opium 300
 Orages 293
 Oraisons funèbres 98
 Oreste 321
 Orientales (Les) 194
 Orphée 300, 321



Page disgracié (Le) 31
 Palace (Le) 336
 Pantagruel 76, **78**, 79, 80
 Pâques à New York 263
 Paradoxe sur le comédien 163
 Paravents (Les) 343
 Parents terribles (Les) 300
 Parnasse satyrique (Le) 100
 Parole en archipel (La) 305
 Partage de midi 260, 268, 269

Parti pris des choses (Le) 267
 Pasquier 30
 Passage de Milan 338
 Paul et Virginie 28, 174, 189, 222
 Paysan de Paris (Le) 303
 Paysan parvenu (Le) 30
 Paysan pervers (Le) 29
 Paysanne pervers (Le) 29
 Paysans (Les) 216
 Peau de chagrin (La) 182, 215, **217**, 219
 Peintres cubistes, méditations esthétiques (Les) 273
 Pelléas et Mélisande 25, 185
 Pensées 38, 117, 340
 Pensées philosophiques 140, 163
 Pensées sur la clarté du discours 146
 Père de famille (Le) 163
 Père Goriot (Le) 32, 215, **219**
 Père prudent et équitable (Le) 146
 Perlesvaus 51
 Pertharite 102
 Peste (La) 265, 326, **330-331**
 Petit Chose (Le) 234
 Petit Prince (Le) 32, 37, 306
 Petite Fadette (La) 202
 Petite Infante de Castille (La) 299
 Petits Poèmes en prose 12, 227, **231**
 Peur (La) 36, 241
 Pharsamon ou les folies romanesques 146
 Phédon 100
 Phèdre 119, **123-124**
 Phénomène humain (Le) 43
 Philosophe sans le savoir (Le) 24
 Philosophie dans le boudoir (La) 32, 175, 176
 Physiologie du mariage (La) 215
 Pierre et Jean 241
 Pierrot mon ami 315
 Pilote de guerre 306
 Pitié pour les femmes 299
 Placard pour un chemin des écoliers 305
 Place royale (La) 102
 Plain-chant 300
 Plaisir du texte (Le) 345
 Pleins Pouvoirs 287
 Poemata 82
 Poème sur le désastre de Lisbonne 151
 Poèmes antiques 193, 232
 Poèmes barbares 232
 Poèmes en prose 12
 Poèmes nègres 263
 Poèmes nocturnes 231

Poèmes pour la paix 301
 Poèmes satiriques 243, 244
 Poèmes tragiques 232
 Poète assassiné (Le) 273
 Poète courtisan (Le) 82
 Poètes maudits (Les) 245, 252
 Poétique 21
 Poétique de la rêverie (La) 39
 Poids du ciel (Le) 295
 Polyeucte 102, 103
 Pompes funèbres 343
 Porche du mystère de la deuxième vertu (Le) 271
 Port-Royal 299
 Port-Tarascon 234
 Porte étroite (La) 281, 284
 Position politique du surréalisme 302
 Pour un nouveau roman 337
 Pouvoir tout dire 301
 Précaution inutile (La) 170
 Précellence de la langue française 72
 Précieuses ridicules (Les) 23, 108, **110**
 Précis de décomposition 39
 Prince travesti (Le) 146
 Princesse de Babylone (La) 152
 Princesse de Clèves (La) 30, **125-126**
 Princesse de Montpensier (La) 125
 Princesse lointaine (La) 255
 Printemps 90
 Prisonnière (La) 275, 276
 Privilèges 324
 Projet pour une révolution à New York 337
 Promenades dans Rome 209
 Prométhée mal enchaîné 281
 Propos 39, 265
 Propos rustiques 34
 Prose du Trans-sibérien 263
 Prose pour des Esseintes 252
 Provinciales 117
 Psaumes 74, 75
 Psyché 108
 Pucelle (La) 14
 Putain respectueuse (La) 318
 Pyrame et Thïsbe 21, 100
 Pyrrhus et Cinéas 324



Quadriloge invectif (Le) 54
 Quarante-Cinq (Les) 201
 Quart Livre (Le) 76, **80**
 Quatre Évangiles (Les) 235
 Quatre-vingt-treize 194, 196
 Querelle de Brest 343
 Qui je fus 260

Racine et Shakespeare 209
 Ralentir travaux 301, 302, 305
 Raphaël 192
 Ravissement de Lol V. Stein (Le) 334
 Rayons et les Ombres (Les) 194, 196
 Recherche de la base et du sommet 305
 Réflexions ou sentences et maximes morales 127
 Réflexions sur la question juive 318
 Regain 295
 Regards sur le monde actuel 280
 Regrets (Les) 82, 83
 Reine Margot (La) 201
 Reine morte (La) 25, 299
 Relève du matin (La) 299
 Religieuse (La) 163, 165
 Remarques sur Desportes 99
 Remarques sur la langue française 40
 Remontrance au peuple de France 85
 Renart le Bestourné 17
 Rendez-vous de Senlis (Le) 291
 René 30, 31, 187, **190**
 Répertoire I, II, III, IV 338
 Réponse à Némésis 191
 Réponse aux injures et calomnies de je ne sais quel prédicantereaux et ministreaux de Genève 85
 Repos du septième jour (Le) 268
 République (La) 38
 Requiem 300
 Réseau aérien, texte radiophonique 338
 Retraite sentimentale (La) 286
 Revenantes (Les) 344
 Rêveries du promeneur solitaire (Les) 141, 158
 Revolver à cheveux blancs (Le) 263, 302
 Rhinocéros 341
 Rigodon 296
 Robe prétexte (La) 293
 Robinson Crusé 148
 Rodogune 102, 103
 Roi sans divertissement (Un) 295
 Rois en exil (Les) 234
 Roman bourgeois (Le) 29, 97
 Roman comique (Le) 29, 97
 Roman d'Alexandre 10, 51
 Roman de la Rose 17, 54, **64-65**, 66, 306
 Roman de Renart 17, 29, **62-63**
 Roman de Thèbes 51
 Roman de Troie 14, 51
 Roman expérimental (Le) 235
 Romances sans paroles 245

Romanciers naturalistes (Les) 235
 Romanesques (Les) 255
 Rome, Naples et Florence 209
 Roméo et Jeannette 291
 Rose et Blanche 202
 Rose et le Vert (Le) 209, 212
 Rouge et le Noir (Le) 32, 182, 209, 210, **211-212**, 213
 Route des Flandres (La) 28, 266, 336
 Royaume farfelu (La) 307
 Ruines (Les) 141
 Ruy Blas 24, 194, 196, **197**

S

Sa vie à ses enfants 90
 Sagesse 245
 Sagouin (Le) 293
 Saint Genet 318, 323, 343
 Saint Louis 14
 Saison au Congo (Une) 317
 Saison en enfer (Une) 245, 248, **250**, 251
 Salammbo 28, 182, 220, 221, 226
 Salavin 32
 Salons 164, 227
 Sang des autres (Le) 324
 Sans pouvoirs 287
 Sapho 234
 Sarrasine 36, 215, 345
 Satire Ménippée (La) 13
 Satires 133
 Satyricon 29
 Saül 20, 281
 Saül le furieux 20
 Sauvage (La) 291
 Seconde (La) 286
 Semaine (La) 17, 73
 Semaine sainte (La) 304
 Sentiments 102
 Serments indiscrets (Les) 146
 Sermons 98
 Sertorius 102
 Service inutile 299
 Si le grain ne meurt 261, 281, 282, 283
 Siècle de Louis XIV (Le) 151, 152
 Siegfried et le Limousin 287
 Silence (Le) 332
 Silence de la mer (Le) 37
 Simon le Pathétique 287
 Singularité de la France antarctique (La) 42
 Situations 318
 Smarra ou les Démon de la nuit 36
 Société du spectacle (La) 43
 Sodome et Gomorrhe 275, 276
 Sodome et Gomorrhe 287

Soif et la faim (La) 341
 Solaires de Saint-Petersbourg (Les) 42
 Somme athéologique 39
 Son Excellence Eugène Rougon 236
 Songe (Le) 299
 Songe de Vaux 129
 Sonnets pour Hélène 86
 Sophonisbe 102
 Soulier de satin (Le) 18, 268, 269
 Soupirs 15
 Sous le soleil de Satan 294
 Souvenirs pieux 312
 Spleen de Paris (Le) 231
 Splendeurs et misères des courtisanes 215
 Square (Le) 334
 Structures élémentaires de la parenté 43
 Sud 311
 Suivante (La) 102
 Supplément au Voyage de Bougainville 163
 Supplément au voyage de Cook 287
 Sur la monarchie universelle en Europe 142
 Sur la politique rationnelle 191
 Sur Racine 120, 345
 Suréna 102, 106
 Surmâle, roman moderne (Le) 256
 Sursis (Le) 318
 Suzanne et le Pacifique 287
 Symphonie pastorale (La) **284**
 Système de la mode (Le) 345
 Système de philosophie positive ou traité de sociologie 42

T

Tailleur de pierres de Saint-Point (Le) 192
 Tapisserie de Notre-Dame (La) 271
 Tartarin de Tarascon 234
 Tartarin sur les Alpes 234
 Tartuffe **115-116**
 Télémaque travesti 146
 Tempête (Une) 317
 Temps des secrets (Le) 261
 Temps du mépris (Le) 307
 Temps retrouvé (Le) 261, 275, 276
 Temps, ce grand sculpteur (Le) 312
 Tentation de saint Antoine (La) 220, 221, 222, 226
 Tentative amoureuse ou le traité du vain désir (La) 281
 Terre (La) 236
 Terre des hommes 306
 Terre lointaine 311
 Testament 67
 Testament d'Orphée (Le) 300

Théagène et Chariclée 21

Théâtre/Roman 304

Thébaïde (La) 119, 122

Théodore, vierge et martyr 102

Théologie naturelle (La) 87

Thérèse Desqueyroux 293

Thésée 281

Thibault (Les) 30

Tiers Livre (Le) 76, **80**

Tite et Bérénice 102

Tous les hommes sont mortels 324

Tout compte fait 324

Tragédie du roi Christophe (La) 317

Tragédies saintes 20

Tragiques (Les) 14, 72, 90, **91**, 97

Traité de métaphysique 151

Traité du ministère des pasteurs 134

Traité du Narcisse (Le) 281

Traité du purgatoire de saint Patrice 59

Traité du style (Le) 303

Traité sur la tolérance 152

Traité sur les guerres civiles 90

Travail 235

Triptyque 336

Tristan en prose 57

Tristan et Yseult 28, **57-58**

Trois Contes 220, 221, **226**

Trophées 233

Tueur sans gages 341

U

Ubu roi 19, 185, 256

Ubu cocu 256

Ubu enchaîné 256

Un de Baumugnes 295

Un poète regarde la croix 288

Un voyageur solitaire est un diable 299

V

Vagabonde (La) 286

Valentine 202

Valse des toréadors (La) 291

Variété 205, 280

Varouna 311

Vendredi 37

Vérité 235

Veuve (La) 102

Vice-Consul (Le) 334

Vicomte de Bragelonne (Le) 201

Victoire de Guernica (La) 301

Vie (Une) 241

Vie de Charlemagne 55

Vie de Henri Brulard 209, 210

Vie de Marianne (La) 30

Vie de Rancé 187

Vie de Rossini 209

Vie de saint Alexis (La) 49

Vie et les opinions de Tristram Shandy (La) 165

Vie immédiate (La) 301

Vie inquiète de Jean Hermelin (La) 260

Vie mode d'emploi (La) 344

Vigne et la Maison (La) 192

Ville (La) 268

Ville dont le prince est un enfant (La) 299

Vingt Ans après 201

Virgile travesti 14, 29

Visionnaire (Le) 311

Visionnaires 18

Voie royale (La) 307

Voiture embourbée (La) 146

Voix du silence (Les) 307

Voix intérieures (Les) 194

Vol de nuit 306

Volupté 30

Votre Faust 338

Vous les entendez 332

Voyage au bout de la nuit 32, 238, 260, **296, 297-298**

Voyage au Congo 281

Voyage autour du monde 42

Voyage en Amérique (Le) 187

Voyage en Orient 192

Voyages 142

Voyages chez les morts 341

Voyageur sans bagage (Le) 291

Voyeur (Le) 337

Vraie Histoire comique (La) 97

Vraies Richesses (Les) 295

Vrilles de la vigne (Les) 286

W

Watt 339

W ou le Souvenir d'enfance 344

Y

Ysengrimus 62

Ysopet 59

Z

Zadig 35, 151, **153**, 154

Zaïde 125

Zazie dans le métro 37, 315

Ziaux (Les) 315

Index thématique

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wx122G8NjM8MA2RzgFw>

À titre indicatif, et afin de favoriser les parcours intertextuels, voici le relevé de quelques thèmes dominants dans les œuvres et chez les auteurs présentés dans l'ouvrage.

AMOUR

Apollinaire (Guillaume) 273-274
Aragon (Louis) 303-304
Bernardin de Saint-Pierre (Henri) 174
Breton (André) 302
Chateaubriand (François René de) 187-189
Chrétien de Troyes 60-61
Colette 286
Corneille (Pierre) 102-103, 105
Cyrano de Bergerac 255
Délie, objet de plus haute vertu 81
Écume des jours (L') 314
Eluard (Paul) 301
Flaubert (Gustave) 220-225
Gide (André) 281-282, 284
Grand Meaulnes (Le) 272
Hugo (Victor) 194-197
Manon Lescaut 150
Marie de France 59
Marivaux (Pierre Carlet de Chamblain de) 146, 147, 149
Musset (Alfred de) 204-205
Nerval (Gérard de) 203
Princesse de Clèves (La) 125-126
Proust (Marcel) 275-279
Racine (Jean) 119-124
Roman de la Rose 64
Ronsard (Pierre de) 84-85
Rousseau (Jean-Jacques) 157-159
Sand (George) 202
Staël (Mme de) 186
Stendhal 209-214
Tristan et Yseult 57-58
Verlaine (Paul) 245-247

AVENTURE

Chrétien de Troyes 60-61
Corneille (Pierre) 105
Fénelon (François de Salignac de La Mothe-) 134
Lais 59
Malraux (André) 307-310
Manon Lescaut 150
Montherlant (Henry Millon de) 299
Saint-Exupéry (Antoine de) 306
Stendhal 213-214
Tristan et Yseult 57-58

CRITIQUE SOCIALE

Balzac (Honoré de) 215-216, 218, 219
Céline (Louis-Ferdinand) 296-297
Flaubert (Gustave) 222-225
Hugo (Victor) 194-196, 199-200
Maupassant (Guy de) 242
Zola (Émile) 237-240

EXISTENCE

Beauvoir (Simone de) 324
Beckett (Samuel) 339
Butor (Michel) 338
Camus (Albert) 325-331

Césaire (Aimé) 317
Duras (Marguerite) 334-335
Green (Julien) 311
Ionesco (Eugène) 341-342
Malraux (André) 307-310
Robbe-Grillet (Alain) 337
Sarraute (Nathalie) 332-333
Sartre (Jean-Paul) 318-323
Simon (Claude) 336

FEMME

Beauvoir (Simone de) 324
Colette 286
Délie, objet de plus haute vertu 81
Du Bellay (Joachim) 82-83
Duras (Marguerite) 334-335
Flaubert (Gustave) 222-223
Grand Meaulnes (Le) 272
Lais 59
Molière 108-110
Nerval (Gérard de) 203
Princesse de Clèves (La) 125-126
Roman de la Rose 64
Ronsard (Pierre de) 84-85
Sand (George) 202

GUERRE

Céline (Louis-Ferdinand) 296-297
Giraudoux (Jean) 287-292
Chanson de Roland (La) 55
Malraux (André) 307-310
Rabelais (François) 78, 79

HÉROÏSME

Antigone 291
Camus (Albert) 325-331
Chrétien de Troyes 60, 61
Corneille (Pierre) 105-107
Hugo (Victor) 197, 199-200
Chanson de Roland (La) 55
Malraux (André) 307-310
Maupassant (Guy de) 242
Montherlant (Henry Millon de) 299
Rabelais (François) 78, 79
Saint-Exupéry (Antoine de) 306
Sartre (Jean-Paul) 321
Stendhal 209-214
Tristan et Yseult 57-58
Vigny (Alfred de) 193

LIBERTINAGE

Liaisons dangereuses (Les) 172-173
Molière 111-112
Sade (marquis de) 175-176
Saint-Amant (sieur de) 101
Viau (Théophile de) 100
MÉLANCOLIE
Baudelaire (Charles) 227-231
Charles d'Orléans 65
Chateaubriand (François-René de) 190
Du Bellay (Joachim) 82-83
Musset (Alfred de) 204-205

MERVEILLEUX / FANTASTIQUE

Cocteau (Jean) 300
Écume des jours (L') 314
Flaubert (Gustave) 226
Marie de France 59
Maupassant (Guy de) 244
Tristan et Yseult 57-58

MOI

Chateaubriand (François René de) 187-190
Duras (Marguerite) 334-335
Proust (Marcel) 275-279
Rousseau (Jean-Jacques) 157-158, 161-162
Sarraute (Nathalie) 333
Sartre (Jean-Paul) 323
Stendhal 209-214

NATURE

Chateaubriand (François René de) 187-190
Lamartine (Alphonse de) 191-192
Rousseau (Jean-Jacques) 157-162
Verlaine (Paul) 245-247

PHILOSOPHIE

Camus (Albert) 325-331
Encyclopédie 166-167
Montaigne (Michel Eyquem de) 87-89
Rousseau (Jean-Jacques) 157-158, 161-162
Sartre (Jean-Paul) 318-323
Voltaire 151-156

RELIGION

Aubigné (Agrippa d') 90-91
Bernanos (Georges) 294
Claudé (Paul) 268-270
Mauriac (François) 293
Molière 115
Pascal (Blaise) 117-118
Péguy (Charles) 271
Voltaire 151-152, 156

SATIRE

Beaumarchais (Pierre Augustin Caron de) 168-171
Boileau (Nicolas) 133
Caractères (Les) 128
Farce de Maître Pathelin (La) 68
Hugo (Victor) 194-195, 198
La Fontaine (Jean de) 129-131
Molière 108-116
Montesquieu 142-144
Rabelais (François) 76-80
Roman de la Rose 64
Roman de Renart 62-63
Villon (François) 66-67
Voltaire 151-156

TEMPS

Proust (Marcel) 275-279
Sartre (Jean-Paul) 318-320
Yourcenar (Marguerite) 312-313

Trouver la bibliothèque des livres ici : <https://1024terabox.com/s/1mg0wxl22G8NjM8MA2RzgFw>

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 14 | Mathématiques – 2 ^{de} | 7 | Physique – T ^{le} S – ens. obl. |
| 13 | Physique-Chimie – 2 ^{de} | 8 | Chimie – T ^{le} S – ens. obl. |
| 12 | Français : les auteurs et les œuvres 2 ^{de} , 1 ^{re} , T | 11 | Physique-Chimie – T ^{le} S – ens. spé. |
| 5 | Français : l'écrit et l'oral au bac – 1 ^{res} L, ES, S | 19 | SVT – T ^{le} S – ens. obl. |
| 25 | Français : l'écrit et l'oral au bac – 1 ^{res} STT, STI, STL, SMS | 20 | SVT – T ^{le} S – ens. spé. |
| 21 | Sciences économiques et sociales – 1 ^{re} ES | 9 | Philosophie : les épreuves – T ^{les} L, ES, S |
| 15 | Mathématiques – 1 ^{re} S | 10 | Philosophie : les auteurs – T ^{les} L, ES, S |
| 23 | Physique-Chimie – 1 ^{re} S | 3 | Histoire – T ^{les} L, ES, S |
| 24 | SVT – 1 ^{re} S | 4 | Géographie – T ^{les} L, ES, S |
| 16 | Mathématiques – 1 ^{re} ES – ens. obl. et opt. | 17 | Sciences économiques et sociales
T ^{le} ES – ens. obl. et spé. |
| 1 | Mathématiques – T ^{le} S – ens. obl. | 18 | Économie-Droit – T ^{le} STT |
| 2 | Mathématiques – T ^{le} S – ens. spé. | 22 | Anglais – T ^{les} L, ES, S, STT |
| 6 | Mathématiques – T ^{le} ES – ens. obl. et spé. | | |



Une lacune à combler ? Un point à perfectionner ?

La collection **Séquence Bac** est l'outil idéal pour **progresser** en s'entraînant de façon ciblée, **tout au long de l'année**. C'est vous qui fixez votre programme de travail en fonction de vos besoins : pas de temps perdu ! Sa structure en **courtes séquences** de travail est la clé d'un **entraînement efficace**... donc de la **réussite aux examens** !

Cet ouvrage vous donnera **tous les repères essentiels sur les auteurs et les œuvres du Moyen Âge au xx^e siècle**, ainsi que sur les genres et les mouvements littéraires à connaître (plus de 200 fiches).

Les trois index (des auteurs, des œuvres et des thèmes) faciliteront vos recherches en vue d'une dissertation ou d'un exposé.

L'auteur, Louis-Georges Tin, est ancien élève de l'École Normale Supérieure, agrégé de lettres modernes, et enseigne à l'Université Paris X.

FRANCAIS 2E 1E/TIN L
TIN L.G.

PRIX FNAC
11,40 EUR
PRIX EDITEUR
12 EUR

9 782842 913212

LYCEE TOUTES CLASSES
8979 275673 00857344 030152 31

TOUT POUR RÉUSSIR

9 782842 913212