

Наталія Яцків

**Історія французької літератури**  
(від Середньовіччя – до початку ХХ століття)

Навчальний посібник для студентів спеціальності  
«Французька мова та література»

*Рекомендовано*  
*Міністерством освіти і науки України*

Івано-Франківськ  
Видавець Кушнір Г.М.  
2015

УДК 821.133.1(091):811:133.1  
ББК 83.3 (4Фр) я 73  
Я 93

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
(Лист № 1/11-12824 від 12.08. 2014)*

***Рецензенти:***

- Попович М.М.** доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри романських мов та перекладу Чернівецького національного університету імені Ю.Федьковича
- Мінкін Л. М.** доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри романської філології Харківського національного університету імені Г.С.Сковороди
- Голод Р.Б.** доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовознавства Івано-Франківського медичного університету

Я 93 Yatskiv N. Histoire de la littérature française (dès le Moyen Âge – jusqu’au XX siècle) = Яцків Н. Історія французької літератури (від Середньовіччя – до початку XX століття) [навчальний посібник] / Наталія Яцків. – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г.М., 2015 – 218 с.

Навчальний посібник «Історія французької літератури (від Середньовіччя – до початку XX століття)» складено відповідно до програми навчальної дисципліни «Література країни, мова якої вивчається», яка входить до циклу дисциплін професійної і практичної підготовки фахівців спеціальності 6.020303 Філологія. Мова і література (французька). Вивчення такої дисципліни сприяє поглибленому ознайомленню з французькою літературою, розширює пізнання загальних тенденцій літературного процесу та кращому засвоєнню тематичного та проблематичного комплексу творів як зразків національної культури. Матеріал підручника викладено французькою мовою, теоретичні положення базуються на сучасних дослідженнях французьких критиків, логічний і послідовний виклад літературних періодів та напрямів чергується з аналізом творчості найвизначніших представників та їх творів.

Для студентів, аспірантів та всіх, хто цікавиться французькою літературою

ISBN 978-966-2343-14-4

**ББК 83.3 (4Фр) Я.73**

**©Н.Я.Яцків, 2015**

## ВСТУП

Навчальна дисципліна «Література країни, мова якої вивчається» читається для студентів спеціальності 6.020303 Філологія. Мова і література (французька) і спирається на знання студентами історії зарубіжної літератури. На відміну від курсу зарубіжної літератури, ця дисципліна викладається французькою мовою. Його мета – ознайомити із основними тенденціями літературного процесу Франції та франкомовної літератури, ознайомити студентів з творчістю найважливіших представників французької літератури, навчити аналізувати і оцінювати художню своєрідність творів. Основна увага приділяється тим письменникам, які зробили значний внесок у розвиток французької літератури і отримали міжнародне визнання, але творчості яких не було можливості приділити достатньо уваги в загальному курсі зарубіжної літератури. У зв'язку з цим дана дисципліна передбачає такі завдання:

- вивчення історії французької літератури в широкому контексті, розглядаючи кожне явище як складову загальнокультурного світового процесу;
- сприяння розвитку мислення студента, набуття ним свідомості, яка могла б умістити століття, епохи, культури;
- установлення зв'язку літератури з духовним розвитком суспільства й усвідомлення ролі літератури як могутнього засобу виховання;
- розкриття ідейно-естетичної специфіки літературного періоду, визначення основних художніх явищ;
- розкриття ідейно-художньої своєрідності творчості найвидатніших представників літератури кожного періоду, ознайомлення студентів зі змістом і поетикою їх провідних творів;
- прищеплення навичок самостійної роботи з літературно-критичними джерелами: статтями, монографіями, підручниками, енциклопедіями тощо;
- розвиток навичок критичного літературознавчого аналізу художніх творів у єдності змісту та форми.

Структура навчального посібника відповідає хронологічному принципу, причому загальна характеристика певного літературного періоду доповнюється теоретичними визначеннями напрямів та шкіл, кожного літературного явища, що допомагає виявити творче засвоєння теоретичних засад найвизначнішими представниками французької літератури. Контрольні запитання, подані після кожної теми, дозволяють систематизувати здобуті знання та творчо переосмислити літературні здобутки як культурно-історичних епох, так і творчості окремих авторів.

Навчальний посібник ґрунтується на багатому матеріалі аналізу наукових публікацій, підручників та сучасних монографічних досліджень французьких та українських критиків, що робить його багатограним та цікавим для широкого кола читачів.

## Le Moyen Âge

### Les origines de la littérature française

La naissance de la littérature française se passe avec l'apparition de la langue et la formation de l'état. Après la chute de l'Empire Romain le territoire de la Gaule est devenu la proie des peuples barbares. Alors commence une période de cinq siècles marquée de troubles, de guerres, d'épidémies, de famines. Parmi les envahisseurs de la Gaule, les Francs, établis dans le Bassin parisien, prennent une importance capitale. C'est avec eux que commence au V<sup>e</sup> siècle l'histoire de la France. Le Moyen Âge est un temps des invasions successives des barbares qui ont ruiné tout l'héritage de la culture gallo-romaine. Les chefs entreprenants s'imposent peu à peu aux autres tribus barbares. Les uns comme les Carolingiens, surtout Charlemagne, savent trouver dans l'Église un appui efficace et reconstruisent progressivement l'unité de la nation et de l'Occident. Mais dans la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle en même temps que s'établit la dynastie capétienne à qui appartiendra de faire l'unité française, au moment où la terre féodale commence à se hérissier de châteaux forts, les architectes romains dressent au milieu des villes de masses des grandes églises voûtées. Avec la vie nationale s'éveille la littérature nationale.

### La littérature religieuse

La culture du Moyen Âge est essentiellement religieuse. Transmise par des hommes lettrés, tous liés à l'état ecclésiastique, cette culture est d'abord le véhicule de la foi. Elle prend ses sujets dans la vie des saints, dans les histoires des miracles, dans les commentaires bibliques. Peu de textes en langue française, antérieurs au XII<sup>e</sup> siècle nous sont parvenus. Il circulait déjà des contes, des vies des saints, des chansons, mais les textes en sont perdus. Les moines et les clercs utilisaient le latin : langue de la liturgie, langue de la plupart des documents officiels, langues des études.

Les plus anciens monuments de la littérature sont des poésies qui, en France comme partout, ont précédé la prose : un court poème sur *La Passion, une Vie de saint Léger* et des documents juridiques : *les Serments de Strasbourg*.

Les premiers textes en langue vulgaire sont des récits hagiographiques (récits des vies de saints). Le plus connu est *la Cantilène de sainte Eulalie* (construite sur une mélodie d'alléluia, en dialecte picard), écrit vers 880. *La vie de saint Alexis* (légende de saint Alexis, ermite errant, qui revient chez son père et n'est pas reconnu), au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, constitue un tournant littéraire : on y discerne un certain sens de la composition, de la narration, et les futures caractéristiques de l'époque. Le succès des vies de saints ne cesse pas de croître tout au long du Moyen Âge, il correspond à un souci d'édification morale.

Les textes écrits en roman sont rares, car c'est une langue presque exclusivement parlée. Pour les textes écrits, on utilise encore le latin classique.

Le plus ancien document en roman qui nous soit parvenu est *Les Serments de Strasbourg* (842). Il n'a pas été rédigé en latin pour permettre aux soldats de comprendre ce qui leur était lu.

Avec *La vie de saint Thomas Becket* (1174), l'hagiographie se rapproche de la biographie historique ; l'auteur se montre soucieux d'exactitude et s'intéresse au contexte historique dans lequel a vécu son personnage.

### Les chansons de geste

Sur l'immense territoire gaulois, le roman prend des formes variées. Il se subdivise d'abord en deux grandes familles: la langue d'oc au sud et la langue d'oïl au nord – « oc » et « oïl » étant deux façons de dire « oui ». Chacune de ces deux langues se subdivise elle-même en dialectes. Presque tous les dialectes régionaux sont représentés au Moyen Age par les œuvres littéraires, mais c'est le francien, dialecte de l'Ile-de-France où réside le roi qui va prendre le dessus pour donner naissance au français.

Les premiers monuments de la littérature française sont d'inspiration cléricale : il ne faut pas s'en étonner, les clercs seuls écrivaient. Mais la société laïque, l'aristocratie féodale avait pourtant déjà des poèmes qui l'enchantaient, des chansons, et surtout des récits de caractère épique : l'épopée se développe la première.

La plus ancienne et la plus belle des formes épiques est *La Chanson de Roland*. Si l'on ne regardait que l'apparence, on aurait là le spectacle unique d'un genre débutant par son chef-d'œuvre. Mais en réalité, *La Chanson de Roland* est un terme, plutôt qu'un commencement. Il y avait des siècles que l'épopée française était née, lorsque l'écriture sauva ce chef-d'œuvre. Dès la ruine de la civilisation romaine, après que les Francs eurent pris possession de la Gaule existaient des récits de l'histoire de Clovis, de ses ancêtres et de ses descendants. En grande partie poétique, l'on y reconnaît les débris d'une épopée mérovingienne. Une vie de saint (*la Vie de saint Faron*, par Hildegarde, évêque de Meaux, VIII s.) a conservé quelques morceaux d'un poème populaire qui célébrait une victoire, peut-être fabuleuse, de Clotaire II et de Dagobert sur les Saxons. Autour de ce Dagobert, qui fut le plus puissant des successeurs de Clovis, la fermentation épique fut intense, comme l'atteste encore une chanson de geste du XII s. dont il est le héros.

Puis l'imagination populaire, puissamment excitée par les événements dont les Carolingiens furent les acteurs plus ou moins glorieux, transforma leur histoire à sa mode en un vaste corps de tradition poétique. Depuis Charles Martel, le vainqueur des Sarrasins, jusqu'à Louis III, selon le mot du poète saxon, ont été chantés concurremment avec les Clotaires.

**Une chanson de geste** est à la fois un chant et un récit : elle est destinée à être chantée en public par un jongleur et accompagné de musique, qui raconte les exploits de guerriers légendaires, autour de l'époque de Charlemagne. Chaque chanson a sa mélodie propre. Le style épique est très codifié. Les

jongleurs qui récitent de mémoire ont besoin de formules toutes prêtes qui reviennent avec peu de variations. Les mêmes motifs reviennent sans changement dans différentes chansons : l'armement, le combat, la prière, la déploration funèbre, etc. Les procédés rhétoriques se répètent, les expressions reviennent plusieurs fois. Le jongleur peut ainsi improviser en partie sur un canevas et créer une certaine connivence avec son public. Une chanson est composée des laisses, c'est-à-dire d'unités musicales dont tous les vers finissent sur la même voyelle tonique et qui forme un sens complet.

Les chansons de geste sont des poèmes qui décrivent les exploits (désignés sous le nom latin de *gesta*) des héros du Moyen-Âge. La plupart de ces poèmes sont nés au XI-XII siècles, mais les gestes racontés sont accomplis par des chevaliers ou des rois ayant vécu deux ou trois siècles plus tôt, au temps de Charlemagne. Il est donc utile à cette époque de trouver une forme d'art capable de faire éloge des héros qui luttent pour la foi chrétienne.

On a pu retrouver environ 80 chansons de geste qui s'organisent très tôt en cycles de chansons ayant le même personnage principal. Dès le Moyen Âge se distinguent trois grands cycles : **geste du roi** (personnage principal – le roi Charlemagne) raconte sa naissance, ses « enfances », ses expéditions successives ; **geste de Garin de Monglane** (personnage principal – Guillaume d'Orange) – propose une biographie légendaire à peu près complète du lignage de Guillaume ; **geste de Doon de Mayance** (personnages principaux – les barons rebelles) expose le thème de la rébellion contre le suzerain. Les chansons de geste s'inspirent des faits historiques déjà anciens. Les événements sont largement transformés, magnifiés et grossis pour devenir sujet épique et véritable légende.

La plus connue et la plus ancienne des chansons de geste françaises était *la Chanson de Roland* (XI s.). Elle a été écrite vers la fin du X siècle, mais ne fut publiée qu'au XIX siècle. On considère que *la Chanson de Roland* est une œuvre collective, car il existe beaucoup de versions de Roland. *La Chanson de Roland* nous est surtout connue par un texte retrouvé à Oxford par un jeune chercheur français, Francisque Michel, et publié par ses soins en 1837. C'est le fameux manuscrit d'Oxford que l'on date généralement autour de 1150.

Dans *la Chanson de Roland*, chaque personnage est présenté comme un type. Ganelon est un traître, Roland, le héros téméraire, Olivier, l'ami fidèle et raisonnable.

L'auteur nous présente son poème comme une œuvre historique bien qu'il respecte très peu l'histoire. Les événements sont modifiés. La défaite d'une partie de l'arrière-garde devient un grand désastre, tandis qu'en réalité, la plus grande partie de l'armée a été épargnée. D'autre part, Charlemagne a été attaqué dans les Pyrénées par des montagnards basques parce que l'armée française avait dévasté leurs champs. Quant à la trahison de Ganelon, elle a été inventée. Les personnages sont transformés. Roland a existé, mais il n'a aucun lieu de parenté avec Charlemagne. Charlemagne lui-même, qui nous est

présenté comme un vieillard à la barbe fleurie, n'avait, au moment de Roncevaux, que trente-six ans. Il est à noter que *la Chanson de Roland* avait un grand succès dans toute l'Europe, notamment en Italie et en Espagne.

### **Les romans courtois (XII-XIII siècles).**

Au XII siècle, sans craindre les anachronismes, les clercs adaptent des légendes antiques, transformant les héros d'autrefois en chevaliers galants. Ainsi sont écrites de longues épopées en vers : **Le Roman d'Alexandre** (fin XII<sup>s.</sup>), composé en dodécasyllabes, appelé depuis alexandrins, **Le Roman de Thèbes** (vers 1150) et **Le Roman de Troie** (vers 1165). Ces œuvres, qui accordent une grande place au merveilleux, à l'amour et à l'analyse des sentiments, sont à l'origine de la littérature courtoise.

Les gens du Moyen Âge n'aimaient rien tant que de se faire conter des histoires. Ils en voulaient toujours plus et toujours d'autres. Au temps où les croisés venaient de prendre Jérusalem, quand tout l'Occident frémissait au bruit des merveilles qui s'étaient accomplies en Terre Sainte, quand on écoutait avidement toutes rumeurs des combats d'outre-mer, un trouvère lettré s'avisa que ce serait une belle chanson à réciter devant les nobles et les bourgeois. Des poètes savants qui lisaient les livres latins y remarquèrent mille choses merveilleuses qui pouvaient se mettre en clair français à la grande joie du public illettré. Ainsi apparut ce qu'on a appelé **le cycle de l'antiquité** – les chansons de geste de la vie d'Alexandre et la chevauchée du roi macédonien à travers l'immense Asie et l'Inde prodigieuse, le roman du siège de Troie et beaucoup d'autres, surtout tous les personnages *des Métamorphoses* d'Ovide (Enée, Œdipe, César) défilèrent sous les yeux des Français émerveillés.

Si les chansons de geste présentaient un fondement historique, les romans courtois ne sont que des œuvres de forte fiction (le sens du mot « roman » dans ce cas désigne les œuvres écrites en latin populaire). On appelle « romans » au Moyen-Age de grands récits en vers, écrit en roman et n'ayant aucune prétention à décrire les faits véridiques. Comme règle, les romans courtois ont été destinés à avertir une société beaucoup plus raffinée, où les femmes commencent à exercer une influence, du moins intellectuelle. C'est pourquoi l'amour joue un grand rôle dans ces récits appelés « courtois » parce qu'ils s'adressent à un public de cour. C'étaient dans la plupart des cas les thèmes pris aux Romains antiques. En dépit de leurs imperfections, les romans antiques préparent par la Forme et l'Esprit une transition vers le roman courtois à proprement parler. Les plus connus de ce genre sont: **le Roman d'Alexandre**, qui introduit pour la première fois dans la poésie française le vers de 12 syllabes, **le Roman d'Enée**, **le Roman de Troie** et d'autres.

Cependant, d'autres poètes avaient écouté les harpeurs bretons et gaulois, et tout le monde celtique : Tristan et Yseult, Arthur et Geneviève, Lancelot, Yvain, Perceval, faisaient leur apparition, héros plus étranges, plus captivants

que tous les héros anciens par l'imprévu des aventures et la nouveauté des sentiments.

Selon le hasard qui présidait à la vie des écrivains, selon le livre qui leur tombait entre les mains, le voyageur ou le croisé qu'ils eussent entendu, selon enfin qu'eux-mêmes avaient été promenés par leur curiosité en telle province ou en tel pays, une incroyable diversité de récits réclamait tour à tour l'attention du public : romans grecs et byzantins, contes orientaux, traditions anglo-saxonnes, légendes locales de Normandie ou du Poitou, fables incroyables, anecdotes vraies ou invraisemblables, sujets pathétiques, comiques, féeriques, historiques et même réalistes.

Dans cette matière, les hommes du moyen âge mettaient à part deux groupes : **les poèmes tirés de l'antiquité**, qu'ils vénéraient pour leur origine, comme dépositaires d'une profonde sagesse, et **les poèmes celtiques**, dont la brillante « vanité » les amusait. Le cycle de l'antiquité, dont les héros se nomment Alexandre, ou Hector, ou Enée, ne peuvent être que des parodies ridicules. On pourra s'amuser un moment à voir le prince Alexandre étudier les sept arts et se faire adouber chevalier par sa mère, inaugurant la brillante carrière qui le mènera à figurer sur les jeux de cartes entre Arthur et Charlemagne sous les traits d'un empereur à la barbe fleurie. On peut rire de cette Troie féodale avec son donjon et ses tours crénelées, toute plaine de chevaliers et de dames courtoises, et de cette non moins féodale armée des Grecs qu'accompagne comme à la croisade l'évêque Calchas.

Après le cycle de l'antiquité, les romans bretons rentrent en scène comme la revanche de la race celtique. Cette race rêveuse, passionnée, capable de fougueuse exaltation et d'infinie désespérance, avait produit très anciennement une très abondante poésie. Dans les traditions religieuses, ethniques, historiques qui sont la matière de la poésie celtique, ce ne sont que voyage au pays des morts, étranges combats et plus étranges fraternités des hommes et des animaux, visions fantastiques de l'invisible ou de l'avenir. Le miracle est en permanence dans l'incessant écoulement d'une fantasmagorie phénoménalité, où l'individualité, la personnalité se fondent.

Le christianisme a passé là-dessus sans atteindre le principe de ce mysticisme naturaliste : il dut s'y adopter en adoptant les mythes qui en étaient sortis. Étrangère à la conception juridique et politique du christianisme romain, l'Église celtique laissa l'âme de sa race façonner une religion nationale à son image.

Avant la moitié du XII s., la curiosité, l'intérêt du public en Angleterre, en France se portait de la Bretagne. Les poètes anglo-normands et français firent concurrence aux harpeurs bretons. On fabriqua des romans celtiques comme on avait fait des chansons de geste, d'après un modèle fixé, par des procédés convenus. Des romans en prose accompagnèrent, précédèrent peut-être parfois, et plus probablement suivirent les romans en vers. Ainsi apparurent **lais** brefs et sans lien, romans de Tristan, romans de la Table ronde, romans du Saint Graal,

tout cela fit en un peu moins d'un siècle une masse vraiment prodigieuse de littérature. Toutes ces productions sont destinées à être lues. Elles ne passent pas par la bouche des jongleurs. Ce sont vraiment des nouvelles et des romans, au sens moderne du mot. C'est leur première et extérieure nouveauté.

Si on prend en considération le caractère et l'influence, on peut faire **trois parts** de l'énorme amas des romans bretons.

**Le premier groupe**, ce sont les poèmes d'amour. La conception de la fin'amor (amour courtois) apparaît dans des romans plus tardives. Les aventures, les exploits, la chevalerie, les tournois, n'y tiennent que peu ou moins de place ; encore que l'on y trouve des évêques et des couventines et que les mœurs extérieures soient celles de l'Angleterre et de la France du XII s. A la différence des chansons de geste, les exploits des chevaliers ne sont plus dictés par l'obéissance à Dieu ou au suzerain, mais par la soumission à la « dame ». Ces chevaliers épousent des fées, se transforment en autours ou en loups-garous. Ils blessent des biches à voix humaine, suivent des sangliers magiques, se couchent dans des barques qui les portent au pays fatal où s'accomplira leur destinée de joie ou de misère. Au fond, toujours ou presque toujours, l'amour, non pas l'appétit brutal des chansons de geste, ni la fine rhétorique du lyrisme méridional, mais le sentiment profond, ardent, qui emplit une âme et une vie, qui y verse seul le bonheur ou le malheur. Voici bien du nouveau pour le public : la passion intime, éternelle, qui souffre et qui se sacrifie, les séparations qui n'abattent pas l'amour et ne laissent pas la fidélité, l'exaltation amoureuse ; dont les effets ne sont pas de vulgaires coups de lance, mais d'étrange délit à la nature. Les amants se choisissent en fonction de leurs qualités physiques et morales. Les chevaliers doivent néanmoins observer un certain nombre de règles : recherche de la perfection, du courage et de l'élégance, soumission aux épreuves imposées par la dame. Chrétien de Troyes a essayé dans son œuvre de combiner ce mode avec les vertus chrétiennes.

**Le deuxième groupe** des romans bretons constituent les romans d'aventures. La figure du roi Arthur domine ces romans bretons comme celle de Charlemagne dominait l'épopée française.

**Le troisième groupe** est présenté par des romans mystiques parlant de Perceval et de Lancelot. L'auteur breton le plus connu par ces histoires est **Chrétien de Troyes**.

Parmi un grand nombre des romans courtois, on distingue **les romans idylliques**. Ils ne sont pas inspirés par les légendes celtiques, on ne connaît pas le nom de leurs auteurs. Cependant, deux romans idylliques méritent d'être cités : *Flore et Blanchefleur* (XII siècle), où la persévérance des deux jeunes héros leur permet de faire triompher leur amour d'abord contrarié et *Aucassin et Nicolette* (XIII siècle).

## *Tristan et Iseut.*

Dès l'Antiquité la littérature s'est emparée de tragiques histoires d'amour marquées par la fatalité et sanctionnées par la mort des amants. Le poète latin Ovide (43 av. J.-C. - 17 après J.C.) avait chanté dans le poème des Métamorphoses les aventures de Pyrame et Thisbé. Au fil des siècles, cette légende primitive a donné naissance à beaucoup de versions. C'est la civilisation celtique qui a su donner au récit fabuleux un éclat et une vivacité exemplaire. La légende celtique a pénétré en France grâce à Bréri, jongleur gaulois entre 1130-1150. Tout au long du XII siècle, le personnage de Tristan sera au centre de la littérature française. Il en avait beaucoup de versions dont nombreux manuscrits ont été perdus. Dès la deuxième moitié du XII siècle, le mythe de Tristan et d'Iseut a nourri plusieurs romans français. Deux poètes anglo-normands, Bérout et Thomas ont raconté les amours de Tristan et Iseut. Plus tard c'était Marie de France, une poétesse du XII siècle qui a composé une série de Lais, notamment le Lai du Chèvrefeuille où elle traite l'un des épisodes le plus symbolique de l'aventure de Tristan. À la même époque, deux autres œuvres, la Folie Tristan, dite de Berne et la Folie Tristan dite d'Oxford racontent comment Tristan, déguisé en fou, revient d'exil pour retrouver Iseut en Cornouailles. Il faudra attendre beaucoup de siècles pour avoir le roman de Tristan en prose rassemblé en un roman unique les divers épisodes de la légende dispersés dans les œuvres précédentes. L'auteur de ce roman était Joseph Bédier qui à la fin du XIX siècle a créé un roman sans précédent, traduit en ukrainien par M.Rylsky.

### Sujet

Tristan, fils de Rivalen et de Blanchefleur, devient orphelin alors qu'il est encore en bas âge. Son oncle, le roi Marc de Cornouailles, le recueille et confie l'éducation de l'adolescent à Gornaval qui lui apprend l'art du combat. En ces temps, la Cornouailles devait, chaque année, donner un tribut humain rassemblant des centaines de jeunes gens et jeunes filles livrés au roi d'Irlande. Cette servitude devait être levée le jour où un chevalier de Cornouailles réussirait à abattre le géant Mothout venu réclamer son dû au nom du roi d'Irlande. C'est Tristan qui accomplit l'impossible exploit. Au cours du combat il est blessé par une arme empoisonnée. Il ne doit sa vie qu'aux dons de guérisseuse que la reine d'Irlande Iseut a le privilège de partager avec sa fille Iseut la Blonde. Le roi Marc pressé par ses nobles doit se marier pour avoir un héritier. C'est Tristan qui est envoyé en messager auprès de la reine d'Irlande. Il doit ramener sa fille Iseut, promise au roi Marc. Après de nouvelles aventures, Tristan retourne en Irlande où il terrasse un fabuleux dragon qui terrorise les habitants de l'île. Démasqué comme meurtrier du Mothout, Tristan réussit toutefois à ramener Iseut la Blonde avec lui en Cornouailles pour qu'elle devienne l'épouse du roi Marc. Sur le bateau qui les ramène en Angleterre, les deux jeunes gens boivent par erreur un philtre d'amour préparé par la reine et destiné aux futurs époux. Voilà Tristan et Iseut unis à jamais par la passion. Lorsque le roi Marc découvre leur secret, il les chasse dans la forêt où ils vivent dans les conditions affreuses, aidés seulement par l'immense amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

Un jour, le roi Marc les surprend dans leur sommeil: mais ils sont vêtus et l'épée de Tristan les sépare, en signe de pureté. Ému, le roi laisse à côté d'eux son épée et son anneau de noce. Touchés par la clémence, ils décident de se séparer. Iseut retourne au roi Marc et Tristan s'exile en Bretagne. Ici il épouse une autre jeune fille, nommée Iseut aux blanches mains. Mais son ancienne passion le dévore. Blessé à mort au cours d'un combat, il envoie un message à Iseut la Blonde en la priant de

venir le guérir. Le vaisseau qui devait ramener Iseut la Blonde devait avoir une voile blanche, sinon ce sera une voile noire. Lorsque le bateau arrive avec Iseut, la femme de Tristan, poussée par la jalousie, lui déclare que la voile est noire. Tristan meurt de désespoir. Iseut la Blonde arrive. Elle chasse de la couche funèbre la femme de Tristan en lui disant: "Femme..., laisse-moi seule en ce lieu. J'ai plus le droit de m'affliger que toi. ...Je l'ai plus aimé. Puis elle s'adresse à Tristan pour déplorer son trépas: "Ami Tristan, tu es mort pour mon amour. Puisque tu n'es plus en vie, je n'ai plus moi-même aucune raison de vivre. Tout désormais me sera sans douceur, sans joie, sans plaisir. Maudit soit l'orage qui m'a retardé sur la mer! Si j'avais pu venir à temps, je t'aurais rendu la santé et nous aurions doucement parlé du tendre amour qui nous unit. Mais, puisque je n'ai pu te guérir, puissions-nous du moins mourir ensemble!" Elle s'approche du lit et s'étend de tout son long sur le corps de Tristan, visage contre visage, bouche contre bouche. Dans cette étreinte suprême, elle succombe à la violence de sa douleur et expire dans un sanglot... Le roi Marc les enterre côte à côte. Sur la tombe d'Iseut la Blonde, on a planté un buisson de roses rouges et sur celle de Tristan, un cep de noble vigne. Les deux arbustes grandirent ensemble et leurs rameaux se mêlèrent si étroitement qu'il fut impossible de les séparer; chaque fois qu'on les taillait, ils repoussaient de plus belle et confondaient leur feuillage.

### ***Chrétien de Troyes (XII siècle) et ses romans courtois.***

Chrétien de Troyes est l'un des plus brillants romanciers du Moyen-Âge. Sa biographie reste énigmatique. On peut supposer que sa production littéraire était faite approximativement de 1160 à 1190. Il est clair que cet homme a été un homme de cour, imprégné par l'idéologie courtoise. Par l'immensité de son œuvre, il est le précurseur du genre romanesque, c'est-à-dire des récits de fictions dominés par un héros. Il écrivait pour le public raffiné d'une élite aristocratique. Ses œuvres principales sont: ***Erec et Enide***, ***Lancelot ou le Chevalier à la Charette***, ***Le Conte de Graal*** et d'autres. Très imprégné de l'idéologie courtoise, Chrétien s'inspire du cycle des légendes du roi Arthur. L'amour y est, comme toujours, absolu et passionné, mais il ne sombre pas forcément dans le tragique, comme dans *Tristan*. Chrétien semble renoncer au couple maudit, tel celui de ***Erec et Enide***, uni par le mariage et désireux de sauvegarder son intimité, en dépit de divers épreuves. Mais c'est avec ses deux romans de chevalerie (***Lion et Charrette***) que Chrétien de Troyes révèle le sens et l'évolution de la morale courtoise. Les deux chevaliers Yvain, puis Lancelot incarnent des hommes convertis à la générosité et à la pitié, voués au service des fables, des oubliés et des opprimés. Dans le même temps, ils sont habités par un amour unique et parfait pour une Dame à qui ils vouent un vrai culte empreint de ferveur mystique et d'abnégation.

Bien sûr que les sujets des romans de Chrétien se diffèrent les uns des autres, mais le thème reste toujours le même: c'est l'amour d'un chevalier et d'une dame quelconque. Si dans le roman ***Erec et Enide*** l'amour joue un rôle bienfaisant, dans le roman ***Chevalier à la charrette*** a un sens du pouvoir destructeur. Le héros du roman Lancelot est séduit par une fée et voit sa volonté brutalement paralysée. Il doit obéir comme un esclave sans hésiter, trouver de la joie même dans la souffrance et la séparation, être fidèle et ne jamais révéler le secret de son amour. En revanche l'amour est pour lui la volupté suprême, la

source de toute vaillance et de générosité. Dans les romans de Chrétien, on retrouve les thèmes essentiels de la culture médiévale: la prouesse, la courtoisie et la foi.

Le roman *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal* (vers 1181) que Chrétien de Troyes laisse inachevé (par sa mort ?), sera amplifié par des continuateurs qui donneront au Graal (sorte de coupe mystérieuse) tout un arrière-plan religieux, reliant la quête du Graal à la recherche de la perfection mystique. Perceval, vassal du roi Arthur, amoureux de la belle châtelaine Blanchefleur, finira par dépasser son allégeance à son suzerain et à sa Dame pour se consacrer exclusivement à Dieu et à la quête du Graal, coupe contenant le sang du Christ, symbole de la perfection mystique. Cette légende mystérieuse va inspirer un grand nombre d'imitateurs et de continuateurs pendant tout le XIII siècle.

### **La poésie lyrique et didactique**

**La poésie lyrique.** La poésie lyrique comprend toute espèce de poésie dans laquelle les paroles sont subordonnées à l'élément musical. Elle exprime le plus souvent des sentiments personnels.

On a cru longtemps que la poésie lyrique n'était en France qu'une poésie d'importation, empruntée aux troubadours du Midi. Mais c'est seulement vers le milieu du XII siècle que l'influence provençale se fait sentir dans les chansons, plutôt indirectement par l'intermédiaire des croisades, que directement à travers la France. La comtesse Marie de Champagne, petite fille de Guillaume IX, le plus ancien des troubadours, a beaucoup contribué à la développer. L'influence provençale s'est propagée dans la Champagne, la Flandre, la Picardie, l'Artois.

Les troubadours sont des poètes musiciens qui parlent la langue d'oc et qui ont été les premiers fondateurs en France d'une poésie lyrique dans une langue autre que le latin. On connaît le nom d'environ 350 d'entre eux, pour une production de plus de 2 500 pièces ou chansons. Le principal thème que développe cette poésie est celui de l'amour courtois (« amour » est un mot féminin au Moyen Âge), c'est-à-dire l'amour porté à son plus haut degré de perfection. La courtoisie a un sens très fort et implique une maîtrise parfaite de son comportement, de son langage, accompagnée de générosité et d'ouverture d'esprit. Cet idéal s'exprime à travers les « *canço* » où le poète, à la première personne, s'adresse à sa dame.

La poésie des troubadours était morale, satirique, politique, autant qu'amoureuse. La poésie lyrique des trouvères est presque exclusivement amoureuse ; mais la peinture de l'amour semble empruntée au Midi. L'amour y est traité d'ailleurs sans aucune sincérité : c'est un amour de tête et d'imagination, un simple jeu d'esprit et le résultat d'une convention. Le plus grand mérite des chansons est dans la perfection de la forme. Les plus

anciennes sont en strophes assonancées. Au XIII siècle la rime remplace l'assonance. Les auteurs, à la fois musiciens et poètes, ont porté très loin la science du rythme, et ont pris un plaisir de raffinés à varier les coupes en multipliant les difficultés.

**La romance** est l'une des plus anciennes formes de la poésie lyrique. Comme l'épopée, elle est sortie de la cantilène et diffère complètement de la chanson du Midi en ce qu'elle est impersonnelle. Au moyen âge les romances portent le nom de chansons d'histoire, d'aventure ou de toile, parce que les femmes les chantaient en tissant la toile. Elles contiennent de petits récits épiques : ainsi les chansons de Raynaud, Belle Erembor, Belle Idoine.

**La pastourelle** est une chanson de bergères. Le cadre en est ordinairement celui-ci : un chevalier rencontre une bergère et lui offre son amour, que tantôt elle accepte et tantôt elle repousse.

**La retroenge**, forme populaire très ancienne commune aux deux parties de la France.

**Le motet**, d'origine incertaine était un chant à plusieurs voix.

**La balette**, chanson à danser, qu'il ne faut pas confondre avec **la ballade** d'origine méridionale.

**Le lai**, distinct des poésies bretonnes qui portent le même nom et dont le plus célèbre est celui du Chèvrefeuille.

**Le jeu parti**, dialogue où deux poètes disputent sur un point de galanterie. Le jeu parti imité de la tenson des troubadours a fait croire à l'existence de prétendues « cours d'amour » organisées comme des tribunaux, et dans lesquelles des femmes, s'érigeant en juges, auraient tranché d'après un code permanent les questions litigieuses de la procédure galante

Ce sont les chevaliers surtout qui ont cultivé la poésie lyrique : c'est pour eux un divertissement. Un chevalier devait savoir rompre une lance, jouer aux échecs et composer des chansons. Parmi les meilleurs on peut citer les noms de Béthune, Renaud, Blondel de Nesles, Gace Brûlé et Thibaut IV.

Le Midi riche et fertile garda plus longtemps que le Nord la civilisation romaine ; il eut moins à souffrir des invasions et quelques-unes de celles qui le touchèrent, comme celle des Arabes, eurent sur lui une influence heureuse . Par suite, il garda une civilisation brillante, favorisée par des nombreux seigneurs indépendants du reste de la France ; sa langue se développa rapidement et il eut dès le XI siècle de nombreux poètes, les troubadours. Le mouvement littéraire gagna la noblesse et eut pour centre certaines cours, telles que celles d'Éléonore d'Aquitaine, d'Adélaïde de Toulouse où chevaliers et dames rivalisaient de galanterie dans les propos du *gai savoir*.

Le principal thème de cette poésie est naturellement l'amour, amour idéalisé et quintessencié. Sur ce fond commun, l'on brodait des variations d'une extrême richesse; la forme, de plus en plus compliquée, donnait naissance à de multiples combinaisons de rythmes. La poésie méridionale est essentiellement une poésie personnelle; souvent elle est satirique et politique.

Les genres les plus employés sont: *la pastourelle* ou scène champêtre qui paraît, à l'origine, purement méridionale; *les canzones* ou chansons divisées en strophes et terminées par un couplet, portant le nom d'envoi; *le tenson*, discussion sur des sujets de poésie, de politique ou d'amour; *la ballade* ou chanson accompagnée de danse; *le sirvente*, satire violente des mœurs du temps. Les plus illustres poètes lyriques du Midi furent : Richard Cœur de Lion, Raymond, comte de Toulouse, Bernard de Ventadour, Guillaume de Poitiers, duc d'Aquitaine, et surtout Bertrand de Born.

### **La littérature satirique (XII - XIII siècles).**

A la fin du XII - commencement du XIII siècles la structure sociale change en France. Dans les villes se forme une classe bourgeoise composée d'artisans et de marchands. Cette bourgeoisie, toute neuve, représente peu à peu une puissance, rivale de celle de seigneurs, bien qu'il ne faille pas encore exagérer son importance. Cette nouvelle classe peu nombreuse encore préfère un art plus gai et plus accessible que celui de la littérature courtoise. C'est dans ce milieu que la littérature réaliste et satirique - appelée aussi la littérature bourgeoise - trouve des conditions favorables à son développement. Le théâtre connaît aussi un vif succès, car il abonde en scènes familières. Dans cette société l'esprit critique s'éveille. L'instruction se répand, bien que limitée encore au clergé, à la noblesse et à une frange de la bourgeoisie. En 1255, Robert de Sorbon fonde l'Université de Paris, la Sorbonne. La foi reste profondément enracinée, mais l'horizon de la pensée s'élargit. Par le contact avec les Arabes durant les croisades, on redécouvre la pensée d'Aristote qui conseille de recourir à l'expérience et qui cherche à saisir le réel à la lumière de la raison, ce qui veut dire que l'homme veut tout expliquer. Il rêve d'ouvrages qui puissent faire la synthèse de toutes les connaissances.

C'est à cette époque quand en Italie Dante nous livre son œuvre maîtresse: *La Divine Comédie*. En Angleterre, Roger Bacon invente le terme de *science expérimentale*, qui rend bien compte de ce nouvel état d'esprit, favorable à l'observation de la nature et à la raison.

L'homme veut tout connaître. A cette époque le roman courtois subit des changements. On écrit encore des romans en vers, mais les œuvres les plus diffusées sont des textes en prose, tel que le cycle de *Lancelot - Graal* et le *Tristan* en prose (1240). Plus de gens savent lire et on a moins besoin de réciter la littérature en vers.

La poésie lyrique est en pleine floraison. L'amour sert toujours de thème à l'inspiration des poètes, mais le chemin tracé par les troubadours, celui de l'amour courtois est de moins en moins suivi par les grands poètes. Sous l'influence de la bourgeoisie, le lyrisme devient plus familier et même réaliste. On chante l'amour pour sa femme et on glorifie la tendresse dans le mariage, choses impensables autrefois.

La littérature la plus répandue devient la comique et la satire qu'on pouvait trouver dans la chanson de geste, dans le roman, dans la poésie, mais son domaine, c'est le fabliau. Le fabliau, selon Larousse, c'est un petit conte populaire, en vers du XII-XIII siècles... Le mot fabliau vient du latin « fabula », qui signifie « récit, histoire ». C'est un conte réaliste où n'entre aucun élément merveilleux. La plupart sont anonymes. Les thèmes souvent repris des fabliaux sont: l'infortune des maris trompés, la roublardise des curés, la malignité des femmes.

Cette littérature satirique est représentée par deux productions principales: le Roman de Renard et les Fabliaux.

**Les fabliaux** – genre narratif médiéval (récit bref en vers ou sur un ton délibérément trivial et dans un but comique), étaient destinés à la bourgeoisie et au peuple. La plupart des fabliaux sont restés anonymes, mais quelques noms d'auteurs, parfois de grand talent, sont connus : Jean Bodel, Gautier Leu, Courtebarbe, Rutebeuf, Jean de Condé, Wartiquet de Couvin. Si l'origine des fabliaux reste imprécise, il ne fait pas de doute qu'ils prennent pour une part les bonnes histoires et les plaisanteries faciles, parfois grossières qui font partout rire à la ronde et représentent le fond commun des peuples.

Les fabliaux sont irrespectueux et moqueurs. Ils s'en prennent aux bourgeois, aux curés de village, aux maris trompés au jaloux, aux femmes qui sont présentées menteuses et peu fidèles. Mais ils n'attaquent jamais les nobles. Ces peintures ont le mérite de reproduire avec exactitude la vie de tous les jours et de nous renseigner sur les coutumes du peuple au Moyen-Age.

Le fabliau est un genre typique du registre comique dit « bas ». Ce n'est en effet pas dans leur matière, empruntée principalement au patrimoine du folklore mondial, qu'il convient de chercher la contribution originale des fabliaux à la littérature, mais dans leur constant souci d'allier brièveté narrative et drôlerie. Les auteurs de fabliaux, qui affirment volontiers tenir leur conte d'un proche des protagonistes, affectent une distance minimale entre la vie et sa transposition artistique. Mais l'image éminemment triviale du monde qu'ils esquissent ainsi trahit une volonté esthétique par son caractère exclusif et superlatif. L'emprunt parodique de fragments et de motifs propres à des genres littéraires élevés, comme la littérature courtoise, participe de la même stratégie et vise à mettre en valeur, par contraste, la laideur ridicule des situations et des personnages. La fabulation est très largement partagée par les protagonistes des fabliaux : jamais la coïncidence entre fiction et mensonge n'aura été si réjouissante. Les personnages rusés savent jouer des différents niveaux de sens de la langue pour duper de moins habiles qu'eux, non sans tomber, parfois, dans leur propre piège. Par leur incompréhension du langage et du monde, les naïfs, de leur côté, introduisent constamment, dans cette société schématisée et immobile, des équivoques et des échanges fallacieux, source de comique. Ce rire fait donc bon marché de toute compassion, aucune pitié n'est accordée aux

perdants, soumis à des châtements aussi humiliants que douloureux, pouvant aller jusqu'à la mutilation.

La littérature française possède environ 150 de ces contes. Les plus connus sont : ***Brunain, la vache au prêtre, Le paysan médecin***

Si les fabliaux représentent de petits récits, la littérature satirique est représentée aussi par l'oeuvre nommée ***Le Roman de Renard*** écrite et complétée au cours des années 1174 - 1250. Le Roman de Renard est un ensemble de courts récits écrits par les auteurs très divers et anonymes. Toute porte à croire que ce recueil est l'oeuvre de clercs possédant une large culture antique. Trois sources distinctes semblent avoir stimulé l'imagination des conteurs: d'une part, les fables de l'Antiquité grecque, celle d'Ésope (VI siècle av. J.-C.), traduites d'abord en latin et réunies dans un recueil intitulé - Romulus, puis traduit en français par Marie de France (qui aux années 1160 - 1178 a composé une série de Lais - brefs poèmes lyriques). D'autre part, les poèmes médiévaux composés en latin, puis La Disciplina clericalis, oeuvre de Pierre Hephonse, juif converti au début du XII siècle, puis le poème nommé l'Isengrimus écrit par un moine nommé Nivard.

En plein Moyen-Age, notamment au XII siècle un clerc nommé Pierre de Saint-Claude écrit un grand poème qui raconte la rivalité entre un goupil (en ancien français Renard) et un loup appelé Isengrin. Malgré que ce livre ne fût pas encore imprimé, c'étaient des trouvères et des jongleurs qui récitaient des épisodes dans les villes et les campagnes. L'ouvrage de Saint-Claude a suscité un grand intérêt des autres conteurs. Quinze autres grands récits apparaissent en 30 ans. On les appelait « les branches ». Alors, au début du XIII siècle, on a l'idée de rassembler les meilleurs épisodes en une histoire cohérente. Comme elle est écrite en "roman", cela devient ***Le Roman de Renard***.

***Le Roman de Renard*** est une sorte d'épopée familière où la société des hommes est remplacée par celle des animaux. Les bêtes parlent, portent des habits, montent à cheval, forment des familles. C'est une société organisée autour du roi le lion Noble.

Les auteurs se moquent des institutions du temps et de l'autorité des puissants et de leurs abus. Faire de l'ours un prêtre qui chante la messe, c'est parodier la religion, les superstitions. Montrer le jugement injuste du roi Noble qui prend tout le butin au cours d'un far partage, c'est critiquer le pouvoir du suzerain. Le Renard représente le petit peuple qui par sa ruse triomphe des puissants. Le Roman se compose de 25 histoires. Les principaux héros sont les uns d'origine germanique comme goupil, surnommé Renard, le loup Isengrin, l'ours Bruno, l'âne Bernard, le chat Tibert, d'autres portent des noms français: Noble le lion, Fièvre ou Orgueilleuse la lionne, Chanteclerc le coq, Belin le mouton, Tardif limaçon.

L'histoire du *Roman* commence à la naissance de Renard et d'Isengrin. Après avoir été chassés du paradis terrestre, Adam et Ève ont reçu de Dieu une baguette, avec laquelle ils peuvent en frappant la mer, obtenir ce qu'ils désirent.

Adam fait sortir des flots des animaux utiles, Ève des animaux nuisibles. C'est ainsi qu'Isengrin et Renard lui doivent la vie. L'idée du roman est le triomphe des faibles. Ainsi, Tibert, le chat, fait tomber Renard dans un piège où celui-ci comptait le prendre. Le corbeau Tiécelin laisse tomber son fromage dans la gueule de Renard, mais il échappe au goupil qui voulait le manger. Renard est peint dans deux plans. Il s'en prend aux animaux plus faibles qui lui, mais il est dupé par chacun d'eux, et en même temps Renard triomphe de plus puissants que lui, surtout Isengrin commandant de l'armée royale. Dans la lutte contre Isengrin, Renard sort toujours vainqueur. Un épisode raconte comment le loup flaire l'odeur de poissons que Renard fait cuire. Renard le persuade que pour pêcher des poissons il n'a qu'à s'attacher un seau à la queue et la plonger dans l'eau du lac. Or, on est en hiver, l'eau gèle, et la queue d'Isengrin reste prisonnière de la glace. Il ne s'est pas échappé que quand les chasseurs étaient venus pour le tuer. Un jour, lorsque le Renard était poursuivi par ses ennemis, il est tombé dans une cuve de peinture jaune. Renard est devenu méconnaissable et il se fait jongleur. Sa femme, dame Hermeline, le croyant mort, veut se remarier avec Grimbaut, le blaireau. Mais Renard survient au milieu de la noce et punit celle qui voulait l'oublier trop vite.

Il est à noter que le *Roman de Renard* représente une société féodale strictement hiérarchisée. L'Empereur Noble est entouré de barons liés à leur suzerain par le serment de fidélité. Les vassaux doivent à leur empereur l'obéissance et l'assistance. En échange de ces bons et loyaux services, le suzerain doit sauvegarder la paix. Le palais est aussi l'enceinte où se réunissent les cours de justice. Tous les vassaux doivent venir à l'heure sur la convocation du Noble, seul le Renard peut s'attarder.

Renard est un type à part. Son caractère est bien ambigu. Sa ruse n'est plus seulement d'un animal habile à vider les poulaillers. C'est un être d'esprit et indépendant, méprisant les lois et les conventions, qui trompe et trahit par plaisir et par goût. Il est chargé de famille, avec sa femme Hermeline et ses renardeaux qu'il doit nourrir. Et quand leurs provisions s'épuisent, il se met en campagne pour les renouveler. Mais dès qu'il quitte sa maison, il se heurte à la résistance des autres bêtes, parfois même à l'hostilité des hommes. Il doit alors employer tous les moyens, jusqu'aux mensonges pour décourager ses adversaires et s'il n'en triomphe pas tout d'abord il s'en venge ensuite. Ainsi, Renard offense les plus faibles et trompe les puissants de la société.

### **La poésie didactique**

**La poésie didactique**, due pour la plupart à des clercs, a pour but de mettre en langue commune les enseignements contenus dans les livres latins. Le Moyen Age ne considère le monde matériel que comme un symbole du monde des idées : pour lui toute description scientifique se complète par une allégorie et se termine par une interprétation morale. Parmi les poèmes didactiques le plus connu est le *Roman de la Rose*, commencé par **Guillaume de Lorris** et poursuivi par **Jean de Meung**, écrit en langue d'oïl et le plus lu de toute la

littérature médiévale, avec de très nombreuses variantes et rééditions. Le *Roman de la Rose* est la réunion de tous les courants isolés : c'est un art d'amour, une encyclopédie, une composante morale, satirique, allégorique. Il comprend deux parties composées à quarante années de distance, et se suivent en se contrariant. **Guillaume de Lorris**, à qui revient l'honneur de l'invention, se propose de décrire l'amour et ses effets, et d'indiquer quels sont pour un amant les moyens de réussir. Son idéal est celui du XIII<sup>e</sup> siècle, déjà bien différent de l'idéal chevaleresque : au culte exalté de la femme a succédé la galanterie de société. Il suppose qu'il a eu un songe : c'était au mois de mai, il sembla au poète qu'il arrivait près du domaine du dieu d'amour. Sur le mur extérieur sont peintes les choses hideuses de la vie : Heine, Félonie, Vilenie, Convoitise, Envie, Tristesse, Vieillesse, Papelardie et Pauvreté ; à l'intérieur - le verger où dansent les plaisirs : Courtoisie, Liesse, Amour, Beauté, Largesse, Allégresse et Franchise. Blessé par les cinq flèches d'Amour, le poète-amant va désormais partir à la conquête de la Rose (symbole de la femme idéale) et traverser mille épreuves et obstacles. L'âme avec ses facultés devient le théâtre du poème qui fait l'apparition de l'analyse psychologique. La seconde partie, due à **Jean de Meung**, modifie sensiblement le climat de l'œuvre, en défendant les lois de la nature : l'amour ne doit pas être bridé, mais soumis aux pulsions naturelles du désir et de la liberté. L'idéal courtois du début est ainsi détourné au profit d'une morale du plaisir. De plus, Jean de Meung profite du rêve pour évoquer l'âge d'or, les temps immémoriaux où les hommes vivaient libres, égaux, heureux. Cette évocation est une manière détournée de condamner le présent, avec ses censures et sa mauvaise foi. Le *Roman de la Rose* contient deux parties et deux messages bien différents : l'un tourné vers l'idéalisme courtois, l'autre annonciateur des utopistes.

### **François Villon (1431-1463)**

François de Montcorbier, ou des Loges, est né à Paris en 1431. Confié à un professeur de droit Guillaume de Villon (dont il prendra plus tard le nom), il fait des études à la faculté des arts et mène une vie d'étudiant aventureux. En 1445, il est mêlé à l'histoire du meurtre d'un moine à cause d'une femme et il doit quitter Paris. Il est mis en prison, mais l'année suivante il est pardonné. Rentré à Paris, il participe au cambriolage du Collège de Navarre, le soir de Noël. Il s'enfuit de nouveau en province, fréquente la cour littéraire de Blois, puis est de nouveau emprisonné, pour des raisons obscures. Il n'est libéré que par une grâce du roi Louis XI. C'est à cette époque, entre 1461 et 1462 qu'il écrit son œuvre majeure *Le Testament*.

De retour à Paris, il est de nouveau emprisonné pour un vol, puis bientôt condamné à être pendu. En 1463, le Parlement annule le jugement et bannit Villon de Paris pour dix ans. Depuis on perd les traces de sa vie. Nous savons seulement que ses œuvres ont été publiées pour la première fois en 1489. Toute son œuvre est en vers. On distingue le Lais ou Legs, appelé parfois

improprement *Petit Testament*, le Testament, appelé aussi *Grand Testament* et des poésies diverses dont plusieurs ballades.

Le **lai** est un poème humoristique de quarante strophes contenant chacune huit octosyllabes. C'est une satire féroce de la société de son temps et de ses contemporains. Souvent la rancune se mêle à la plaisanterie, l'agressivité à la gaîté. Dans son grand Testament, l'auteur fait le bilan de son existence. L'un des thèmes les plus fréquents chez Villon est la mort. Ce thème est incarné dans *Ballade des dames du temps jadis*. Les belles danses du temps jadis n'ont pas échappé à cette destinée. Flora, courtisane romaine, Thaïs, courtisane égyptienne, Marguerite de Bourgogne, femme de roi qui faisait tuer ses amants, dont Buridan, qui était aussi un philosophe, Blanche de Castille, reine de France et beaucoup d'autres. Le refrain de chaque strophe est interrogatoire « Mais où sont les neiges d'autan? » (de l'année passée).

Certaines ballades de Villon sont pleines de pessimisme, notamment *Ballade des Pendus*. C'est en 1462, après avoir été condamné à être « étranglé et pendu au gibet de Paris » que Villon compose dans la prison du Châtelet cette ballade qui est devenue célèbre. Au Moyen-Âge, les pendus restaient exposés au regard de tous pour servir d'exemple. Le poète qui s'imagine déjà pendu au bout d'une corde en compagnie des bandits les fait parler. Ils s'agressent aux vivants. Villon chante exclusivement les miséreux, les gens de mauvaise vie, les délinquants, tous promis à la déchéance et au châtement. La contestation du beau langage aboutit à une langue poétique détournée: recours à divers argots, jeux de mots, déformation de noms propres, amalgames inattendus. Ces pirouettes linguistiques ont une valeur subversive: les êtres et le monde tournent au burlesque, les choses sérieuses prennent les noms bouffons, les hommes deviennent des animaux ridicules ou des monstres. Villon émiette le langage, car la vérité est changeable et insaisissable.

La poésie de Villon est parfois lyrique, parfois satirique et moqueuse, mais dans son ensemble elle nous fascine par son réalisme et la beauté poétique.

### **Le théâtre du Moyen-Âge.**

Au Moyen-Âge on distingue deux sortes de théâtre: le théâtre religieux et le théâtre profane à tendance comique. Si les deux ont peut-être une origine commune, ils forment aux XIV-XV siècles deux genres bien distincts, représentés, d'un côté, par des mystères, de l'autre, par les farces, la moralité et la sottise.

Le théâtre religieux est né de la célébration du culte chrétien. A l'occasion des grandes fêtes religieuses, le clergé donnait à l'église une représentation dialoguée qui, dans un but d'éducation, montrait aux fidèles, généralement peu instruits, les principales scènes de la Bible. À Noël, par exemple, on montrait la crèche, l'Enfant Jésus, la Vierge, l'Ange annonçant la nativité aux bergers, etc. La langue utilisée était le latin, mais l'essentiel pour les fidèles était de voir un spectacle qui se présentait comme une réalité. Données en latin et jouées par

des clercs jusqu'au milieu du XII siècle, elles empruntent leurs sujets à l'Ancien et au Nouveau Testament. Plus tard, les drames ne sont plus joués dans l'église, mais à l'extérieur, devant l'église et le latin fait place au français.

Les genres du **théâtre religieux** étaient représentés par les **Miracles** et les **Mystères**. Le caractère religieux ne se maintient que dans les interventions miraculeuses des Saints ou de la Vierge, d'où le nom de « miracle ». Le premier miracle qui soit parvenu est *Le Jeu de Saint Nicolas*. Des soldats chrétiens sont vaincus et massacrés par les Sarrasins (musulmans). Un seul soldat est sauvé par un miracle de saint Nicolas, ce qui a entraîné la conversion de tous les païens. Le *Miracle de Notre-Dame* raconte les pires misères des hommes soulagés finalement par l'intervention de la Vierge.

### **Les Mystères.**

On appelle alors les mystères toutes les pièces de théâtre sérieux, par opposition au théâtre comique représenté par la farce. Le mystère est d'abord enseignement: il faut lire la Bible, mais en images vivantes, parlantes et émouvantes. C'est pourquoi l'église l'a longtemps protégé, prêtant ses vêtements liturgiques, fournissant les prêtres pour jouer les grands rôles. Trois points qui distinguent le mystère: c'est le surnaturel, les héros sont souffrants, la Passion du Christ.

### **La Farce.**

Le théâtre sérieux et le théâtre comique du Moyen-Age n'ont pas eu la même destinée. Le premier, incarné par les mystères, n'a pas survécu au Moyen-Age, et le théâtre sérieux des siècles suivants, principalement la tragédie, n'a rien de commun avec lui. La farce, au contraire, n'a pas été détrônée et a donné naissance à toute une tradition théâtrale. **La farce est une pièce comique qui a pour unique but d'amuser.** Elle met en scène les choses de la vie commune, tantôt d'une façon générale, tantôt en recourant aux allusions personnelles. La farce a beaucoup d'analogies avec le fabliau : elle n'en est pas sortie tout entière, mais souvent, les sujets étant les mêmes, la farce n'est qu'un fabliau en action. De deux côtés c'est le même genre de récit, insouciant de toute préoccupation morale, la même façon d'envisager la vie et la société. Mêmes satires contre les clercs et les moines, même hostilité contre les femmes et le mariage. C'est surtout la même langue vive et naturelle.

Une des farces la plus connue est la *Farce de Maître Pathelin*

### **La moralité**

La moralité est une pièce comique à intentions morales. Pédante par son but, elle fait en outre un constant usage de l'allégorie : ce procédé, toujours détestable, est surtout au théâtre où il s'agit de faire mouvoir des êtres vivants. Ce que la moralité met en scène, c'est la lutte des bons et des mauvais instincts qui se disputent le cœur d'un homme. Parfois elle embrasse la vie tout entière, et oppose au bonheur des gens de bien le spectacle des maux qui sont la punition des méchants ; parfois elle s'attaque à un vice spécial : gourmandise,

impiété, jalousie ; mais toujours elle sermonne dans l'abstrait et met aux prises des entités.

### **La sotie**

La sotie est une pièce comique dans laquelle domine la tendance agressive. Elle est plus spécialement l'œuvre *des Enfants sans souci* : c'est la satire s'abritant sous le manteau irresponsable de la folie. La sotie s'attaque à toutes les classes de la société : dans la sotie intitulée *le Monde, Abus, les Sots*, on voit paraître *Sot dissolu* habillé en gendarme, *Sot corrompu* habillé en juge, *Sot trompeur* en marchand, *Sotte folle* personnifiant les femmes. Elle aborde toutes les questions politiques et sociales, et les traite avec une hardiesse qui surprend.

1. Expliquez les conditions de la formation de la littérature française ?
2. Comment expliquer le fait que la littérature française dès sa naissance était religieuse ?
3. Quels sont les cycles des chansons de geste ?
4. Pourquoi dans *La Chanson de Roland* le contexte historique est-il transformé ?
5. Quel rôle joue la religion chrétienne dans *La Chanson de Roland* ?
6. Nommez les cycles du roman courtois.
7. Comment expliquer le fait que le cycle breton du roman courtois est le plus nombreux ?
8. Quels problèmes du roman de *Tristan et Iseult* sont liés au contexte historique de l'époque ?
9. Comment est considéré l'amour dans le roman de *Tristan et Iseult* ?
10. Quels sont les genres préférés par les troubadours ?
11. Comment expliquer l'apparition de la poésie satirique et didactique du XII-XIII siècles ?
12. Pourquoi dans les littératures différentes on trouve des poèmes allégoriques et satiriques ?
13. Quels sont les genres et les sujets préférés par F. Villon ?
14. Quelles sont les particularités du théâtre du Moyen Âge ? Comparez-les avec celles de l'Antiquité.

### **La Renaissance**

Le mot de Renaissance suggère l'idée d'un nouveau départ, d'une rénovation. La Renaissance a commencé en Italie et a passé les Alpes,

modifiant plus ou moins ses caractères dans chaque pays où elle pénétrait. Le réveil de l'Antiquité a été partout un facteur dominant. La Renaissance a marqué la fin de la civilisation médiévale et l'aurore de l'âge moderne. La France ne peut rester insensible à la brillante civilisation italienne. Les rois de France lancent leurs armées contre l'Italie sous le prétexte que les liens de sang leur donnent des droits sur certaines régions italiennes. Charles VIII, roi de France jusqu'en 1498, revendique le royaume de Naples, son successeur Louis XII (1498-1515) réclame Milan et ainsi de suite.

Les conquêtes françaises en Italie révèlent en effet aux Français une richesse et un raffinement inconnus jusqu'alors. Il est à noter que jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle la vie de la cour en France était austère et grise. Les rois vivaient dans les châteaux forts sombres et sans confort, les distractions étaient peu nombreuses et sans grand intérêt.

Le modèle italien, au contraire, représente la lumière. La cour italienne est animée: fêtes, soirées théâtrales, bals, etc. Les princes italiens habitent des palais luxueux, clairs et élégants.

La littérature et les sciences sont aussi en pleine expansion. Les Turcs ayant conquis Constantinople, de nombreux savants grecs se sont réfugiés en Italie, apportant leur savoir. De plus, les modèles de l'Antiquité ont toujours été cultivés en Italie. La littérature italienne est représentée par la *Divine Comédie* de **Dante** et les *Sonnets* de **Pétrarque**. C'est François I<sup>er</sup> qui a permis la Renaissance en France. Il a fait venir en France des savants et des artistes italiens, notamment les peintres: Léonard de Vinci, Le Titien, Le Primatice. Il a rénové l'université jusqu'ici limitée à la théologie et à la logique qui négligeait l'étude des textes originaux. En 1530 François I fonde le Collège de Lecteurs royaux où les professeurs enseignent le latin, le grec et l'hébreu, appelés les lettres humaines. C'est le début de l'humanisme.

Le terme d'humaniste désigne d'abord une personne sachant le grec et le latin, base de toute culture. Mais ce mot acquiert petit à petit un sens plus large. L'humaniste se donne pour but de cultiver avec harmonie toutes les facultés de l'homme. Les humanistes découvrent l'Antiquité dans son authenticité ce qui désigne la Renaissance. Les humanistes n'étudient pas seulement les textes profanes de l'Antiquité, mais ils veulent aussi connaître la parole de Dieu dans le texte original. En même temps apparaît un mouvement dit la Réforme ou la Réformation. La Réformation est un mouvement religieux né en Allemagne imité par un moine nommé Martin Luther (1483-1546). Il proteste contre l'Indulgence de l'église qui tente de sauver l'âme humaine au moyen de l'argent. Luther affirme que seule la foi peut sauver l'homme et que l'autorité de l'église n'était plus absolue. Il propose de réformer le Christianisme. Sa doctrine se répand rapidement dans les pays allemands. Ce mouvement a reçu le nom de Protestantisme.

En France, la Réforme est représentée par l'écrivain Jean Cauvin, ou Calvin. Calvin modifie les thèses de Luther en affirmant que Dieu accorde la

grâce de Dieu à des élus seulement. La morale calviniste glorifie le travail et d'une certaine manière, l'argent gagné par ce travail. Le Calvinisme se répand en France, où ses partisans sont appelés Huguenots (ce mot provient du mot suisse *Eindgenossen* qui veut dire « confédéré »). L'apparition de ce mouvement en France a provoqué le massacre connu sous le nom de la Saint-Barthélemy, quand dans la nuit du 24 août 1572, dans tout le pays presque 30.000 protestants ont été massacrés par les catholiques. Les questions religieuses font leur entrée dans la littérature et divisent les écrivains, surtout à la fin du XVI siècle.

D'une manière générale, l'humanisme a retrouvé confiance dans l'homme. Convaincus de participer à une époque exaltante, les humanistes croient l'homme capable de dominer le monde et de le comprendre. La dignité humaine consiste à exercer la raison, démarche à la fois collective (la civilisation) et individuelle (la culture); l'intelligence est née pour quêter la vérité (Montaigne). L'appétit des savoirs est général et l'idée de progrès commence à poindre. Des notions clés comme *droit naturel, civilisation, liberté individuelle* apparaissent dans les textes. L'étude de l'histoire ou de l'archéologie est revalorisée. La curiosité scientifique s'exerce surtout dans les domaines de la médecine et de l'astrologie. C'est de la Renaissance que date le développement de quelques innovations majeures comme, entre autres :

- L'utilisation de caractère mobile dans l'imprimerie
- des travaux mathématiques considérables sur la résolution des équations, sur les nombres négatifs, sur la notation mathématique (usage des symboles pour noter les opérations : + - = V, etc.) et des lettres pour marquer les inconnues, sur les logarithmes
- l'invention du télescope
- l'invention du balancier de pendule

Plus globalement, de grands scientifiques modifient radicalement l'état des connaissances scientifiques: Copernic révolutionne l'astronomie; Léonard de Vinci n'est pas seulement un peintre exceptionnel, c'est aussi un inventeur visionnaire; Durer ne se contente pas de graver des estampes, il est aussi un géomètre spécialiste des proportions et de la perspective ; Paracelse fait faire un bond en avant à la chimie et, par là, à la pharmacie; Vésale décrit le corps humain à partir de dissections alors que jusque-là on ne pratiquait que des travaux sur le corps des singes; Michel Servet met en évidence la circulation du sang; l'inventaire des espèces animales est dressé par Conrad Gessner; Jérôme Cardan renouvelle profondément les mathématiques.

Durant une vingtaine d'années du XVI siècle, l'esprit de la Renaissance s'infiltré, mais le XV siècle reste pour ainsi dire toujours à l'avant-scène. Le roi Louis XII, le bourgeois, estime les lettres surtout par les services qu'elles rendent, comme moyen de publicité ou de polémique. Mais la reine Anne les aime pour elles-mêmes. Elle s'entoure des poètes. Et naturellement cette

duchesse de Bretagne fait fleurir à la cour de France la poésie tourmentée et vide dont la féodalité princière du XV siècle avaient été si éprise. Les poètes de la cour créent la poésie des valets de chambre, qui a des traits du réalisme grossier et de l'idéalisme creux où la nature est triviale ou contrariée. Mais en 1515 les goûts changent. Dès que paraissent François I et sa sœur Marguerite, à la vulgarité bourgeoise, à la boursouffure bourguignonne succède toute la splendeur italienne de la vie de cour.

### **Marguerite de Navarre et son cercle humaniste**

François I aime l'art, mais il le comprend parfois au sens du décor. Il a de l'intelligence, du gout, il aime la poésie, il fait des vers. Mais pour l'histoire littéraire, il s'efface derrière sa sœur **Marguerite** (1492-1549) qui fut mariée au roi du **Navarre**. Dans celle-ci se relie tous les mouvements, toutes les tendances de la littérature française. Marguerite de Navarre, comme elle est connue dans la littérature, est née en 1492, en un temps où il fallait encore vouloir s'instruire et le vouloir fortement. Et toute sa vie elle a continué à s'instruire. Elle apprend l'italien, l'espagnol, l'allemand, le latin, à 40 ans elle poursuit l'étude du grec. Dans sa litière où cette infatigable voyageuse passe la moitié de son existence, elle travaillait, conversait, dictait : vers ou prose, chant, drame ou récit, religion ou galanterie, mythologie ou réalité, toute forme et tous sujets lui étaient accessibles. Sa science ne l'éloignait ni du monde ni des affaires.

Ces œuvres : vers au début, pièces : *Deux filles, deux mariées, la vieille, le vieillard et les 4 hommes* – essai de psychologie sentimentale à l'aide des caractères généraux, – qui exprime très bien le vœu de son esprit et le vœu de son cœur ; *La Bergère ravie de l'amour de Dieu* et *Heptaméron* issu du culte de Boccace. Les idées du platonisme y concourent avec la théorie courtoise et la tendresse mystique forment l'idéal amoureux de la reine dans la mythologie qui ne séduit plus par l'absurdité merveilleuse des faits, par son beau naturalisme et par la vérité pathétique. Mais à la Renaissance religieuse, à la Reforme, il fallait leur rendre les inquiétudes morales, la revendication pour le fidèle du droit d'interpréter l'Écriture.

L'apparente incohérence de l'œuvre de Marguerite se réduit facilement à quelques traits principaux :

- Elle a ouvert la source du lyrisme, qui est dans l'émotion personnelle (quelques élans de foi ou d'amour fraternel nous le montrent).

- Elle indique ce que la vie, la nature recèlent de la poésie ; elle trouve dans la spontanéité des impressions le principe de la noblesse et de la beauté.

- Elle interrompt par *l'Heptaméron* la continuité de la nouvelle française, railleuse et maligne des fabliaux à Voltaire ; elle introduit le sérieux, la pitié, le tragique.

- Du conte destiné à amuser elle fait un instrument d'observation, une méthode de description des passions humaines. Elle a contribué à la formation de ce que le XVII siècle appellerait l'honnête homme: *l'Heptaméron* est un

livre de haute civilité et d'enseignement moral. Ce recueil de mésaventures conjugales, de tragédies galantes et de drôleries antimonastiques n'est immoral que selon les convenances de notre siècle : mais on sait combien les convenances sont relatives et variables. La bonne reine a pris le ton du jour, à conter les récits qui plaisaient, mais à la fin de chaque récit elle réfléchit à la morale, au Dieu. Chaque histoire donne lieu à un débat dans lequel on retrouve ses préoccupations mondaines, morales, spirituelles et mystiques.

Cependant, l'œuvre de Marguerite *l'Heptaméron* a échappé à l'oubli.

La Cour de Marguerite de Navarre est devenue centre de la vie littéraire et culturelle et beaucoup d'hommes de talent y ont trouvé l'abri, surtout ceux qui étaient persécutés par l'église et la Réforme. Un d'eux c'est **Clément Marot** (1496-1544) qui est né à Cahors d'un père négociant, qui était aussi poète. Il a su très tôt gagner la protection du roi François I et de sa sœur et est devenu poète officiel de la Cour.

Clément suivait ses puissants mécènes dans leurs voyages jusqu'en Italie. Il a découvert la Renaissance et notamment, le poète italien Pétrarque. Il s'est affranchi désormais des formes médiévales (rondeau, ballade) auxquelles il préférerait les genres modernes imités de l'Antiquité : épître, élégie, etc.

Son existence s'assombrit à partir du moment où il se rapproche des milieux protestants. Il connaîtra une longue série de déboires avec les autorités religieuses, sera emprisonné à plusieurs reprises, évitera le bûcher de justesse et connaîtra l'exil, mais la faveur royale ne l'abandonnera jamais complètement. En 1536 il abjure le protestantisme pour pouvoir rentrer en France. Inquiété à nouveau pour une traduction des Psaumes, il s'établit enfin à Paris, où il meurt.

Œuvre : *L'Enfer*, *L'Épître au roi pour le délivrer de la prison*, *L'Épître au roi pour avoir été dérobé*, *Psaumes*, la traduction d'Amadis de Gaule sur un original espagnol.

Le recueil des *Épîtres* comprend 66 poèmes. Marot s'y adresse à de grands personnages, comme la duchesse de Ferrare. Tantôt, il veut plaire à ses protecteurs, profitant de la moindre occasion pour se rappeler à leur attention. Tantôt, il leur demande avec beaucoup de grâce, d'imagination et d'éloquence, quelque faveur.

Les circonstances rendent parfois ces suppliques d'une urgence extrême, voire tragique. Ainsi en est-il quand Marot, menacé du bûcher, implore Lyon Jamet de le tirer de la prison. Mais le charme du poète consiste toujours à éviter les effets pathétiques et à préférer séduire ou convaincre par l'humour et la fantaisie. C'est en effet avec beaucoup de détachement que Marot semble narguer la mort, la pauvreté, la maladie trouvant jusque dans la pire détresse sujet à calembours et à facéties.

Léger et libre, l'art des *Épîtres* préfigure par bien des aspects celui de la Fontaine.

Marot s'exerce aussi à traduire Virgile et Ovide. Comme les humanistes, il essaie de retrouver dans leur version originale les textes littéraires, mais aussi les textes sacrés.

### **François Rabelais (1494-1553)**

Un des plus grands écrivains de la Renaissance était Rabelais. Il est né en 1494 dans une famille de la moyenne bourgeoisie. Son père était avocat et propriétaire terrien. Après des études ecclésiastiques, il devient moine en 1520. Avec quelques érudits il a contribué à l'épanouissement en France du mouvement humaniste. Il étudie le grec, le latin, la littérature italienne, la philosophie antique (Platon, Aristote).

En 1530 Rabelais quitte l'habit de moine, car la Sorbonne interdit l'étude du grec considéré comme textes d'hérésie. Rabelais va étudier le droit, puis la médecine dans diverses Universités de France. En 1532, Rabelais est médecin à Lyon. Ici il pratique les dissections sur des corps humains ce qui était interdit par l'église. En 1532 il publie son premier livre nommé *Gargantua et Pantagruel*. Le premier livre *Pantagruel* a été aussitôt condamné par la Sorbonne. Rabelais est persécuté par l'église. C'est alors qu'il suit à Rome le cardinal Jean du Bellay en qualité de secrétaire et médecin. Il se présente auprès du Pape pour lui remettre les péchés.

En 1534 paraît son deuxième livre nommé *Gargantua*. Ce livre est de nouveau condamné par la Sorbonne et Rabelais disparaît et au cours de onze ans il s'abstient, par prudence, de toute publication. Il consacre ces années à des voyages en Italie, à l'enseignement de la médecine. Seulement en 1535 il a publié son tiers livre. Le quatrième livre a vu le monde seulement en 1552. Son cinquième livre a été publié à titre posthume en 1564, car Rabelais est mort en 1553.

Dans son premier livre intitulé *Pantagruel* (1532) l'auteur donne des explications fantaisistes sur l'origine des géants. Il s'inspire des Grandes Chroniques, roman populaire de la tradition médiévale relatant les aventures du « grand et énorme géant Gargantua ». Mais si l'auteur garde les effets comiques du grossissement, le merveilleux, les anecdotes chevaleresques de la tradition, le thème du gigantisme prend chez lui un autre sens : il représente l'idéal spirituel et les ambitions intellectuelles de son temps. Gargantua et Pantagruel symbolise en effet le pouvoir de l'homme sur la nature et sa puissance sans limites, sa capacité – grâce au « pantagruélien » - de développer ses connaissances et le monde. Le gigantisme symbolise l'idéal d'un savoir total. La célèbre lettre de Gargantua à son fils, les textes relatifs à l'éducation décrivent un enseignement comportant toutes les disciplines : les langues et la pensée anciennes, la musique, les sciences – notamment les sciences naturelles et la médecine – l'étude des textes sacrés, les exercices du corps et des armes. La pédagogie, fondée sur la réflexion et la pratique plus que sur la mémorisation, la place faite à l'hygiène par le médecin respectueux des

fonctions naturelles du corps qu'est Rabelais, traduisent aussi la nouveauté de l'éducation humaniste.

L'importance donnée à la lecture des textes anciens et des textes sacrés, de même que la satire des miracles et la caricature des pratiques religieuses anciennes, témoigne de l'évangélisme de Rabelais, doctrine condamnée par l'église officielle. Rabelais propose un programme d'éducation qui puisse conduire un prince de la Renaissance à l'exercice responsable du pouvoir. Gargantua organise ainsi, à travers l'abbaye de Thélème, une société utopique qui repose sur le culte de la beauté et de la bonté lié à la foi dans l'homme de l'humanisme de la Renaissance. Par ailleurs, l'épisode de la guerre picrocholine souligne l'absurdité des guerres de conquête, et ne justifie que la guerre défensive.

Enfin, l'importance des voyages est représentation de la pensée humaniste en ce qu'ils sont à la fois ouverture à d'autres sociétés et quête de la vérité humaine. L'oral de la Dive Bouteille donne à cette recherche une réponse symbolique que l'on peut interpréter : le savoir est essentiel pour accéder à la vérité.

Dans le troisième livre, Rabelais introduit un philosophe nommé Panurge. Celui-ci, c'est un personnage nouveau qui partage avec les héros rabelaisiens leurs idées et leurs penchants. On assiste à une enquête de Panurge qui interroge chacun pour savoir s'il doit se marier. Il a peur d'être trompé par sa femme. Dans le quatrième livre Rabelais conte les aventures de Panurge et Pantagruel partis en mer pour aller consulter l'oracle de la Divine Bouteille. C'est un livre plein de fantaisie où Rabelais fait la satire de l'Église romaine, mais aussi des protestants.

En faisant la conclusion, il est à noter que les livres de Rabelais c'est une bouffonnerie carnavalesque. Le rire de Rabelais provient d'une vision joyeuse du monde. Il divise ses personnages en ceux qui savent rire et ceux qui ne le savent pas comme Picrochole. Nous lisons que « mieux est de rire que des larmes écrire » ou bien « Pour ce que rire est le propre de l'homme ». Le rire rabelaisien est ambivalent, tout le livre du commencement à la fin est imprégné d'une atmosphère de carnaval. La destruction et le détrônement sont associés à la Renaissance et à la rénovation, la mort de l'ancien est liée à la naissance du nouveau. Rabelais c'est le corps qui rit. La quantité de victuailles, leur énumération c'est aussi la mort et la naissance. Le rire même est ambivalent: il combat le passé et fait renaître le nouveau. La langue de Rabelais contribue beaucoup à l'originalité de son œuvre. Il fait des emprunts aux langues étrangères, au latin et au grec, aux dialectes et aux différents termes techniques. Sa langue est bien grossière ce qui était propre à son époque. Les grossièretés, les goûts et les répétitions sont dans la nature de l'œuvre, où les bons géants cherchaient à montrer les formidables possibilités qui existaient dans l'homme.

## La Pléiade

La Pléiade n'était pas vraiment une école, mais un regroupement de 7 poètes. Le nom Pléiade provient de mythologie, notamment de 7 filles d'Atlas et de Pléione. Désespérées des souffrances de leur père elles se sont tuées et métamorphosées en sept étoiles. Ce groupe d'écrivains décide d'enrichir et de rénover le français en s'inspirant une nouvelle fois de l'Antiquité. En 1649 le plus combatif d'entre eux Joachim du Bellay a rédigé leur manifeste poétique nommé *Défense et illustration de la langue française*. A cette époque ils ont éprouvé le besoin de propager le français, car les savants et les écrivains s'exprimaient encore en latin. Le livre est consacré à la défense du français contre la prédominance du grec et du latin. Ils pensent que le français peut aussi donner naissance à des grandes oeuvres. Ils appellent l'ensemble des artistes à s'exprimer dans leur langue maternelle qui puisse exprimer toutes sortes des nuances aussi bien que le grec et le latin. Le manifeste est consacré à l'illustration, c'est-à-dire à l'enrichissement de la langue.

Du Bellay propose:

- d'inventer des termes nouveaux;
- de former des mots composés;
- de restaurer des termes vieillis;
- d'employer des mots techniques;
- d'emprunter des mots des autres langues.

Si les écrivains de la Pléiade défendent la langue nationale, ils cherchent en même temps d'encourager le retour à des genres antiques, comme l'ode, la tragédie, la comédie, l'épopée et le sonnet.

Un des poètes le plus combatif de la Pléiade était Joachim du Bellay (1522-1560) né en Anjou et très tôt devient orphelin. Il est touché par une maladie qui l'a rendu sourd. A 25 ans il part pour Paris où il approfondit l'étude des langues antiques et aussi l'italien. A cette époque il a écrit un recueil de sonnets intitulé *Olive*. Dans *L'Olive* il a chanté l'amour bien chaste et certains poèmes sont chargés de mysticisme. Aux années 50 du XVI siècle il a passé quelque temps à Rome. Ici il écrit un recueil de sonnets dit *Les antiquités de Rome* (1558). Il est impressionné par la beauté et la puissance de l'Empire Romain. Mais d'un autre côté, le spectacle de ruines éveille la mélancolie devant le temps qui passe et détruit tout.

En séjournant à Rome Du Bellay éprouve une grande nostalgie pour son pays. A cette occasion il a écrit un recueil de sonnets nommés *Les regrets*. Le Rome ne le satisfait pas. Il y rencontre les mêmes vices qu'en France. Ce dégoût excite en lui sa vision satirique. Dans certains sonnets de son recueil *Les regrets* il parle de ces vices d'une manière satirique les sonnets sont pleins d'ironie amère et mordante. Rentré en France sa satire ne s'éteint pas. En France il s'aperçut que la cour du roi ne vaut pas mieux que celle des papes. Il

faisait la conclusion il est à noter que Du Belley a créé une poésie profonde et solide, parfois contradictoire, mais d'une honnêteté personnelle.

### **Pierre de Ronsard (1524-1585)**

Un des plus grands poètes de la Pléiade était Pierre Ronsard. Il est difficile d'imaginer aujourd'hui le rôle que Ronsard a exercé sur son époque. Reconnu par dès la parution de ses premiers vers comme un grand poète, Pierre de Ronsard était le fils d'un gentilhomme introduit dans l'entourage de François I. Né en 1524 à Couture-sur-Doire, il sera tout naturellement élevé à la Cour. Suite à une grave maladie (surdité précoce), il renonce à l'ambition d'embrasser une carrière militaire et entreprend l'étude des lettres grecques et latines, en particulier au collège de Coqueret en compagnie de Baif et du Bellay. Protégé du roi, il s'enflamme pour la cause catholique et, dans son œuvre, s'inspire largement des plus fameux auteurs de l'Antiquité, tels Horace et Pindare. Cependant, il ne se départira jamais d'un goût affiché pour les plaisirs et, s'il aborde des thèmes plus graves comme la fuite du temps et la mort, il restera le chantre de la femme.

Par la force du talent, par la grandeur de l'effort, par l'éclat du succès, Ronsard est le maître de la poésie du XVI siècle. Il y fut adoré à peu près comme V. Hugo au XIX s. Ce fut une gloire européenne: Élisabeth, Marie Stuart, le Tasse, souverains et poètes l'encensaient; l'Angleterre, l'Italie, l'Allemagne jusqu'à la Pologne enviaient à la France le rival d'Homère et de Virgile. Et le président de Thou ne croyait pas faire une phrase quand il disait que la naissance de Ronsard avait réparé la perte de la France, vaincue ce jour-là à Pavie. Cette renommée prodigieuse fut bâtie en dix ans, entre les *Odes* de 1550 et l'édition des *Œuvres* de 1560. Après la publication de quatre premiers livres *d'Odes*, il devient alors chef de file de la Brigade. En 1552, paraissent les *Amours de Cassandre*, recueil de poèmes pétrarquistes inspirés par une brève rencontre avec Cassandre Salviati, jeune fille de haute naissance, aimée par Ronsard. Des sonnets qui lui sont adressés restent écrits en décasyllabes et fidèles à la tradition du pétrarquisme. La froideur inacceptable de la dame est prétexte à développer une savante rhétorique amoureuse. En 1555, puis en 1556, deux nouveaux volumes de sonnets amoureux se succèdent: les amours de Marie, puis la Nouvelle continuation des *Amours de Marie*, inspirés cette fois par une jeune paysanne découverte par l'écrivain dans une petite ville de Bourgueil. L'humble condition de la belle, le caractère éminemment charnel de la passion qu'elle semble inspirer, s'éloignent de l'idéalisme pétrarquiste. L'alexandrin vient servir avec plus d'ampleur le lyrisme d'un chant qui célèbre la vie à travers les thèmes épicuriens de la beauté et du plaisir. *Les sonnets pour Hélène* (1578) - dédiés à Hélène de Surgères, rencontrée à la Cour. Au-delà de l'abondance des références mythologiques (le poète assimile souvent à Hélène de Troie) et des clichés galants, le discours amoureux s'approfondit de toute une réflexion sur la vieillesse, l'amour, l'écriture et la mort. Faute de

pouvoir encore attendrir la cruelle qui tient son cœur, Ronsard se console en apprivoisant dans ses vers une beauté qu'il affirme supérieure et éternelle: celle qui ne se livre qu'au génie créateur de l'artiste, dont les œuvres survivront. Simultanément, Ronsard publie une œuvre épique, composée de deux livres: *les Hymnes*. Cette production lui vaut un grand succès: Ronsard est appelé le « prince des poètes » et il bénéficie dès lors de la faveur du roi Henry II. En 1562-1563, ses *Discours sur les misères de ce temps*, qui marquent son engagement en faveur du catholicisme et du nouveau roi, Charles IX, assurent sa position sociale: il devient poète officiel et bénéficie de confortables appointements.

À partir de 1572 commence une période plus sombre: son épopée, la *Franciade*, est un échec; elle demeure inachevée et Henri III lui préfère Desportes, un écrivain précieux dont il fait son poète officiel. Ronsard se retire alors dans son prieuré de Saint-Cosme. Il écrit encore les sonnets sur la mort de Marie et d'autres. Après sa mort, en 1585, ses amis publient ses *Derniers vers*, des sonnets très émouvants sur l'approche de la mort.

Proche des grands, le poète joue auprès d'eux un rôle de conseiller et de guide, légitimé par le fait qu'il est inspiré. Il est donc témoin et acteur dans les événements de son temps, qui acquièrent par lui l'immortalité. De même, la poésie confère l'immortalité à ceux qu'elle célèbre, roi ou femme aimée. D'autre part, en dehors des textes engagés, de nombreux textes intimes, en particulier ceux de la poésie amoureuse, ne renvoient pas tant à une expérience personnelle qu'à un travail littéraire. *Les Amours de Cassandre* sont inspirés de Pétrarque ; les poèmes « *Sur la mort de Marie* », consacrés à Marie de Clèves, aimée d'Henri III, sont une œuvre de commende. Le travail du poète est donc essentiel.

Les formes, les registres et les thèmes de la poésie de Ronsard sont extrêmement variés. Si *les Amours* de 1552 sont fidèles à la rhétorique et à la thématique du pétrarquisme, Ronsard trouve un ton plus personnel et plus varié dans les recueils lyriques suivants. Épicurisme et naturalisme caractérisent son style dans *la Continuation des Amours* et *la Nouvelle Continuation*. Dans *les Hymnes*, il s'essaie au lyrisme philosophique. *Les Discours* marquent son engagement dans la crise politique et morale de son temps. Le recueil des *Derniers vers* est consacré à la mort. C'est ce poète de la variété qu'on redécouvre aujourd'hui, surtout pour son œuvre lyrique.

Poète-philosophe, poète de cour, poète de l'amour, Ronsard avait connu déjà la gloire de son vivant. Il a été oublié au XVII<sup>e</sup> siècle, le siècle du classicisme. Les romantiques ont réhabilité son œuvre et il est même aujourd'hui reconnu et apprécié comme l'un des plus grands poètes français de la Renaissance.

### **La poésie engagée.**

Au début de XVI siècle, le christianisme est très largement répandu en Europe occidentale. Mais de même que les humanistes s'inspirent de l'Antiquité gréco-latine, de même la Réforme protestante souhaite revenir à un christianisme primitif, plus proche de l'esprit des Évangiles.

Très rapidement, les thèses du réformateur allemand Martin Luther et du prédicateur français Jean Calvin envahissent le monde chrétien. Les huguenots s'opposent alors aux « papistes », fidèles à la religion traditionnelle: le catholicisme. François I est d'abord très tolérant, mais le conflit s'envenime et donnera lieu à trente-six ans de luttes sanglantes.

Les Guise désirent en fait détrôner Henri III. Celui-ci fera assassiner leur chef. La guerre civile ne sera conclue que par l'abjuration de son successeur, Henri III, et la signature de l'Édit de Nantes (1598) aux termes duquel les protestants se croient tolérés en France aux côtés de la religion officielle.

La violence des conflits qui coupent la France en deux camps, catholique et protestant, conduit les écrivains et les poètes à prendre position à travers leurs œuvres. Les titres mêmes sont révélateurs: *Discours sur les misères de ce temps*, de Ronsard, des *Tragiques*, d'Aubigné. L'inspiration, fondamentalement différente, puisqu'il s'agit de dénoncer les horreurs de la guerre civile, d'inciter au calme, de déplorer l'état de la France ou d'exciter l'esprit de vengeance, trouve des formes et une expression orientées vers le combat. Utilisée comme arme, l'écriture poétique prend une tonalité épique, caractérisée par la violence des images, les hyperboles, les reprises obsessionnelles de termes et de figures. La poésie intimiste et savante est remplacée par des poèmes amples, au lyrisme exacerbé par la violence, l'amertume, la colère.

### **Agrippa d'Aubigné (1552-1630)**

Orphelin de mère, Agrippa d'Aubigné reçoit de son père une éducation solide. Il connaissait le latin, le grec et l'hébreu. Il a huit ans lorsque son père lui fait jurer de se consacrer à la vengeance des chefs protestants massacrés en 1560. Trois ans plus tard, son père meurt, mais l'enfant tient son serment.

A 16 ans, il rejoint les rangs des huguenots: dès lors, il vit en homme de guerre. C'est par miracle qu'il a échappé au massacre de la Saint-Barthélemy, dans la nuit du 24 août 1572, où 30000 protestants environ sont massacrés dans tout le pays par les catholiques. Mais en 1572 il est blessé au combat. il est recueilli et soigné par une jeune fille dont il tombe amoureux. Mais il est protestant et elle est catholique, le mariage est impossible. il est ami d'Henri de Navarre, futur roi de France Henri IV et aussi l'un de ses principaux conseillers. En 1577 il est blessé de nouveau et il est contraint au repos et commence son oeuvre majeure *Les Tragiques*. Commencée en 1577, elle n'a pas été publiée qu'en 1616 et raconte, à la gloire des protestants, l'épopée des guerres de religion. C'est une oeuvre immense de plus de 9000 vers divisés en sept chants.

Le premier, *les Misères*, décrit les malheurs de la France ravagée par les guerres. Dans le deuxième *les Princes* il condamne les moeurs des favoris

royaux. Dans le troisième *La Chambre dorée* il attaque les gens de justice chargés de juger les réformes. Les chants IV et V *Feux et Fers*, passent en revue, sous la forme de tableaux saisissants, tous les horreurs de la guerre.

Dans le sixième *Vengeance* d'Aubigné annonce que le châtement de Dieu menace les coupables. Dans le dernier, *le Jugement* il annonce le dernier jugement. On y voit le bonheur des élus qui ont été persécutés sur terre. L'ordre naturel renversé un moment par la barbarie et la corruption des puissants est aussi établi par la volonté divine. le poète parle aussi de la mort qui n'est pas seulement l'aboutissement de l'existence, mais une présence tout au long de la vie. Elle se manifeste partout, dans le sang des victimes, dans les crimes des méchants et jusque dans les plaintes de la nature qui sont l'expression du tragique de l'univers. Les damnés regroupent tous ceux qui sur la terre se sont comportés en tyrans et en criminels. Ils sont doublement condamnés: non seulement ils ont agi contre la parole du Christ, mais ils ont aussi souillé la nature par leurs crimes.

D'Aubigné a été un écrivain profondément marqué par son temps. Son oeuvre *Les Tragiques* est celle d'un militant engagé qui a déployé un style farouche et guerrier pour une cause défendue avec passion. Il a utilisé beaucoup l'antithèse pour donner de la force à sa poésie (les bons et les méchants, l'horreur quotidien et splendeur biblique, le ciel et l'enfer). Son inspiration biblique lui permet de mettre en scène, les damnés, les anges, le feu, la lumière de Dieu. Les sources bibliques, omniprésentes, contribuent largement à donner aux *Tragiques* leur âpre grandeur. Mais il faut surtout y admirer un art puissamment visionnaire, touchant sans cesse au pur lyrisme et à la démesure fantastique. Maniant des paradoxes hardis, suscitant des contrastes d'une rare violence, poussant la métaphore jusqu'à l'hermétisme, la poésie d'Aubigné fournit sans doute son plus authentique chef-d'œuvre au baroque français.

### Montaigne (1533-1592)

Michel Eyquem Montaigne est né en 1533 au château de Montaigne dans le Périgord. Son père, imprégné des théories de la pédagogie humaniste, lui donne une éducation profonde et originale. Le matin, il le réveille au son de la flûte et il lui donne un précepteur qui doit lui apprendre le latin avant le français. Personne dans la maison même les domestiques ne devait parler que le latin.

A cinq ans, il est envoyé au collège de Bordeaux. À treize ans, il commence les études de droit et à 21 ans il devient magistrat.

Pris dans le tourment des guerres civiles, il s'engage aux côtés des catholiques, mais avec modération. À 37 ans il commence à écrire son oeuvre majeure *Les Essais*. Il est difficile aussi de rendre le sujet *des Essais*, car à l'origine, Montaigne écrit pour fixer ses idées et mettre à l'épreuve son jugement. Ses *Essais* se composent de trois livres édités en 1580 et 1588. Il faut

souligner que les Essais ne sont pas des mémoires. Ce n'est pas l'histoire de sa vie, mais plutôt celle de ses pensées.

Grand amateur de lectures, comprenant aussi facilement le latin et l'italien il note, selon la coutume des humanistes, les phrases et les anecdotes, puis il les commente. Ou bien il choisit une idée générale qui lui paraît intéressante et il développe à l'aide d'exemples tirés des oeuvres des anciens. Ses pensées avancent librement. Les différents chapitres, de longueurs très inégales, reflètent les préoccupations du moment. Il parle de certains épisodes de l'histoire ancienne, de l'ambition, de la peur, des événements contemporains, de la découverte de l'Amérique, de l'éducation et surtout de lui-même.

Il est vrai que le point du départ des *Essais* c'est lui-même. Il est même possible de faire de lui un portrait physique et moral d'après son oeuvre.

Montaigne est un indépendant, un individualiste. Il a même refusé de vivre à la cour du roi pour ne pas être à la tutelle des autres. Montaigne aime la vie. Il cherche à bien vivre, sans courir après un bonheur utopique et inaccessible. Il n'a pourtant pas vécu en solitaire ou en égoïste. Il s'intéressait toute sa vie aux problèmes de son époque. Même en pleine guerre religieuse il a accepté des missions diplomatiques. Il a été même élu maire de Bordeaux et il ne s'est pas dérobé à cette tâche qu'il accomplissait avec compétence. Un chapitre des *Essais* est consacré à l'éducation des enfants. Montaigne en vient à parler de celle qu'il a reçue. Montaigne parle de son père et de sa méthode d'éducation. Il s'indigne contre la méthode scolastique. Selon lui « apprendre par coeur c'est ne rien apprendre ». Il écrit qu'il avait appris le latin « sans fouet et sans larmes ».

Montaigne se préoccupe de savoir de ce qui peut contribuer à faire de l'homme une personne de bonne compagnie. Trois choses lui paraissent essentielles: la conversation avec des hommes hors du commun, la société des femmes distinguées et la lecture. Il dit qu'il passe à la bibliothèque « la plupart des jours de sa vie, et la plupart des heures du jour ».

Étant d'un esprit curieux, Montaigne se tient au courant des problèmes du Nouveau Monde (l'Amérique a été découverte quelques décennies auparavant). Il parle de comportement féroce des gens civilisés, de leur avarice, de leur volonté de convertir les peuples barbares.

Montaigne parle aussi de l'expérience personnelle, qui est présentée par lui comme la source de toute connaissance et la condition de toute harmonie avec soi-même. Il faut selon lui faire confiance à la nature, car il est plus important de bien vivre que de se lancer dans de grandes entreprises pour mieux oublier ses propres contradictions. Dans les conclusions du XVI<sup>e</sup> siècle Montaigne était le dernier humaniste à la suite de considération imagée sur lui-même. On peut même dire qu'il a fait le bilan de son siècle et a ouvert la voie à un genre nouveau *Les Essais*. Dans son oeuvre la pensée abstraite ne se sépare jamais de l'expérience concrète.

Le XVI siècle est donc une période de modifications importantes dans le domaine de la poésie. L'invention du sonnet, l'inspiration à la fois antique et personnelle, l'image et le rôle orphique du poète font de la Renaissance l'âge d'or d'un lyrisme que sauront retrouver les poètes du XIX siècle, dans une perspective à la fois historique, traditionnelle et personnelle.

1. Quelles conditions historiques ont provoqué la formation de la Renaissance ?
2. Quelle influence italienne pouvons-nous remarquer dans la renaissance française ?
3. Comment étaient les relations de la Renaissance avec la Réforme religieuse ?
4. Comment l'humanisme a changé la conception du monde ?
5. Quel est le rôle de Marguerite de Navarre dans la Renaissance française ? Les particularités de son style, les sujets dominés dans *Heptaméron* ?
6. Qui appartenait au cercle de Marguerite de Navarre, comment ces poètes ont influencé le développement de la littérature humaniste ?
7. Quels sont les sources du roman de François Rabelais *Gargantua et Pantagruel* ?
8. Quelles voies du développement de la langue proposent les représentants de la Pléiade ?
9. L'influence de quel poète peut-on remarquer dans les Sonnets de Ronsard ?
10. Comment comprenez-vous la littérature engagée ?

#### Littérature recommandée :

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление. – М., 1989.
2. Артамонов С.Д. Франсуа Рабле. – М., 1964.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., – 1965.
4. Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. - М., – 1976.
5. Волощук Е. В одну телегу впрячь – не можно ль? (Из заметок на полях «Гаргантюа и Пантагрюель») // Вікно в світ. – К., 2000. – № 1. – С. 72-86.
6. Гуревич Л.Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: Искусство, 1987. – 359 с.
7. Затонский Д.В. Сказки о ренемманском принце, или Карнавальныи не-герои посреди ловушек бытия (Рабле «Гаргантюа и Пантагрюель») // Вікно в світ. – К., 2000. – № 1. – С. 51-71.

8. История зарубежной литературы. (Средние века и Возрождение). – М., 1987, – С.246-279.
9. История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов / Л.Г. Андреев, Л.Н.Козлова, Г.К.Косиков. – М.: Высш.шк., 1987. – С. 87-140.
10. Козлик І.В. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження (Картина світу». Естетика. Поетика): навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2011. – 344 с.
11. Коптілов В. Передмова. Роман про Трістана та Ізольду // Всесвіт. – 1998. – № 12.
12. Михайлов А.В. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 1976.
13. Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть «фаблио» и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М., 1986.
14. Сабанеева М.К. Хрестоматия по французской литературе XVI века. (на франц. яз) пособие для студентов фак. иностр. яз пед. ин-тов. – Л.: Просвещение, 1974. – 220 с.
15. Самарин Р. М. Зарубежная литература. – М., – 1978. – С.49 73.
16. Смирнов С. Всеосяжний світ Франсуа Рабле // Всесвіт. – К., 1986. – № 9. – С.148-151.
17. Шаповалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження: Підручник / За ред. Я.І.Кравця. – 3-тє вид., перерод. і доп. – К.: Знання, 2011. – 476 с.
18. Deshusses Pierre (et d'autres). Dix siècles de la littérature française. – Paris. – 1984., – V.I.
19. Darcos X. Histoire de la littérature française. – Paris : Hachette, 1992. – 527 p.
20. Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P.Aragon, D. Saint-Jacques, A.Viala. – P. : puf, 2002. – 654 p.
21. Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française : dynamique et histoire. – P. : Gallimard, 2007. – V.II. – 929 p.
22. Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du profeseur. – Paris : Nathan, 1991. – 960 p.
23. Rincé Dominique. Langue et littérature. Anthologie XIX – XX siècles. – Paris, 1992. – 479 p.
24. Valette Bertrand et autres. Antologie de la littérature française. – Paris : Nathan. – 1989.

## Le XVII siècle

Le XVII siècle connaît une grande instabilité politique. Après l'assassinat d'Henri IV (1610), son épouse, Marie de Médicis, règne sur le royaume. Louis XIII accède au pouvoir en 1617 et nomme le cardinal Richelieu comme conseiller, qui renforce l'autorité royale. En 1661, Louis XIV, le « Roi-Soleil », monte sur le trône. Sous son règne, la France deviendra le pays le plus puissant d'Europe. C'est le triomphe de la monarchie absolue.

Trois courants littéraires traversent cette période : **le baroque, la préciosité et le classicisme.**

### Le baroque

Le début du XVII siècle est une période de transition entre Renaissance et Classicisme. Dans le chaos des idées et des événements, une certaine inquiétude habite les esprits. Elle se traduit dans la littérature et les arts par **le mouvement baroque** (le mot baroque désigne à l'origine une perle de forme irrégulière). Il est utilisé au XIX s. pour nommer les formes irrégulières des mouvements artistiques, venus d'Italie, qui se développe en France de 1580 à 1640. Cette complexité des formes traduit les goûts pour les apparences et les sentiments de l'instabilité du monde. Le principal théoricien du baroque, Jean Rousset, le définit par des thèmes : le changement, l'inconstance, le trompe-l'œil et la parure, le spectacle funèbre, la vie fugitive et le monde en instabilité, la métamorphose et l'ostentation, le mouvement et le décor.

L'œuvre baroque marque une constante hésitation entre la vie et la mort, le songe et le réel, l'ordre et le désordre. Ses principales caractéristiques sont : irrégularité, excentricité, foisonnement, fantaisie. Elle représente toujours un monde instable, étrange, en perpétuelle mutation.

Le sentiment de la fragilité et de la vie associé au goût nostalgique pour ses richesses, paysages, fruits, fleurs, émotions, conduit les poètes et les peintres à privilégier l'expression d'une sensualité à la fois épanouie et mélancolique. L'art cherche à saisir ce qui s'échappe, l'eau, fumée, nuages, lumière, rêves. Les poètes et les peintres observent avec fascination des jeux de miroirs et des métamorphoses qui se rattachent au fantastique et rendent dans leurs œuvres la complexité du trompe-l'œil, le charme des illusions, les dangers des apparences. Le trompe-l'œil signe dans la peinture (**Simon Vouet**) ; la ligne courbe dans l'architecture (le **Bernin**) ; l'exubérance de la rhétorique et des images dans la poésie (**Théophile de Viau**).

Le baroque répond au goût du spectaculaire et du grandiose: sa littérature est hantée de fêtes, de spectacles de parcs ornés des statues. Les personnages des romans **d'Honoré d'Urfé** se promènent dans les jardins superbes et participent à des fêtes grandioses ; **La Fontaine** dans son poème *Le Songe de Vaux*, célèbre les fêtes que donnait Fouquet à Vaux-le-Vicomte.

La grandeur artificielle de ces manifestations, créées par l'homme, résulte du goût de l'illusion. Partout masques, déguisements, reflets, jeux d'ombre et

de lumière, font miroiter un monde changeant et insaisissable. Au théâtre, les spectateurs distinguent mal fiction et réalité : les pièces baroques, comme *L'Illusion comique* de Corneille mettent en scène des comédiens jouant une pièce de théâtre. Pour dire la complexité du monde, le roman devient plus long ; les intrigues se mêlent et les rebondissements se multiplient.

L'écriture baroque ne connaît pas plus de mesure lorsqu'elle décrit la beauté d'un lieu où la grandeur d'un personnage. Elle recherche les images et les comparaisons grandioses, utilise l'hyperbole et l'accumulation.

En outre, les écrivains baroques multiplient les antithèses et font apparaître les contradictions du monde : tantôt le ton reste badin et le style exploite les paradoxes et la pointe finale ; tantôt le ton est grave : derrière de beaux décors se profilent la maladie et la mort.

**Les formes littéraires** qui se développent sont liées à ce goût. C'est d'abord le **théâtre** (surtout la tragédie), car il met sous le regard le corps souffrant et les situations extrêmes de la conscience : amants, héros déchirés, martyrs, luttés à mort. **Les histoires tragiques**, sortes de chroniques de l'horreur, relatent des affaires criminelles : meurtres, suicides, viols, amour dénaturé, sorcellerie. En poésie, ce sont des **poèmes visionnaires**, qui privilégient les thèmes fantastiques : les déchirements de la nature humaine et l'attente de Dieu ou les forces de l'illusion, du masque, de l'inconstance, de l'éphémère, de la magie.

La poésie baroque, d'abord marquée par les guerres de Religion, exprime le trouble des esprits. Lorsque la paix revient en France, la poésie baroque, plus sereine, reprend les thèmes de la Pleïade qu'elle traite de manière originale. Le charme impressionne désormais par son visage fugitif et fuyant : vent, nuages, arcs-en-ciel, eau miroitante ou jaillissante. L'amour fidèle n'empêche pas de chanter les plaisirs de l'inconstance. Le sentiment de la fuite du temps est amplifié par la conscience de la vanité des entreprises humaines. Seule la constance divine peut apaiser l'homme saisi d'angoisse face à la mort.

#### Principales œuvres baroques :

Agrippa d'Aubigné *Les Tragiques* ;

François de Malherbe *Les larmes de Saint Pierre, poésie* ;

Jean de Sponde *Essai de quelques poèmes chrétiens* ;

Mathurin Régnier *Satires, poésie* ;

Théophile de Viau *Pyrame et Thisbé, Œuvre poétique* ;

Charles Sorel *Histoire amoureuse de Cléangénor et Doristée, Histoire comique de francien, le Berger extravagant* ;

Honoré d'Urfé *L'Astrée*.

#### **Saint-Amant (1594-1661)**

Après des études succinctes, Marc-Antoine Girard, « sieur de Saint-Amant », fils d'un marin rouennais, mène une vie aventureuse. Il s'embarque

pour des voyages qui le mèneront « tant en Europe qu'en Afrique et qu'en Amérique ». Lorsqu'il séjourne à Paris, ce libertin, au service du duc de Berry et ami de Théophile de Viau, mène une vie dissipée et fréquente les salons.

La carrière littéraire qu'il poursuit depuis 1627 lui vaut d'être élu à l'Académie française en 1634. Désireux de plaire à son public, ne se souciant d'aucune règle et refusant toute imitation, Saint-Amant exerce son talent très personnel dans des genres différents, le plus souvent comiques et burlesques, comme les satires et les poèmes bachiques. Il a aussi un sentiment très vif de la nature qui, dans l'ode intitulée *Solitude*, finit par se déployer dans une vision fantastique. Il écrit enfin des poèmes de circonstance, des textes religieux, une épopée chrétienne, *Moïse sauvé*.

Épicurien et bon vivant, Saint-Amant consacre plusieurs poèmes à la sensualité. Dans les évocations de sa vie de bohème, les beuveries sont croquées en termes vigoureux et imagés : dans *La Crevaille*, Bacchus voit les buveurs « mordre... braire... grimacer... se tordre ». Son goût pour les agapes en compagnie des « goinfres » lui inspire des poèmes comme *Le Melon* où, avec un réalisme savoureux, il chante la bonne chère. *Le Paresseux* est un éloge humoristique de la paresse voluptueuse. D'autre part, plusieurs poèmes d'amour qui célèbrent les parties du corps féminin (*Madrigal*), sont déjà marqués par la Préciosité.

La sensibilité à la nature est un autre aspect de la poésie de Saint-Amant. Il en retient surtout l'aspect instable, qui s'exprime dans les thèmes de l'eau (la mer, les torrents, la pluie), du mouvement du jour (le soleil levant) et des saisons, auxquelles quatre sonnets sont consacrés. Ces choix traduisent le caractère baroque de l'œuvre.

Le baroque transparaît aussi dans le goût pour l'imaginaire et le fantastique, qui s'expriment dans des visions d'univers inversés, et des hallucinations souvent morbides : *Dans ces lieux remplis de ténèbres / y branle le squelette horrible [...] (Solitude)*.

Saint-Amant privilégie la vision, c'est-à-dire toute forme de description. Scènes de cabaret et caricatures dans les textes satiriques utilisent la métaphore, le pointe, l'accumulation et s'expriment dans un registre familier, parfois cru, souvent comique.

En revanche, l'évocation presque picturale de certaines scènes de *Moïse sauvé* appelle un style noble et soutenu. Dans l'évocation de la nature, Saint-Amant se soucie du détail et de la musicalité sans négliger les effets de surprise.

## La Préciosité

**La Préciosité**, un autre courant de la littérature, un mouvement intellectuel et social de la première moitié du siècle, considéré avatar du Baroque, se manifeste d'abord comme une réaction à la grossièreté de la cour d'Henri IV et

de celle de la première Régence (Marie de Médicis) peu portée sur les raffinements culturels. La Préciosité est inséparable de l'aristocratie.

Les nobles cultivés et certains bourgeois prennent l'habitude de se réunir dans des salons animés par des femmes, la marquise de Rambouillet ou Mademoiselle Scudéry, auteur des romans précieux. Dans de tels lieux se sont élaborés, par le biais de la conversation et d'une écriture volontiers collective : un savoir-vivre mondain défini par délicatesse, un idéal esthétique de distinction, le raffinement des relations amoureuses spiritualisées, des revendications sur la place de la femme (refus de la dépendance conjugale et accès à la culture), enfin un souci du langage châtié. La recherche d'un raffinement du langage conduit à remodeler le vocabulaire : rejet des termes considérés comme « bas » au profit des périphrases complexes, parfois obscures, mais compréhensibles par les « initiés ». Le précieux cherche donc à faire valoir ses qualités par un raffinement outrancier et étincelant, fondé sur la rareté de son expression. Le mot choisi, la langue épurée de toute trivialité, la phrase complexe et riche en détours : tout l'effort mondain se tourne en culte de la forme. La grande préoccupation de ses salons est la littérature dans ses relations avec l'expression de l'amour. Ainsi s'élaborent des nouvelles règles dans la ligne de la courtoisie médiévale : parcours difficiles imposés aux « parfaits amants » selon les conventions de la Carte du Tendre (métaphore spatiale de différentes étapes que le couple doit parcourir afin d'aboutir à l'union parfaite), analyse subtile des sentiments, créations poétiques associant les nouveautés du langage aux symboles empruntés à la mythologie, jeux littéraires comme les maximes ou les proverbes. L'influence de la Préciosité, malgré l'attaque que ses excès lui valent, est un des grands faits littéraires du XVII<sup>e</sup> s. Au-delà d'un maniérisme parfois ridicule, la préciosité impose aux plus grands auteurs une certaine façon de parler de l'amour ainsi que le recours à des images consacrées par l'usage et à des hyperboles raffinées.

La **préciosité** privilégie une expression emphatique, riche en exagération et en images. Le style précieux des poésies de **T. de Viau, Saint-Amant, Voiture** est travaillé : multiplication des métaphores, savamment élaborées, utilisation de l'adjectif substantivé, préférence systématique de la périphrase à l'expression simple et directe.

L'importance de la raison au XVII<sup>e</sup> siècle conduit parfois à considérer que la poésie, expression de la sensibilité y joue un rôle mineur. Mais si le développement du Classicisme à partir de 1661 laisse moins de place au lyrisme personnel, le genre poétique est illustré dans la première moitié du siècle, par les poètes baroques et précieux. Il prend ensuite une forme plus rigoureuse, privilégiant des orientations critiques et didactiques.

Étroitement liés à un contexte caractérisé par instabilité, ces deux courants disparaissent à mesure que se met en place la centralisation politique. Avec l'ère des « doctes » et des règles, c'est une littérature plus codifiée qui s'élabore, la littérature du Classicisme.

Principales œuvres précieuses :

Poésie : Théophile de Viau *Œuvres poétiques* ;

Marc-Antoine Girard Saint-Amant, *Œuvres poétiques* ;

Vincent Voiture, *Œuvres*

Tristan d'Hermites, *Les plaintes d'Acante, vers héroïques*,

Romans : Madeleine de Scudéry, *le Grand Cyrus*, *Clélie*.

### **Madeleine de Scudéry (1607-1701)**

Orpheline d'une famille de petite noblesse ruinée, Mlle de Scudéry est élevée par son oncle, qui lui donne une instruction assez remarquable pour une femme de son époque. Ses premiers romans sont écrits en collaboration avec son frère, Georges de Scudéry, qu'elle finit par surpasser. À partir de 1650, son salon éclipse celui de l'Hôtel de Rambouillet qui dominait jusqu'alors la vie culturelle. Les « samedis » de celle que l'on appelle « Sapho », accueillent les adeptes de la préciosité, mais reçoivent également La Rochefoucauld, Mme de Lafayette et Mme de Sévigné. De 1649 à 1663, Mlle de Scudéry publie de très longs romans qui connaissent un immense succès puis elle entreprend d'écrire des « histoires » beaucoup plus brèves et de publier séparément plusieurs volumes de Conversation morale.

Les premiers romans de Georges et Madeleine de Scudéry s'inscrivent dans la veine du roman héroïque baroque, version en prose de l'épopée. Mais, dès le milieu du *Grand Cyrus*, et plus encore avec *Célie*, le roman prend ses distances avec le genre héroïque et tend davantage à exposer un code de galanterie à travers la peinture de la société des salons.

Le succès du *Grand Cyrus* et de *Clélie* provient en partie de ce que les lecteurs y retrouvent, derrière une intrigue antique – perse ou romaine – des contemporains célèbres. Dans le premier de ces deux très longs romans à clés, Artamène est le Grand Condé (illustre frondeur), Mandane, l'intrigante Mme de Longueville, et Sapho, la sage Mlle de Scudéry. La société des « samedis » se reconnaît dans certaines « conversations » de *Clélie*, qui reproduisent celles des habitudes du salon et qui portent avant tout sur l'amour et sur le respect (la gloire) de la femme.

Mlle de Scudéry, en fine moraliste, procède à « l'anatomie du cœur amoureux ». Elle établit entre les sentiments d'infinies distinctions dont la subtilité échappe au lecteur moderne, qui ne retient plus guère que la célèbre *carte de Tendre*, publiée dans le premier volume de *Célie*. Celle dont la vertu était louée par tous ses contemporains et dont l'histoire a retenu l'amitié tendre avec Pellisson, prône un amour épuré, fondé sur la « gloire » de la femme et sur le rejet des sens. Cette conception de l'amour contient un plaidoyer féministe souvent novateur.

La finesse d'analyse de Mlle de Scudéry, la subtilité de ses distinctions et de ses définitions ont largement influencé les moralistes de la deuxième moitié

du siècle, de Mme de Lafayette à La Bruyère. Figure dominante de son temps, Mlle de Scudéry est la première femme de lettres française. Elle a manqué de peu d'être élue à l'Académie française.

### Le Classicisme

Le XVII est appelé siècle classique. Mais le Classicisme n'atteint sa forme la plus pure qu'entre 1660 et 1680. L'avènement de l'ordre politique et religieux s'accompagne d'une évolution analogue dans les arts et les lettres. À la fantaisie baroque succède le culte de la raison et de la mesure.

Le Classicisme se définit en France par les soumissions aux modèles antiques, le respect des règles strictes, la défiance à l'égard de l'originalité (le moi est haïssable) et de l'imagination (la folle du logis selon Blaise Pascal).

Le courant littéraire le classicisme n'est pas né spontanément. L'idéal classique de « **l'honnête homme** » se trouve déjà en germe chez Montaigne. Mais le classicisme s'incarne dans ce type humain, l'honnête homme, qui possède toutes les qualités que demande cette époque à un homme du monde, à un homme de cour. On donne ce nom au XVII siècle à celui qui sait faire preuve de mesure et de retenue. Dans ses idées, l'honnête homme se montre tolérant. Parmi les personnages de Molière, il est celui qui adopte des positions conciliantes et raisonnables face aux extrémités, obsédés par leurs passions ridicules, leur vanité ou leur colère. C'est un modéré, partisan du « juste milieu ». L'honnête homme est aussi un homme ouvert, curieux d'esprit, savant parfois, mais sans faire étalage de ses connaissances. Il sait s'adapter aux circonstances et au milieu où il se trouve. Dans son comportement social, il est agréable, poli, raffiné dans ses manières, capables de se dominer. Il pratique l'art de la conversation avec délicatesse. L'art de plaire – c'est à ce talent que l'on juge l'homme du monde. Plaire impose que l'on sache être profond tout en divertissant. En matière d'art et de goût, plaire est le vrai critère. Si la pièce a plu, c'est qu'elle est bonne. Les qualités humaines et la morale sociale rejoignent les ambitions artistiques et les formes mêmes de l'art.

Mais le classicisme comme méthode ne sera pas compréhensible sans un petit exposé de l'histoire française.

La littérature devient un moyen idéologique qui doit défendre la cause de l'État. Les sentiments personnels doivent être subordonnés à la « raison d'État ». La littérature du classicisme s'est épanouie dès 1620-1630. Vers 1635-1640, des théoriciens s'attachent déjà à définir les règles de chaque genre: poésie, comédie et tragédie. Enfin, l'Académie française, fondée en 1635, a pour mission de fixer les règles du langage, de juger les livres qui lui sont présentés et de fournir des modèles de style. Les règles des genres littéraires sont fixées, principalement en ce qui concerne la tragédie, où doit exister trois unités: temps, lieu, action. L'action doit se produire en un jour, le lieu doit être le même, et action comme un seul fait accompli. Enfin, les Anciens restent des

modèles, mais à la différence de la Renaissance leurs œuvres sont imitées avec modération. L'art doit tendre vers une fin moraliste.

Les écrivains du classicisme sont obligés à se conformer au public de la cour. Le public était bien restreint. Pour plaire à ce public, il fallait répondre à ses exigences.

C'est au théâtre que ces principes vont le mieux s'affirmer avec trois grands dramaturges : Molière, Corneille et Racine. Tous les auteurs reconnaissent à leur art un but essentiellement didactique. Le plaisir esthétique n'a d'intérêt que dans la mesure où il contribue à une édification spirituelle.

Le XVI<sup>e</sup> siècle avait cherché à enrichir le vocabulaire, le XVII<sup>e</sup> établit la liste officielle des mots français dans le premier dictionnaire (paru en 1694). Les règles grammaticales sont précisées. La langue française est normalisée.

**Malherbe** fut le premier à fonder les principes de l'esthétique du classicisme et à concevoir une réforme de la langue. Il se donna pour mission de réformer la langue et les vers, et d'enseigner aux poètes à manier ces deux outils du travail littéraire. Avant toute chose il est de son temps ; et c'est pour cela qu'il réussit. Malherbe s'était donné pour tâche de nettoyer la langue française : il voulait mettre dehors les archaïsmes, les latinismes, les mots de patois, les mots techniques, les créations arbitraires, mots composés ou dérivés, enfin tout ce dont l'ambition du siècle précédent avait surchargé, encombré la langue. Il voulait la réduire *aux mots purement français*, comme disait du Bellay.

L'usage aussi lui fournissait la règle du sens et du génie des substantifs, et de l'usage il tirait des lois universelles et nécessaires. À l'usage encore il demandait de prononcer sur l'arrangement des mots, sur leurs alliances, leurs rapprochements, leurs dépendances, sur la structure et l'ordonnance des propositions. Mais ici se découvre un autre principe, que Malherbe extrait de ceux qu'il estime entre la fonction littéraire de la langue : il veut qu'on satisfasse à la raison ainsi qu'à l'usage ; et l'usage même tire son autorité de la raison. Car si l'on parle pour se faire entendre, c'est raison qu'on parle comme tout le monde. Et pareillement, c'est raison qu'on élimine de sa parole tout ce qui nuit ou ne sert pas à l'intelligence des choses ; l'expression parfaite est celle qui met la pensée en pleine lumière. Donc propriété, netteté, clarté, fuir tout ce qui est fantaisie, irrégularité, équivoque, voilà en somme l'enseignement de Malherbe.

Malherbe élaborait une nouvelle esthétique qui posait la première pierre au système des règles du classicisme. La langue épurée par Malherbe se fixa, plus tard, par le travail de l'Académie française. La formation du classicisme est liée avec la réforme du théâtre selon les principes classiques. Plusieurs théoriciens de la littérature et tout particulièrement ceux du théâtre dans leurs traités, discours, lettres, préfaces formulèrent une série de règles à suivre au nom de la vraisemblance. Tous affirmaient que les auteurs dramatiques devaient étudier les Anciens et suivre leur exemple. La tragédie devait exprimer la nature (ce qui

voulait dire psychologie humaine), elle devait avoir cinq actes, être écrite en vers, respecter trois unités, celles du temps (24 heures), du lieu et de l'action, avoir le langage noble. À ces règles s'ajouta une exigence de tout autre caractère, celle « de plaire et de toucher ». Cette exigence exprimait la tendance à stimuler la création des œuvres capables d'émouvoir le public et d'élargir ainsi les possibilités de lui imposer les idées politiques, morales et littéraires du classicisme français.

Le Classicisme était art officiel, appartenait à la Cour qui dirigeait et choisissait les goûts.

La création littéraire subit les conséquences de l'unité centralisatrice de la monarchie. Tous les artistes cherchent à entrer dans les faveurs du roi et savent bien qu'être lu ou joué à la Cour est la vraie consécration. L'ambition de plaire à la Cour peut être cependant à l'origine de chefs-d'œuvre comme les tragédies de Racine. Elle donne aussi les motifs de l'amertume et de rancœur à ceux qui sont exclus, mais, dans le cas de La Fontaine ou de La Rochefoucauld, ces sentiments s'épanchent dans l'expression artistique. La Cour, qui constitue un petit monde très fermé, avec ses rites, ses ambitions, ses jalousies, offre un riche terrain d'observation aux moralistes du temps. Ils y puisent des réflexions qui nourrissent leur analyse de l'homme.

Ce dirigisme, qui tend à imposer dans l'art des règles et des modèles, place les écrivains dans une situation de contrainte. Ils se trouvent dans la nécessité de s'expliquer ou de se défendre. Chez Molière, chez Racine, les pièces sont précédées d'une ou de plusieurs préfaces où l'on dédie son ouvrage à une personne influente ; on prouve que l'œuvre est bien conforme à ce qu'on peut en attendre ; on prend soin de se défendre contre les attaques éventuelles aux effectives.

### **François de Malherbe (1555-1628)**

François de Malherbe est né à Caen en 1555. Il partage d'abord son existence entre la Normandie et la Provence où il s'est marié. En 1605, il s'installe à Paris, devient poète officiel d'Henri IV puis de Louis XIII et écrit de nombreux poèmes de circonstance.

Malherbe s'inscrit dans la tradition des auteurs de la Pléiade. Par le choix des images et le lyrisme exubérant de son inspiration, c'est aussi un poète baroque. Cependant la rigueur qu'il introduit dans la métrique, la langue et la composition, fait de lui un précurseur du classicisme.

Malherbe n'a pas été un poète au sens d'un homme à l'imagination vive, à sensibilité spontanée. C'est sur le tard, à force de travail et de patience qu'il est devenu, sinon un grand poète, du moins un remarquable artisan de vers. Malherbe semble n'avoir été poète que par devoir et pour donner des exemples à l'appui de ses théories de la réforme de la langue. En revanche, il est réformateur par vocation et chef d'école par nature. Malherbe s'attaque d'abord à l'érudition extérieure. L'école de Ronsard avait organisé le pillage de

l'antiquité. À l'imitation confuse, à l'importation directe des originaux étrangers, Malherbe substitue cette méthode de choix qui était celle d'Horace imitant les Grecs. Pour la langue il réclame l'unité. Malherbe récuse les mots vieillis ou les néologismes, tout comme les dialectes provinciaux. Sa versification se soumet à une discipline contraignante, avec peu de combinaisons strophiques. Il demande compte à chaque mot de sa valeur propre et de sa place dans la phrase. Épithètes banales, impropriétés déguisées par l'harmonie, rien ne lui échappe. Il condamne les jeux de mots, les effets appuyés (hiatus, allitérations, enjambement), pour sauvegarder un principe d'harmonie raisonnable. Il proscriit la rime qui s'adresse seulement à l'oreille (apparent, conservant), la rime du simple et du composé (temps, printemps), des mots de même nature (père, mère), d'une longue avec une brève, du milieu du vers avec la fin.

Admiré ou critiqué, Malherbe a pu apparaître comme un modèle pour les poètes du XVII<sup>e</sup> siècle, bien qu'il n'ait jamais écrit d'art poétique. Plus tard, en 1674, quand Boileau rendra hommage à Malherbe, on verra en lui le grand précurseur de la poésie moderne.

### **René Descartes (1596-1650)**

René Descartes est né à La Haye, en Touraine, en 1596. De petite noblesse, il révèle de brillantes dispositions intellectuelles chez les jésuites du collège de la Flèche. Après avoir complété sa formation par une instruction militaire, il devient soldat et parcourt l'Europe. Puis, ayant décidé de quitter l'armée, il se consacre à la philosophie et rédige ses traités scientifiques et philosophiques.

1. Toute la vie de René Descartes s'explique par l'effort d'une pensée qui veut rester maîtresse : la découverte de la vérité. Première œuvre savante directement rédigée en français, *Le Discours de la méthode* en affirmant la primauté de la Raison rompt brutalement avec la tradition philosophique de la soumission à l'autorité des Anciens.

**Le cogito** (« cogito ergo sum » : je pense donc je suis) a permis de voir en Descartes le père de l'idéalisme moderne inaugurant la philosophie de Sujet. Sur le plan scientifique, le cartésianisme est aussi le point de départ du matérialisme mécaniste.

Le mérite qui frappe d'abord dans ce *Discours*, c'est l'aisance parfaite avec laquelle Descartes expose ses idées. Cet ouvrage contient en germe la philosophie de plusieurs siècles : or il suffit à Descartes de quelques pages. Il n'a pas même besoin d'une terminologie spéciale, il s'exprime dans la langue de tous, dans une forme accessible à ceux qui sont le moins préparés aux choses de la spéculation. Cette facilité du style ne coûte d'ailleurs à Descartes aucun sacrifice : sa pensée est ici tout entière avec autant de rigueur que de simplicité.

Mais ce n'est pas seulement de la langue philosophique que Descartes offrait le premier modèle ; il donnait aux auteurs d'œuvres purement littéraires une leçon de rhétorique. Il y a ici équilibre entre l'idée et son expression qui n'y ajoute rien, mais qui est capable de la rendre tout entière. Cet équilibre exact

entre l'idée et la forme est précisément la marque distinctive de la prose classique.

Cette influence philosophique ne pouvait manquer d'entraîner une influence littéraire. Il ne pouvait en être autrement, car les principes dont se recommande Descartes étaient précisément ceux au nom desquels se faisait la réforme littéraire. Le genre classique introduit une aristocratie dans l'art : il ne prend des choses que l'essentiel, de l'univers que l'homme, de la société que les grands, non les petits, de l'individu que l'âme, non le corps, de l'âme que la substance, non les phénomènes.

Le rôle de René Descartes dans la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle est donc double : il consiste d'abord dans l'exemple donné par *le Discours de la méthode*, ensuite dans l'influence indirecte de ses doctrines qui étaient en parfait accord avec les tendances littéraires et qui les ont fortifiés.

### Nicolas Boileau (1636-1711)

Poète et écrivain satirique Nicolas Boileau peut être considéré comme le théoricien du classicisme en France. Il a contribué à diffuser les thèses classiques à partir des grandes œuvres théâtrales de Corneille et de Racine. Enfin, c'est un écrivain très exigeant, à la recherche de la pureté du français.

Né à Paris dans une famille bourgeoise, Nicolas Boileau étudie la théologie, puis le droit. Son enfance était assombrie par la mort de ses parents. En 1657, un modeste héritage lui permet de s'engager dans la carrière littéraire. Il fréquente alors une société de philosophes et de libertins. Il prend la connaissance de Molière et se met à écrire ses premières satires. Il pénètre peu à peu dans les milieux mondains dont les discussions l'amènent à formuler son manifeste du classicisme *L'Art poétique* (traduit en ukrainien par M. Rylskiy).

C'est un long poème divisé en quatre chants. Boileau y analyse tous les genres poétiques: l'épigramme, l'ode, le sonnet, etc., mais surtout la comédie et la tragédie.

Boileau condamne tout ce qui, dans le style d'un auteur, est arrogant ou pédant, toute inspiration artificielle, mais aussi tout sujet vulgaire ou burlesque. L'auteur classique doit centrer son œuvre sur **la nature humaine**. Boileau précise le but de l'art: **l'utilité**. L'auteur, selon lui, doit être un moraliste qui ne sépare pas la **beauté de la vérité**. Ainsi, « **l'art doit être moral** ». La valeur d'une œuvre se mesure à ses effets: elle ne doit pas nuire au lecteur, car l'écrivain « ne doit pas viser bas en chatouillant les sens et les bassesses du cœur ». Il ne doit pas flatter les instincts ni « allumer de criminelle flamme ». Au contraire, il doit élever les cours, et arracher l'âme au monde matériel et sensible pour lui faire découvrir un monde épuré. Les sentiments que l'on veut faire naître chez le public seront provoqués par des portraits fidèles de faiblesse de l'homme: la pitié doit être éveillée par le spectacle du malheur d'un personnage qui souffre et non par des scènes de violence.

Boileau a dicté un certain nombre de principes dont l'auteur classique ne doit pas s'écarter. Pour être poète, il faut avoir des dons naturels. En même temps l'inspiration seule ne suffit pas.

- L'inspiration et l'imagination doivent être soumises ou contrôlée de la raison.

- Un travail important sur le style est nécessaire. Il défend aux auteurs d'employer dans les tragédies des mots du peuple et même le lexique du métier.

- L'auteur doit suivre l'exemple des auteurs grecs et latins: leurs études de la nature humaine sont profondes et peuvent donc être imitées.

- L'auteur doit respecter les règles d'Aristote, et surtout veiller à maintenir une triple unité: de l'action (une seule intrigue), du lieu (ne pas promener les personnages à travers les pays) et du temps (l'action ne doit pas dépasser une journée).

- Enfin et surtout, il doit éviter de mettre en scènes des situations fantaisistes: l'action doit être vraisemblable.

- L'auteur ne doit pas montrer sur la scène les actions sanglantes. Ses actions doivent être racontées.

- L'idéal est stable et interchangeable.

Le mérite de Boileau est d'avoir su tirer ces principes clairs des pièces de Corneille et Racine. Boileau a pris part à une dispute littéraire qui marque la fin du XVII<sup>e</sup> siècle: « La Querelle des Anciens et des Modernes ». Les anciens sont ceux qui pensent qu'il faut imiter en littérature les modèles grecs et latins. Les Modernes au contraire disent que l'inspiration doit être libre est surtout actuelle. En fait, derrière cette querelle littéraire se cache l'opposition entre les conservateurs et les partisans du progrès.

Il est à souligner, que pendant un certain temps, même au XVIII<sup>e</sup> siècle, les thèses de l'Antiquité seront oubliées, au profit des idées nouvelles du progrès et de la raison. Ce rôle appartient aux écrivains du siècle de Lumière et surtout aux romantiques.

### **Le théâtre classique**

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, Paris ne connaissait qu'une salle de spectacle, *l'hôtel de Bourgogne*. Sous l'influence de Richelieu, se créent de nouveaux lieux de théâtre : *Palais-Cardinal* en 1670, théâtre du Marais en 1634, sous le règne de Louis XIV s'ajouteront *le théâtre du Palais-Royal*, et *le théâtre du Louvre*.

La première moitié du siècle connaît: la comédie pastorale mettant en scène des bergers et utilisant un décor champêtre; la tragi-comédie qui exalte les aspirations d'une aristocratie privée. Quant à la comédie, à cette époque, elle est fortement marquée par les métamorphoses du baroque: le goût de la magie, des jeux de miroir, expression de l'incertitude. Un bon exemple est *l'Illusion comique* de Corneille.

La seconde moitié du siècle, l'ère des doctes et des codes: le goût est dicté par Versailles. L'Académie (dont la création remonte à 1635) joue un rôle important en définissant, par son *Dictionnaire*, les normes de la langue. Les modèles antiques, théâtre tragique grec d'un côté, comédie latine de l'autre, jouent le même rôle de modèles.

**La tragédie** se trouve ainsi codifiée de façon rigoureuse par la règle de la bienséance et celle des trois unités. La bienséance impose qu'aucune action violente (combat, assassinat) ne soit représentée sur scène. Les trois unités sont dictées par un souci de vraisemblance et de resserrement de l'action. Celle-ci doit être unique (*unité d'action*), doit se dérouler dans un lieu unique (*unité de lieu*), et ne pas dépasser une durée de 24 heures (*unité de temps*). La tragédie est genre noble, montre la vie des princes et des rois, elle est composée en vers, son registre de langue est soutenu.

On reconnaît à la tragédie une fonction similaire, la catharsis (la purgation des passions): la représentation sur scène de la violence des passions, par le biais des comédiens et des personnages, devrait libérer les spectateurs de toute tentation de même nature. En montrant les dangers mortels, des passions et des excès, la tragédie joue un rôle moral. À ces sentiments de terreur et de pitié, Corneille ajoute l'admiration. Le héros cornélien, en effet, a une fonction de modèle. Avec Racine, la tragédie exprime une vision plus pessimiste de la condition humaine, où le personnage est victime de lui-même, de ses propres pulsions, autant que du destin. La différence avec Corneille se révèle particulièrement au cours du conflit tragique. Ce moment de crise est l'occasion pour le héros cornélien d'affronter le destin dans un face à face héroïque. Le personnage racinien au contraire assiste à la défaite de sa volonté. La fonction primordiale de la tragédie devient alors l'émotion.

Le Cid de Corneille donne lieu à une grave querelle que l'Académie conclut en 1638 par une condamnation sévère de la pièce jugée irrégulière et en infraction totale avec les principes d'Aristote. Cet événement accélère de façon décisive le processus de codification de la tragédie. Elle doit désormais se soumettre à des lois rigoureuses :

- argument emprunté à l'Antiquité ;
- respect des unités de lieu, de temps et d'action ;
- observation des bienséances et du vraisemblable ;
- obligation d'employer une langue soutenue, en harmonie avec la noblesse du sujet.

Limité à la France, ce système contraignant prolonge dans la littérature les structures pesantes de l'ordre social. Il va peu à peu s'étendre au genre comique lui-même où l'on finit par distinguer un genre bas – la farce, un genre moyen – la comédie d'intrigue, et une forme plus noble – la grande comédie de caractère, en cinq actes et en vers.

**La comédie** répond à des codifications moins strictes. Utilisant la langue parlée, elle met en scène des bourgeois. Elle est écrite en vers ou en prose, parfois se rapprochant du langage parlé. Selon la doctrine classique, le dénouement doit être heureux : les bons sont récompensés, les ridicules échouent, les amoureux se marient, une intervention merveilleuse vient réconcilier tout le monde. Les personnages sont issus de milieux bourgeois, n'étant ni héros, ni rois, ni princes, ils ont des préoccupations banales : santé, argent, vie de famille, qui fournissent les ressorts de l'intrigue. La première fonction de la comédie est de divertir. Molière affirmait qu'une comédie était bonne lorsqu'elle faisait rire les honnêtes gens. Mais la comédie fait rire du ridicule d'une société, ou des défauts humains. Elle a donc une fonction critique. Elle se donne enfin un rôle pédagogique ou moral qui est, selon Molière, de corriger les vices des hommes. Les ressources du comique servent cet objectif.

Le comique des mots naît de l'utilisation du langage. Le rire est déclenché par les répétitions, les inventions verbales, les jeux ou les substitutions des mots, des accumulations. Le comique de gestes vient des mimiques, des déplacements, des jeux de scène. Le comique de situation naît des circonstances de l'intrigue. Les rebondissements, les quiproquos provoquent le rire, comme dans *l'École des femmes* de Molière où Horace s'adresse sans le savoir à son propre rival. Le comique de mœurs et de caractères est lié à la critique de la classe sociale, du milieu ou d'une mode. Ou bien le tempérament et le comportement d'un personnage prêtent à rire.

La fonction du comique consiste en capacité de libération : le comique se charge de « dégonfler » les prétentions ou les bêtises humaines par le rire. Il libère l'homme de ses préjugés et de ses peurs en les rendant ridicules. Son rôle libérateur se ressent dans le fait qu'il traite de façon irrespectueuse des sujets considérés comme tabous : le sexe, la politique, la maladie... et qu'il démystifie ce qui est réputé noble : le courage, l'amour, le malheur, la mort. Cette fonction du comique est résumée par Figaro : *Je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer*. Le comique sert souvent d'arme. Faire rire d'une institution, d'un abus les discrédite. Molière a résumé ce pouvoir du comique dans la Préface de *Tartuffe* : *Les plus beaux traits d'une sérieuse morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la satire ; et rien ne reprend mieux la plupart des hommes que la peinture de leurs défauts. C'est une grande atteinte aux vices que de les exposer à la risée de tout le monde*.

### **Pierre Corneille** (1606-1684)

Grâce à sa longue vie et à son abondante production, Pierre Corneille traverse à la fois la période baroque et les débuts du Clacissisme. Il incarne bien l'évolution de la littérature, et même des genres, passant de la tragi-comédie à la tragédie, pour laisser finalement place à Racine.

Les tragédies de Corneille dominent le théâtre de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Elles mettent en scène une forme particulière de grandeur. Les héros cornéliens sont des êtres qui, par leur seule force morale et leur seule volonté, s'élèvent au-dessus du reste de l'humanité.

Pierre Corneille est né à Rouen, dans une famille de la petite bourgeoisie. Après ses études de droit, il devient avocat. Il commence sa carrière littéraire par comédies: *Mélitte, ou Les fausses lettres, La galerie du palais, La place royale, L'illusion comique*.

Mais la gloire vient à Corneille avec la mise en scène en 1636 sa tragédie *Le Cid*. Le succès de *Cid* provoque des débats et des polémiques, et les mécontentements de Richelieu. L'Académie française s'est mise à la recherche des erreurs dans la pièce.

Dans cette tragédie Corneille a montré des héros un peu romantiques, mais d'une grandeur de l'âme, et de grandes volontés. Le héros cornélien est capable de passion, mais il ne peut aimer que ce qu'il estime. Cette œuvre a été inspirée à Corneille par une comédie de Guillaume de Castro *La jeunesse du Cid*. Mais Corneille, tenant compte de la différence des deux théâtres, avait fait rentrer les événements dans l'espace fixé par les trois unités, supprimé les brutalités qui auraient choqué le goût français. Les personnages n'étaient plus des rôles abstraits : en même temps qu'ils personnifient certains sentiments, Rodrigue, Chimène, Don Digue sont des êtres vivants, dont l'individualité est nettement marquée. Avec le *Cid*, le sujet reste assez romanesque, mais les unités ne sont guère respectées : l'unité d'action est démentie par des intrigues parallèles ; l'unité de temps s'étale sur deux journées durant lesquelles sont concentrés des événements immenses ; l'unité de lieu disparaît. Ces écarts firent l'objet d'une polémique entre « doctes » de l'Académie et cercles précieux, qui lui reprochent d'avoir plagié son modèle et négligé les règles du théâtre classique. L'Académie française appelée à donner son avis se montre réservée et Corneille garde le silence avant de s'orienter vers la tragédie, qui domine ensuite son œuvre.

À partir d'*Horace* (1640) et pendant les dix années suivantes, il compose ses pièces les plus appréciées, dont *Cinna* (1641) et *Polyeucte* (1642).

Après quelque temps de silence à cause de la critique de sa tragédie *Cid*, Corneille écrit sa deuxième tragédie bien connue *Horace*. Corneille se sert des sujets empruntés à Rome antique, notamment à Tite-Live. Il s'agit de deux villes Albe et Rome qui disputent laquelle d'elles va devenir le centre de l'Empire. Les deux villes sont en guerre et pour ne pas verser du sang, les deux cités ont choisi chacune trois hommes qui vont s'affronter dans un combat qui décidera de la victoire. Rome choisit les trois frères Horace et Albe les trois frères Curiace. Les combattants sont issus de grandes familles. Le combat est bien tragique, car les deux familles sont liées d'une façon familiale. La sœur des Horaces, Camille, est fiancée à un Curiace, tandis que la sœur de Curiace, Sabine, est l'épouse d'un des Horaces. Pendant le combat deux des Horaces sont

tombés morts, les trois Curiaces sont blessés. Le plus jeune des Horace se met à fuir avec l'intention de tuer à tour de rôle les trois Curiace blessés.

Le jeune Horace rentre à Rome en vainqueur où il trouve sa sœur Camille, qui lui reproche d'avoir tué son fiancé et qui maudit Rome. Furieux, Horace tue sa sœur. Il ne sera pas condamné, car le père le pardonne. Si dans la tragédie *Cid* Corneille a montré son héros Rodrigue comme un personnage raisonnable, dans *Horace* le héros est complètement subordonné aux principes de son temps. Il ne se pose pas des questions, il est comme aveuglé. Il est obéissant.

Il fait tout ce que lui dit son père, aussi bien il exécute l'ordre du roi. Il accepte aveuglément le choix de prendre part à ce combat. On ne peut pas dire que les idées et les actions d'Horace coïncident avec celles de Corneille. Horace est plus près de Richelieu et de l'idéologie de l'absolutisme que de Corneille.

Curiace est un autre type. Si Horace exécute l'ordre sans y penser, Curiace analyse la situation. Il va à ce combat comme à l'échafaud. Il maudit la situation dans laquelle il se trouve. Le choix tombé sur lui et ses frères il trouve horrible et triste. Parfois le doute le prend que sa vaillance vaille quelque chose. Il trouve barbare la dureté d'Horace. Mais malgré les doutes Curiace ne refuse pas son devoir.

Il est à noter que le devoir chez des héros cornéliens domine tous les autres sentiments. Avant tout c'est l'honneur et la raison d'État.

Si dans les tragédies *Cid* et *Horace* Corneille soutient l'idée de la raison d'État, dans la tragédie *Cinna* l'intonation des idées cornéliennes change. Si au commencement de la consolidation du pouvoir royal les idées cornéliennes soutenaient la monarchie absolue, dans la tragédie *Cinna* ses héros sont tout à fait autres.

Dans cette tragédie se mêlent la politique et l'amour. Émilie a juré de se venger de l'empereur Auguste, qui a fait périr son père. Elle promet à Cinna de l'épouser s'il accepte d'assassiner Auguste. Or l'empereur, fatigué du pouvoir, songe à abdiquer. Il convoque Cinna et Maxime qu'il considère comme ses amis les plus fidèles, et leur demande leur avis avant de prendre sa décision. Afin de ne pas priver Émile de sa vengeance, Cinna conseille à Auguste de garder le pouvoir. En apprenant que Cinna et Émilie conspirent contre le pouvoir royal, un troisième personnage Maxime dévoile le complot à l'empereur. Auguste fait venir les coupables et obtient leurs aveux. Pour prouver qu'il est maître de lui comme de l'Univers, l'empereur leur accorde son pardon.

Dans cette pièce les héros se distinguent des tragédies précédentes. Ils sont privés d'héroïsme aussi bien que de l'individualité.

Dans la plupart des tragédies cornéliennes, les héros sont confrontés à des situations où des événements qui les obligent à prendre parti pour un intérêt qui est supérieur à leur intérêt personnel. L'intérêt supérieur peut prendre des formes diverses (vengeance d'un père dans le *Cid*, défense de la patrie dans *Horace*, raison d'État dans *Cinna*, tandis que l'intérêt personnel est presque

toujours représenté par l'amour. Le mot-clef du théâtre de Corneille c'est la « victoire » au « renommé »). Enfin, c'est la passion de la gloire. C'est elle qui nourrit leur volonté.

Le but de la tragédie, pour Corneille, est de produire, non la terreur et la pitié, mais l'admiration. Le moyen est l'exposition de « quelque grand intérêt d'État », débattu entre personnes d'un haut rang, ou le développement de quelque passion « noble et mâle, telle que sont l'ambition et la vengeance ». La tragédie ainsi conçue s'encadrera naturellement dans le milieu historique. L'amour, dans ce système, ne tient qu'une place secondaire. Les héros cornéliens savent étouffer en eux les sentiments personnels, et ce n'est pas que le devoir devant l'État, où plutôt la raison d'État qui prédomine dans leur conduite, leurs actions. Les héros, grâce à leurs capacités personnelles s'élèvent au-dessus des autres et sortent victorieux dans leur vie.

### **Jean Racine (1639-1699)**

Jean Racine est considéré aujourd'hui comme le plus grand auteur de tragédie de la littérature française. Il emprunte aux anciennes tragédies grecques le thème de l'homme accablé par une fatalité qui est souvent la passion amoureuse. Les tragédies de Racine frappent par l'extrême simplicité du vocabulaire employé, mis au service d'une description très fine et nuancée de l'âme humaine. Jeune il fait trois années d'études à Port-Royal, centre de jansénisme. Des discussions entre ses maîtres jansénistes, il retient surtout l'idée de la misère de l'homme sous la grâce.

Plus tard, il complète sa formation par des études de logique à Paris. Ici il fait la connaissance de la Fontaine, de Boileau et de Molière. C'est seulement en 1664 qu'il fait son premier essai dans le genre de la tragédie avec *La thébaïde ou les frères ennemis* et l'année suivante il met en scène la tragédie *L'Alexandre*.

Seulement aux années 1667 qu'il triomphe avec sa pièce *Andromaque*. Andromaque, la veuve d'Hector (fils de Priam, dernier roi de Troie) est prisonnière avec son fils Astyanax de Pyrrhus, roi d'Épire. Oreste, le fils d'Agamemnon, vient réclamer Andromaque et son fils pour le livrer avec Grecs. L'intention d'Oreste est plutôt de tenter une dernière fois de gagner le cœur d'Hermione qu'il aime, mais qui est la fiancée de Pyrrhus. Celui-ci à son tour se passionne pour Andromaque, mais comme elle le repousse, il la soumet au chantage. Il lui promet de livrer son fils Astyanax aux Grecs.

En même temps Hermione pense qu'elle pourra enfin épouser Pyrrhus, au grand désespoir d'Oreste, qui décide de l'enlever. Déchirée entre le souvenir de son mari et l'amour de son fils, Andromaque prie Pyrrhus de lui laisser le temps pour se décider. À la fin des fins elle trouve une solution: elle épousera Pyrrhus pour sauver son fils et se tuera après le mariage pour sauver son honneur de veuve.

Hermione est folle de jalousie en apprenant ce mariage et elle promet sa main à Oreste s'il la venge en tuant Pyrrhus. Oreste obéit. Andromaque maudit l'action d'Oreste. Elle se tue. Oreste à son tour perd la raison. En ce temps le peuple d'Épire chasse les Grecs.

Racine vit à l'époque quand la Monarchie absolue s'était définitivement stabilisée. Racine voit dans le pouvoir absolu du roi le mal, car ce pouvoir est sans limites. Ce pouvoir sans limites incarne le crime. Dans ce plan est écrite sa tragédie suivante *Britannicus*. Ici l'auteur montre que le pouvoir déprave même le caractère des rois.

Dans la pièce *Britannicus* Racine décrit l'époque romaine au temps de l'empereur Néron. Britannicus est le frère de Néron, et leur mère s'appelle Agrippine. Dans la pièce il y a aussi une jeune fille nommée Junie. Elle est fiancée de Britannicus. Nous voyons aussi le précepteur de Néron Narcisse, esclave.

La mère Agrippine fait tout son possible pour que son fils Néron devienne l'empereur. Le but est atteint. Mais devenu l'empereur, il ne peut pas dompter ses passions. Il sait que la jeune Junie est la fiancée de son frère. Il fait enlever Junie en espérant la séduire. Devant sa résistance il fait arrêter Britannicus et influencé par l'esclave arriviste Narcisse il provoque l'emprisonnement de Britannicus contre la volonté de sa mère. Dans son désespoir, la malheureuse Junie renonce à la vie de femme et devient prêtresse.

Dans la préface de sa pièce Racine écrit, que les premières années du règne de Néron étaient heureuses. Il n'a pas encore tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs: mais il a en lui les semences de tous ses crimes. Il hait tout le monde. En un mot, c'est ici un monstre naissant, mais qui n'ose pas encore se déclarer. On lui donne Narcisse pour confident, précepteur qui l'entretenait dans ses mauvaises inclinations.

Une autre tragédie bien passionnante est *Fèdre*. Dans cette pièce il s'agit du roi antique plutôt mythologique Thésée. Il a pris pour femme Fèdre. Thésée part à la guerre. Fèdre aime son beau-fils Hippolyte. Les passions de Fèdre se déchaînent quand on a annoncé que Thésée avait été tué. Elle avoue son amour à Hippolyte qui la rejette, car il aime une jeune fille nommée Aricie. Mais voilà que Thésée revient de la guerre saint et sauf. Pour éviter la jalousie de Thésée qui revient, elle accuse, sur les conseils de sa nourrice, son beau-fils d'avoir voulu la séduire. Thésée maudit son fils. Fèdre qui apprend qu'Hippolyte aime Aricie, ne fait rien pour la défendre. Ocnone, chassée par Fèdre se suicide. Hippolyte est tué par l'intervention d'un monstre marin. Fèdre rongée par des remords s'empoisonne. Mais dans son agonie, elle avoue à son mari sa passion coupable. L'univers de Racine est plein de fatalité: mais il ne s'agit pas d'une fatalité extérieure (événements inévitables, interventions des dieux), il s'agit d'une fatalité intérieure. Les personnages raciniens sont victimes de leurs propres sentiments, de leurs propres passions. Ces passions dominantes sont: l'amour, l'ambition, la jalousie. Elles correspondent d'ailleurs aux sentiments

dominants qui règnent dans le public aristocratique et oisif pour lequel écrit Racine.

Les tragédies de Racine dépeignent la folie de l'homme qui ne peut résister à ses désirs et qui préfère tuer ou mourir que d'abandonner et de se raisonner (Néron tue Britannicus, Fédre se suicide). En effet, les héros de Racine peuvent tout se permettre: ce sont des rois, des reines, des empereurs, des généraux: leur situation leur permet de réaliser leurs désirs, même les plus fous.

Le théâtre de Racine est celui des grandes passions alors que celui de Corneille était des grandes volontés. Il nous apprend à mesurer notre faiblesse plutôt que notre force.

L'œuvre théâtrale de Racine atteint le sommet de l'art classique dans sa simplicité et sa rigueur. Les tragédies sont simples, car l'action est réduite au minimum. Racine voulait le moins d'intrigue possible. Elles sont simples par la simplicité de la langue, par la psychologie des personnages, prisonniers d'une passion, d'une obsession qui les dirige. Le théâtre de Racine est aussi celui de la rigueur classique où les trois unités (lieu, temps et action) sont scrupuleusement respectées.

Contrairement à la comédie, aux contours assez souples, le spectacle du théâtre tragique repose sur un système dramatique précis. Pendant cinq actes en vers, un personnel de princes et de rois fait son malheur et l'exprime et une série de discours réglés. La dramaturgie de Racine impose un déroulement préétabli: une exposition, l'action que se noue et se révèle inextricable, une péripétie qui change la face des choses, une « catastrophe » (l'événement funeste et décisif qui dénoue ou conclut) et un dénouement. À l'intérieur de cette structure, l'auteur utilise les « catégories » esthétiques définies par Aristote: le dramatique (le personnage se débat, lutte pour modifier l'issue de la pièce, il se croit libre et le spectateur adhère passagèrement à cette fiction); le pathétique (le personnage est écrasé par le malheur, le destin, et l'exprime par la plainte mélodieuse du ton élégiaque); l'épique (grandeur exaltante ou désolante d'actions héroïques, d'événements liés à l'histoire ou aux mythologies d'un peuple, la guerre de Troie, par exemple); enfin, le tragique proprement dit (l'obstacle est le plus fort, le personnage ne peut rien sur l'action qui progresse inexorablement).

La singularité de chaque pièce repose sur la combinaison de ces divers registres, en particulier sur la relation fondamentale qui unit ou oppose dramatique et tragique. L'action du héros, pris dans le drame où il révèle sa psychologie, vient buter contre la fatalité avant de faire faillite. Mais le génie de Racine vient de ce qu'il a su exploiter, dans leur infinie variété, les possibilités pratiques et les vertus créatrices de ces vieux principes. Il ne s'enlise pas dans la théorie et ne respecte les règles que par souci d'éviter une dispersion de l'attention du spectateur qui y est habitué. La dramaturgie classique repose simplement sur une technique admise par tous, et, partant de ce dénominateur commun, l'auteur peut essayer diverses variations. À l'unité lisse et sans

violence de *Bérénice* succède le harem tumultueux et sanglant de *Bajazet*. À la fidélité d'épouse et à la tendresse maternelle incarnée par Andromaque répond le désir d'adultère et « d'inceste » de Phèdre. À l'univers d'appétits, de calculs, d'instincts, de monstruosité de *Britannicus* s'opposent générosité, sens du sacrifice et du devoir, dans *Iphigénie*. Le véritable intérêt de Racine est dans cette souplesse, qu'il revendique au nom d'un principe supérieur : plaire et toucher.

### Molière (1622-1637)

Le classicisme français est présenté non seulement par les tragédies, mais aussi les comédies. Le plus grand représentant de ce genre était Jean-Baptiste Poquelin (pseudonyme - Molière). Il est né à Paris dans une famille bourgeoise aisée. Il reçoit une bonne instruction et obtient la licence en droit. Mais il se sent une vocation pour le théâtre. En 1643 il fonde **L'Illustre Théâtre**. Molière est acteur et en même temps directeur de troupe. Il tente sa chance à Paris, mais il ne peut pas rivaliser avec deux théâtres qui existaient déjà à Paris. En 1645 l'Illustre Théâtre a fait faillite.

Alors, pendant treize ans, lui et ses comédiens parcourent la province. Étant directeur et acteur il commence à écrire les comédies. Rentré à Paris en 1658 Molière met en scène sa comédie *Les Précieuses ridicules*, où il se moque de la préciosité qui était alors à la mode. Molière a montré que la préciosité avait pénétré même en province. Il y peint deux jeunes filles de province Cathos et Magdelon. Plutôt la satire de Molière est dirigée contre le salon de Mme Rambouillet. Ainsi, deux provinciales sont venues à Paris, en rêvant à la gloire de Mme Rambouillet.

Les premières pièces de Molière sont des farces (*La jalousie du barbouillé*, *Le Médecin volant*), et il continuera d'en écrire durant toute sa carrière (*Le Médecin malgré lui*). Les procédés farcesques se retrouvent d'ailleurs dans presque toutes ses pièces, qu'il s'agisse des comédies de mœurs et d'intrigue (*Les Précieuses ridicules* et *Les Fourberies de Scapin*), des grandes comédies (*L'école des femmes*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope*), ou des comédies-ballets (*Bourgeois gentilhomme*).

Molière renouvelle la farce en faisant fusionner deux traditions. De la farce française, dont le thème est celui du mariage et de l'adultère, et de la farce italienne, qui met en scène l'opposition entre un vieillard et des jeunes gens aidés par un fourbe, Molière retient les sujets. Il retient aussi de la farce les personnages, les situations, la gestuelle, les déguisements, la verveur du langage et, de façon générale, la répétition mécanique des gestes et des mots.

Cependant, la farce n'est pas seulement divertissante, elle dévoile aussi les êtres, leurs travers, leurs ridicules, leurs obsessions : celle d'Harpagon (*L'Avare*) s'exprime dans le « sans dot », celle d'Orgon (*Le Tartuffe*) dans « le pauvre homme ». Au théâtre de divertissement peuvent être rattachées intermèdes chantés ou dansés, comme *Le Bourgeois gentilhomme*.

C'est surtout après l'échec de *Dom Garcie de Navarre* (1661) que Molière cherche à élever la comédie à la dignité de la tragédie. Écrite en vers comme la tragédie, *L'école des femmes* inaugure la grande création moliéresque : l'allusion que problème de la place sociale des femmes, la vérité psychologique, les questions morales avec le châtement du héros, dépassent le cadre de la farce.

On retrouve dès lors dans toutes les comédies le refus des simplifications caricaturales de la farce : les questions idéologiques, liées aux combats de Molière contre les vices et les ridicules de son temps, la complexité des personnages, la recherche de la sincérité, deviennent les caractéristiques essentielles de sa production.

« Peindre d'après nature » les mœurs et les caractères, telle est l'ambition qu'avoue Molière dans *La Critique de L'école des femmes*. La satire des mœurs contemporaines est originale par rapport aux conventions de la comédie romanesque du XVII<sup>e</sup> siècle. Médecins, excès de la préciosité, gens de justice, milieux de la fausse dévotion sont des sujets récurrents et l'objet d'attaques constantes. Les valets, les servantes, les paysans, le monde des entremetteurs font montrer le peuple et son langage sur la scène.

La peinture des caractères conduit à la création de types représentatifs – depuis Molière, des mots comme tartuffe, tartufferie, harpagon ont pris place dans la langue.

Le comique des grandes comédies moliéresques utilise des moyens plus subtils que ceux de la farce : les contradictions internes des personnages, les revirements brutaux de leurs relations, les quiproquos, le langage à double sens entraînent un rire fondé sur une compréhension intellectuelle adaptée à la gravité des sujets, qui tournent souvent autour de la destruction d'une famille par le vice d'un individu.

La faveur du public et le soutien du roi permettent à Molière de montrer ses pièces malgré l'hostilité de certains partis. Le roi l'appelle souvent à la cour pour qu'il y joue ses pièces et pour lui commander des spectacles de circonstance. Mais un jour de février 1673 alors qu'il joue le rôle du malade dans sa dernière pièce *Le Malade Imaginaire*, Molière est pris d'un malaise sur la scène et meurt quelques heures plus tard. Le public qui croyait à un jeu d'acteur ne s'était aperçu de rien.

La pièce qui avait une portée sociale c'était *Tartuffe* (1664). Cette pièce est peut-être la plus populaire parce qu'elle s'attaque à un vice répandu dans toutes les classes de la société, l'hypocrisie. Sa critique prétend atteindre un vice répandu, socialement redoutable. Tous les hypocrites pourraient y être reconnus. Il est à noter que la pièce était attaquée par l'église. Seulement en 1664 elle a été mise en scène à Versailles.

Molière a dévoilé tous les vices de son temps. Dans ce cas il s'agit de l'avarice. Ce vice est bien décrit dans la comédie nommée l'*Avaro*. Ici, il s'agit d'un riche bourgeois nommé Harpagon. Il a plongé ses deux enfants Élise et son fils Cléante dans la mise à matérielle et morale à cause de sa formidable

avarice. Il veut donner sa fille Élise, qui aime un jeune garçon, en mariage au riche Seigneur Auselme parce que celui-ci consent à la prendre sans dot. Cependant, Harpagon lui-même est amoureux d'une jeune fille nommée Marianne. Mais Marianne est aimée par son fils. Il est tellement avare qu'il a peur d'inviter la jeune fille, pour ne pas dépenser de l'argent. Ses chevaux sont tellement affaiblis, car il vole l'avoine que son valet Laflèche leur donne à manger.

Tout son trésor est enfermé dans un pot. Un jour ce pot disparaît. Cette disparition va déchaîner chez Harpagon un désespoir proche de la folie. Mais la fin de la pièce est bien heureuse, car les jeunes amoureux sont réunis et le pot est retrouvé.

Molière a abordé tous les genres de comédie : la **comédie de l'intrigue** – le *Dépit amoureux*, *Amphitryon* ; la **comédie héroïque** – *Don Garcie de Navarre* ; la **comédie-ballet** – *Psyché*, *la Princesse d'Élide*, *l'Amour médecin*, *le Sicilien*, *les Amants magnifiques* ; la **comédie pastorale** – *Mélicerte*, *la Pastorale comique* ; la **farce** – *Sganarelle*, *le Mariage forcé*, *le Médecin malgré lui*, *Pourceaugnac*, *le Malade imaginaire* ; la **comédie de mœurs** – *les Précieuses ridicules*, *l'École des Maris*, *l'École des Femmes*, *le Bourgeois gentilhomme* ; la **comédie de caractères** – *l'Étourdi*, *le Misanthrope*, *Don Juan*, *l'Avare*, *le Tartuffe*.

Le tableau de la vie humaine, la peinture des caractères, tel est l'objet que Molière se propose. Dans ses grandes comédies, il est facile de voir qu'il sacrifie tout ce qui n'est pas l'étude du cœur. Au lieu que l'intrigue, dans les comédies contemporaines, est l'élément principal, Molière la néglige au point qu'elle devient insuffisante. Il en est de même des dénouements, souvent invraisemblables et inattendus. C'est que l'intérêt n'est pas de ce côté et les événements ne valent pas par eux-mêmes : une comédie n'est pour lui qu'une succession de scènes destinées à mettre un caractère dans tout son jour ; ce but une fois atteint, la pièce est terminée et peu importe comment les personnages sortiront d'une situation qui, par elle-même, n'a pas d'intérêt.

Toutefois, Molière a toujours donné la parole à la voix du bon sens dans ses pièces. Face aux marginaux et aux imposteurs, les modérés se font entendre, par la voix des serviteurs, des parents, des amis, des jeunes gens. Ainsi, curieusement, le théâtre fait l'apologie de la vérité et de la sincérité. Il ne s'agit plus de corriger le monde, ni de donner un modèle parfait, mais de faire confiance à la nature humaine.

Il est à noter que Molière connaît assez bien les milieux les plus variés de son temps. Il situe avec justesse les personnages dans leur milieu social. En même temps il met en lumière les défauts de tous les hommes qui leur sont propres à toutes les époques.

### **Le renouvellement de la prose**

La production romanesque du XVII<sup>e</sup> siècle est foisonnante, le terme roman est lui-même ambigu, car il recouvre toutes sortes d'œuvres longues et

hétéroclites. Tandis que la prose évolue de l'heroïsme à l'analyse psychologique, le XVII<sup>e</sup> siècle littéraire voit apparaître des genres nouveaux: traits, lettres, portraits, mémoires. Le respect de l'Antiquité fait partie d'un héritage humaniste dont la prose non romanesque porte la marque. La rhétorique antique sert de modèle aux traités de Descartes et aux discours de Bossuet avec une exigence de clarté et de rigueur empruntées à l'éloquence et à l'histoire romaines. Les courants philosophiques de l'Antiquité, stoïcisme et épicurisme, exercent une forte influence sur la pensée.

Les genres dits *mondains* participent pourtant – et par leur nature même – à l'élaboration d'un idéal représentatif du siècle, l'honnête homme. Les genres prosaïques complètent le portrait d'un homme idéal, intégré à la vie sociale, que tracent le roman, le théâtre, les fables.

Jean-Louis Guez, seigneur de **Balzac** (1594-1655) rend à la prose française le même service que Malherbe avait rendu à la poésie : il fonde la tradition de la prose régulière. Ses oeuvres consistent en lettres, entretiens et traités. Le style en est pompeux et emphatique. Mais l'influence de Balzac vaut mieux que ses œuvres, il a enseigné à la prose française le nombre et l'harmonie de la période.

Le plus connu des précieux, **Vincent Voiture** (1598-1648) est surtout un homme du monde et un homme d'esprit attiré du salon de Rambouillet, professionnel du badinage. Ses lettres et ses poèmes mondains montrent plus d'humour que de profondeur. Mais son succès est un signe des goûts du temps. Fils d'un marchand de vin, Voiture s'introduit rapidement dans les allées du pouvoir. Richement pensionné par ses protecteurs, il sait naviguer dans les intrigues parisiennes, tout en étant la vedette du salon de Rambouillet. Il a donné dans ses « lettres », souvent galantes, l'exemple d'une prose rapide, légère, et d'un badinage de bon goût.

Au XVII<sup>e</sup> siècle le roman est un genre vivant, comme en témoigne le grand nombre de publications romanesques. **Le roman pastoral et le roman héroïque**. Le premier brillamment illustré par *l'Astrée* d'**Honoré d'Urfé**, doit son nom au fait que ses personnages sont de prétendus bergers, dans un décor naturel de campagne, en une province idéalisée. La géographie concerne d'ailleurs davantage le cœur que les lieux eux-mêmes. Sur ce plan, roman pastoral et roman héroïque se rejoignent. Les étapes d'un itinéraire savant des sentiments sont représentées dans le roman *Clélie* de **Madeleine de Scudéry**. Ce roman est composé d'une multitude d'épisodes dont le fil conducteur est la passion amoureuse et les obstacles qu'elle rencontre. Idéalisés, les personnages incarnent les valeurs de l'aristocratie, dans une tradition chevaleresque figée : souci constant d'un amour éthéré, beauté, courage, goût pour l'aventure et l'esprit de sacrifice. Nobles dans tous les sens du terme, ils ne peuvent éprouver aucun sentiment bas, et illustrent les rêves d'une noblesse désœuvrée et nostalgique. Cette littérature, grâce au caractère épique et héroïque des épisodes et des péripéties – qui semblent dépourvus d'unité au lecteur du XX<sup>e</sup> siècle, par suite de la succession de duels, naufrages, batailles à répétition – permet à la

noblesse de retrouver les images mythiques d'un univers historiquement dépassé.

Les « **histoires comiques** » se développent en contrepoint et en réaction à cette littérature. Les auteurs de ces romans appartiennent à la bourgeoisie, comme **Sorel** ou **Scarron** (auteur du *Roman comique*). Leurs personnages sont également issus de ces classes sociales. Les aventures et les rebondissements sont nombreux, mais c'est le hasard des rencontres qui les suscite et l'ancrage dans une réalité sociale est beaucoup plus net : aucune idéalisation, mais plutôt l'exploitation des situations de la vie courante. Comme dans le roman picaresque espagnol, les héros sont conduits à côtoyer l'ensemble des couches sociales, ce qui permet de tracer un vaste panorama de la société, des situations et des rencontres. On ne peut pourtant pas parler de rupture avec le roman héroïque parce que le roman comique l'utilise comme référence pour le parodier, en même temps que s'exprime une satire sociale.

La disparition des **romans-fleuves** est le premier résultat d'une nécessité de vraisemblance, d'unité et de rigueur. Le **roman classique** évolue vers des dimensions plus réduites. Ses personnages se transforment aussi : plus simples et plus humains, ils gagnent une épaisseur psychologique, indice d'un souci d'analyse plus précise et moins idéalisée. L'héroïne de *La Princesse de Clève* de **Mme de La Fayette** est noble de cœur et généreuse, mais elle connaît des faiblesses, dont elle triomphe. Le roman et la tragédie se rencontrent sur le terrain de l'analyse du cœur et des passions, avec une précision nouvelle et un souci de vérité. L'observation, le portrait, la description des gens et des lieux illustrent une volonté de témoigner et d'expliquer.

Le souci du respect de la vraisemblance conduit au développement du **roman historique**. Le merveilleux qui figurait dans les romans héroïques caractérise désormais les contes, supposés réservés aux enfants, mais à vocation didactique par la présence de leurs moralités. Le roman historique mêle la réalité de la vie de Cour aux intrigues politiques et sentimentales.

*La Princesse de Clève*, roman d'analyse aux multiples procédés narratifs est également un roman historique qui raconte la vie de la cour d'Henri II.

Il faut enfin signaler de nombreux mémoires fictifs comme ceux de *Monsieur d'Artagnan* (1700) de **Courtilz de Sandras**, qui associent avec habileté la vraisemblance des décors et de l'époque, et l'aspect imaginaire de certaines aventures.

Le XVII<sup>e</sup> siècle apparaît donc, pour le genre romanesque, comme une époque charnière et foisonnante, où l'évolution du roman moderne est en germe. Ce genre semble prêt à se mettre au service d'une double orientation : d'une part ; la critique philosophique et sociale ; d'autre part, en réaction contre les exigences de la doctrine classique, très contraignante, l'ésotérisme et le fantastique ou l'anticipation.

Il est à noter que le XVII<sup>e</sup> siècle est représenté non seulement par les romans, il connaît aussi des formes nouvelles comme la fable et le conte, dont

les représentants sont – un fabuliste, **La Fontaine** (1621-1695) et un conteur – **Charles Perrault** (1628-1703).

### **La fable de La Fontaine**

**La fable** est un récit dont le caractère se perçoit à l'existence d'une succession d'actions, de situations ou de faits, à une évolution spatio-temporelle, au passage d'un état initial à un état final. On considère que la création de la fable remonte à l'écrivain grec Ésope. Cet esclave doté d'un esprit acéré prit l'habitude de transcrire en petits récits terminés par une réflexion morale les relations qu'il avait avec son maître. Plus tard, Fèdre reprend, en latin, la même inspiration pour construire de petites fables. Les personnages humains appartiennent à des catégories dont ils représentent l'exemple type : un jardinier, un seigneur, une veuve, un berger, un sage... Facilement reconnaissables, ils sont les porte-parole d'une condition qui entretient avec son environnement humain des relations souvent conflictuelles. Ils sont également représentatifs de l'époque. Les animaux sont traditionnellement les personnages des fables. Chargés d'une signification symbolique, ils permettent un phénomène de transposition des comportements et des caractères : la cruauté est représentée par le loup, la ruse par le renard, l'innocence par l'agneau. Les thèmes des fables sont aussi diversifiés que ceux de la vie sociale ou de la vie politique.

Récit court, interrompu de dialogues au style direct ou indirect, la fable tire son charme d'une concision qui en quelques mots crée un monde d'images et des situations concrètes. Les mésaventures des animaux font rire ou sourire. La mise à distance est suffisante pour éloigner les similitudes trop douloureuses. Le lecteur de la fable est le spectateur d'une scène qui le concerne, mais dans laquelle il ne se sent pas réellement impliqué. Toute fable comporte une moralité qui ouvre ou ferme le récit. Les vérités énoncées dressent une sorte de bilan de la nature humaine et des fonctionnements sociaux.

La Fontaine ressuscite le genre de la fable, en l'étoffant et en l'animant, pour qu'il prenne l'allure d'une petite comédie. Originaire de la bourgeoisie aisée de Champagne, **Jean de la Fontaine** a connu une jeunesse sans problèmes. En 1647, il se rend à Paris où il commence à fréquenter les milieux littéraires et à se familiariser avec les Anciens: Ovide, Virgile, Ovide et d'autres. Il prend connaissance du surintendant de Louis XIV Fouquet qui accorde à La Fontaine une pension. Mais après la disgrâce de Fouquet auprès Louis XIV La Fontaine s'exile en 1661 en province. Seulement en 1664 qu'il a édité son premier recueil de fables. Il est à noter que sa production littéraire englobe non seulement les fables. En 1668 il a édité un recueil de *Contes et nouvelles en vers*, en 1678 il a écrit un poème mythologique *Les amours de Psyché et de Cupidon*. C'est à Ésope que ce fabuliste a eu recours pour la plupart des fables. Mais Ésope n'était pas seul chez qui La Fontaine prenait les sujets, car il y avait d'autres auteurs.

Comme exemple on peut citer la fable *La Cigale et la Fourmi*, dont la morale est qu'il ne faut pas être négligent en quoi que ce soit, si l'on veut éviter le chagrin et les dangers. Dans *Le Corbeau et le Renard*, le poète a montré à quel point le rusé Renard dupe le Corbeau.

En faisant la conclusion, il est à noter que dans les fables fontaniennes de nombreuses réflexions philosophiques viennent se mêler aux règles morales. L'humour est toujours présent dans ses fables. L'auteur obtient des effets amusants, comiques même. Chaque fable est en effet comparable à une petite pièce de théâtre. Généralement, il y a un conflit entre les animaux et la forme dramatique est alors soit comique, soit tragique. Le style de La Fontaine a pour traits caractéristiques la souplesse de la phrase, la justesse de l'expression, le dessin exact des vers inégaux qui se modèlent sur la pensée. La Fontaine a atteint à la perfection dans le naturel.

### **Charles Perrault (1628-1703)**

Issu d'une puissante famille bourgeoise, Charles Perrault a occupé des fonctions considérables. Proche de Colbert, il était contrôleur général de la surintendance des Bâtiments, et exerça une influence sur la vie culturelle du royaume. Après la disgrâce de Colbert, Perrault passa les dix dernières années de sa vie à rédiger ses *Contes*. Ce choix est une option « moderne ». Genre littéraire réputé mineur, nourri de culture populaire, ennemi de l'éloquence, le conte est un retour au plaisir narratif, simple et bref. Mais il s'agit en fait d'adaptations élaborées.

Les *Contes* de Perrault sont de deux types : les contes en vers (*Grisélidis, Peau d'âne et Les Souhais ridicules*), parus en 1694, et les contes en prose (*La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, La Barbe bleue, Le Chat botté, Les Fées, Cendrillon et Riquet à la houppe*), qui paraissent en 1697 sous le nom de son fils, Pierre Darmancour.

Le choix des contes ressortit également à l'engagement de Perrault comme Moderne. Dans la préface de ses *Contes en vers*, il affirme la supériorité morale de ses contes sur ceux de l'Antiquité (Pétrone, Apulée). Cette intention morale est d'ailleurs soulignée dans le titre complet de ses contes en prose : *Histoires ou Contes du temps passé avec des moralités*. Surtout, en empruntant la matière de ses contes à un fonds culturel français et populaire. Perrault marque une double rupture à l'égard des Anciens. Le public cultivé pouvait apprécier, derrière la simplicité de la narration, des allusions à l'actualité et des tournures propres à la langue précieuse. Perrault instaure une complicité avec son lecteur – adulte, aristocrate, proche de la Cour – en ironisant sur les crédulités populaires. Le conte est donc, malgré les apparences, un genre mondain, car il suppose une connivence entre lettrés, même s'il s'adresse en principe à des enfants. Ce clin d'œil, propice à des sous-entendus parfois forts libres, est annonciateur des contes chers aux philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle : la naïveté n'a rien d'innocent.

1. Comment comprenez-vous le mouvement Baroque ?
2. Quels sont les thèmes préférés par la littérature Baroque ?
3. Comment le Baroque est lié au contexte historique ?
4. Comment expliquer le goût des auteurs baroques du spectaculaire et du grandiose ?
5. Quels procédés utilise-t-on pour décrire la beauté du monde fugitif et fuyant ?
6. Quelles oeuvres poétiques de Saint-Amant expriment les tendances baroques ?
7. Quelles sont les particularités du mouvement de la Préciosité ?
8. Comment le Baroque et la Préciosité sont-ils opposés ?
9. Comment la Préciosité a changé le langage et l'expression de la sensibilité ?
10. Quelle influence a provoqué l'oeuvre de Mlle de Scudéry sur les moralistes et les écrivains ?
11. Comment comprenez-vous l'idéal classique de « l'honnête homme » ?
12. Qui a fondé les principes de l'esthétique du Clacissisme ?
13. Comment le Clacissisme est lié à la politique d'état ?
14. Comment la philosophie de Descartes a influencé la réforme littéraire ?
15. De quels principes, selon Boileau, l'auteur classique ne doit pas s'écarter ?
16. A quelles lois rigoureuses doit se soumettre la tragédie classique ?
17. Quelles sont les fonctions de la comédie classique ?
18. En quoi consiste la querelle entre les Anciens et les Modernes ?
19. Dans quel but on a fondé l'Académie française ?
20. Quelles oeuvres de Corneille et de quelle manière négligent les règles strictes du Clacissisme ?
21. Quel conflit uni tous les tragédies de Racine ? Donnez des exemples.
22. Quels genres de la comédie aborde Molière ?
23. Quel but Molière poursuit-il dans les comédies ? Comment a-t-il réussi à atteindre ce but ?
24. Comment le Clacissisme est-il exprimé dans la prose de son temps ?
25. Quelles sont les particularités de la fable de La Fontaine ?
26. Pourquoi les contes de Perrault appartiennent au mouvement des Modernes ?

Littérature recommandée :

1. Адан А. Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. – М., 1970. – С.5-18

2. Артамонов С.Д., Самарян Р.М. История зарубежной литературы XVII века. – М., 1958.
3. Булгаков Г. Жизнь господина де Мольера. – М., 1980. – 175 с.
4. Виппер Ю.Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. – М., 1969. – С.11-60.
5. Гликман М.Д. Мольер: Критико-биографический очерк. – М.-Л., 1966. – 279 с.
6. Давиденко Г.Й., Величко М.О. Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII століття – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 292 с.
7. Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б. – Тернопіль: Богдан, 2005.
8. Кадышев В.С. Расин. – М.: Наука, 1990. – 272 с.
9. Кормич Л.І., Багацький В.В. Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія. – Харків, 2000. – 187 с.
10. Леонов С.А. Литература классицизма в школьном изучении. – М., 1997. – 160 с.
11. Лімборський І. Сміх, що робить людей серйозними / Класицизм 17 ст. і комедія Мольєра «Міщанин-шляхтич» // Зарубіжна література в навч. закладах. – 1996. – № 3. – С.11-15.
12. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985, –362 с.
13. Ніколенко О.М., Хоменко Н.В. Гармонія класицизму // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1999. – № 2. – С.2-15
14. Обломиевский Д. Французский классицизм. – М., 1968. – 375 с.
15. Пахсарьян Н. Т. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков: Учебно-методическое пособие. – М., 1996. – 102 с.)
16. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов: Монография. – Днепропетровск: Пороги, 1996.
17. Пахсарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности //Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие /Под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 40-69.
18. Скуратівський В. Мольєр // Всесвіт, 1972. – № 1. – С. 200-204.
19. Radouant R. La Fontaine. Fables. – Paris, 1969.
20. Molière. Oeuvres complètes II. – Paris, 1958.
21. Darcos Xavier. Le XVII siècle en littérature. – Paris, 1987.
22. Deshuss Pierre. Dix siècles de littérature française. – Paris, 1984, – V.I.

## Le XVIIIe siècle

Le XVIIIe siècle est appelé dans l'histoire de la littérature – siècle des Lumières et sa littérature – littérature d'idées au service des Lumières. Déjà représentée aux siècles précédents, la littérature d'idées connaît un développement considérable au siècle des Lumières, époque caractérisée par un effort pour comprendre le monde à la « seule lumière naturelle » de la raison (Descartes). Bien que les Lumières ne recouvrent pas une école unique, l'expression s'est imposée pour tenter d'unifier un certain nombre d'idées fondamentales du XVIIIe siècle. Par un jeu de connotation positive, ce terme s'oppose à l'idée d'obscurité : la lumière éclaire, guide. Elle suggère l'idée de cheminement vers une forme de vérité. Elle convient particulièrement bien à la démarche qu'illustrent les œuvres de cette époque. Les écrivains du XVIIIe siècle observent un état social, politique et religieux qui paraît contestables. C'est à partir d'une sorte « d'état des lieux » méticuleux qu'ils engagent leurs critiques.

Les souverains du XVIIIe siècle laissent dégénérer un état de crise latine. De fait, la perte de l'Inde et du Canada et la suprématie grandissante de l'Angleterre et de la Prusse font décroître la confiance des Français pour leur roi.

Le contexte social se dégrade aussi. La noblesse défend farouchement ses privilèges en dépit des efforts des ministres « éclairés » de Louis XVI, Turgot et Necker. Les paysans ne supportent plus les impôts prélevés par le roi, le clergé et la noblesse. Seule la bourgeoisie connaît un accroissement et un enrichissement considérables en raison du développement économique et démographique. Ces disparités suscitent la révolte des défavorisés contre les inégalités qui éclatera à la Révolution.

L'essor économique et la dégradation du paysage social poussent la réflexion dans deux voies : d'une part la confiance dans la raison et le progrès, et d'autre part la recherche d'une société plus juste. Le siècle des Lumières est une métaphore choisie par les philosophes européens pour montrer la victoire de la raison dans les sciences et la philosophie. L'éveil d'une pensée cosmopolite les conduit à comparer les systèmes politiques en place et à trouver un idéal de paix, de civilisation, de tolérance et de liberté.

Provenant du mysticisme médiéval où cette expression désigne la révélation de la Vérité divine, l'image archétypale de la lumière a été reprise au XVIIIe s. par le rationalisme cartésien : la lumière divine se transforme chez Descartes en « lumière naturelle » de la raison. Refusant les idées reçues de la tradition catholique, la critique historique procède, dès la fin du XVIIIe s. à la recherche des erreurs humaines dans l'histoire ecclésiastique. Par ailleurs, le doute méthodique de Descartes, vulgarisé par Fontenelle, et le rejet des préjugés historiques (Bayle) font que, d'auxiliaire de la théologie, la philosophie laïcisée se transforme en moyen de connaître le réel tangible. Brisant avec la

métaphysique et la croyance en la Révélation, la philosophie des Lumières passe d'une conception verticale du monde à une perspective horizontale : l'homme, en analysant et en expliquant le monde, s'en rend maître. S'appuyant sur la tradition spinoziste de l'unité de substance, les philosophes incorporent Dieu dans le grand Tout : le principe divin fait agir la matière et l'énergie (le matérialisme de Diderot), ou il est le grand horloger du monde (le déisme de Voltaire). Chez Rousseau, d'autre part, Dieu se découvre par une fusion mystique de l'homme avec la nature : le rêve d'un christianisme épuré demeure important tout au long du XVIIIe s. et n'est pas entièrement étranger à l'idée de progrès, composante essentielle des Lumières.

Les Lumières se caractérisent en effet par leur confiance dans « les progrès de l'esprit humain » (Condorcet) née lors de la Querelle des Anciens et des Modernes. A la base de l'optimisme du siècle qui se sent porté par un mouvement puissant est la conscience d'un changement, d'un monde en expansion grâce aux découvertes et aux voyages. Cette curiosité intellectuelle concerne d'abord l'homme même. Le progrès est, pour l'homme du XVIIIe s. une donnée concrète, visible avant tout dans l'évolution de la physique.

La Raison est, pour les philosophes, le moteur du progrès, la force créatrice à l'origine du développement de la vérité des phénomènes. La pensée de Locke, qui connut une grande influence en France, stipulait que toute connaissance vient de l'expérience sensible. La conscience est une tabula rasa qui ne prend forme que par le contact avec les phénomènes. L'homme des Lumières n'est plus mû par un principe transcendant, mais tire de lui-même, à travers l'introspection, sa connaissance du monde. Cette introspection lui relève aussi les mouvements qui l'agitent : l'homme se découvre sensible. C'est grâce à cette sensibilité et à son propre courage intellectuel que l'homme découvre le monde, qui devient un grand univers de vérité.

Les philosophes français du début du XVIII siècle puisent l'essentiel de leur pensée politique dans les œuvres des maîtres à penser allemand (Leibnitz), anglais (Locke) et hollandais (Spinoza). Selon Spinoza dans le Traité théologopolitique, le raisonnement philosophique doit s'abstraire de toute considération religieuse pour acquérir son indépendance. Cette liberté de pensée doit être à tout prix préservée par un système démocratique. Locke, dans l'Essai sur l'entendement humain, démontre que seules l'observation et l'expérience fondent la connaissance. Ce faisant, il s'attaque implicitement à la foi et aux croyances. Bayle et Fontenelle reprendront ces théories pour définir l'esprit scientifique et la notion de tolérance, en dissociant et religion.

Les influences étrangères sont un facteur décisif d'élaboration d'un nouveau mode de pensée. Les voyages des missionnaires et des marchands offrent une leçon de relativité aux penseurs français qui en profitent pour critiquer les mœurs françaises et remettre en cause les idées reçues sur la propriété, la justice, la liberté et la religion.

Selon les philosophes, savoir est un devoir pour l'homme. Le combat contre les préjugés, l'ignorance, l'obscurantisme, s'accompagne d'une volonté de tout réformer, de faire le tour de toutes les connaissances : telle est l'ambition de l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert. Aux idées neuves s'ajoutent les progrès des sciences et des techniques. Le savant est admiré, l'ingénieur pris comme modèle, l'artisan rhabillé. Dans cette société où la bourgeoisie poursuit son ascension, le travail, réputé avilissant – et donc interdit à la noblesse –, n'est plus déconsidéré.

Ne plus rien abandonner à l'autorité des Anciens, mais tout soumettre à l'examen critique : voilà à quoi aspire un siècle obsédé par la raison, au point de lui vouer un véritable culte comme le fera Robespierre. Les partisans du progrès, de l'innovation en matière de création artistique, les Modernes, prônent une indépendance dans l'invention, et un esprit tourné vers l'avenir, ouvert, progressiste. Les Anciens revendiquent une stricte imitation de l'Antiquité. La mise à jour de l'esprit nouveau, et l'ampleur de la querelle soulignent un changement important dans les mentalités. L'esprit d'examen, la volonté de faire intervenir la raison, le refus de la tradition et du principe d'autorité marquent l'existence d'une contestation sous-jacente.

L'esprit rationaliste ne se contente pas de critiquer, mais il propose de nouvelles valeurs fondées sur la morale et la libre pensée et non plus sur la religion. Les philosophes établissent l'idée de droit naturel : les hommes sont par nature égaux et, pour préserver cette égalité, ils doivent confier leur organisation sociale et politique à un gouvernement éclairé. Il en résulte que l'adversaire le plus redoutable est le fanatisme, c'est-à-dire la confiance aveugle dans ses propres croyances et la volonté de les imposer. L'aspiration au bonheur, le désir d'émancipation de l'individu, vont modifier les rapports entre le citoyen et l'État.

La littérature se met en effet au service de la critique, en devient une arme, un instrument didactique, ce qui lui vaut d'être fréquemment menacée par la censure. Elle entretient ainsi avec le contexte politique, social et religieux des relations conflictuelles, nourries par la diversité des thèmes abordés et la pertinence de ses attaques. Elle provoque une prise de conscience et la remise en question de certitudes et de croyances traditionnellement admises.

L'esprit d'examen est à la base de la démarche des gens savants : analyse de la royauté par Montesquieu dans *L'Esprit des lois* et par Voltaire dans *les Lettres philosophiques*, par Diderot dans l'*Encyclopédie*. Les phénomènes sociaux sont également observés de près : inégalités dénoncées par Rousseau, privilèges critiqués par Beaumarchais. La religion n'échappe pas non plus à cet esprit d'analyse : le pouvoir religieux du roi, les manifestations de l'intolérance, le pouvoir du pape sont envisagés de manière méthodique avec la volonté de ne laisser dans l'ombre aucune entrave à la liberté.

De l'observation, on passe facilement, par une méthode expérimentale, à la décomposition des phénomènes. Il y a quelque chose de pédagogique dans les

textes du XVIIIe siècle, dans la mesure où la volonté de leurs auteurs est non seulement de faire connaître, mais de faire réfléchir. Des *Lettres persanes* à *l'Encyclopédie*, en passant par les contes philosophiques, le parcours révèle une constante orientation didactique. La logique figure dans la structure des textes, dans la présence des articulations du discours, dans une rhétorique persuasive qui fait appel à l'esprit. Ce mode de raisonnement est tout à fait perceptible dans le texte de Fontenelle.

La volonté d'éclaircissement s'oppose à l'obscurité des modes de pensée peu rigoureux, auxquels appartiennent les croyances irrationnelles, les préjugés, les superstitions et certaines traditions. Il est ainsi montré que l'opinion d'une foule n'est pas toujours crédible, que ce qui existe depuis longtemps n'est pas nécessairement le meilleur. Ainsi, comment accepter un fonctionnement monarchique qui n'a d'autre justification que la notion de « droit divin » et l'hérédité ? Comment souscrire à un ordre social dans lequel la plus grande partie des biens et des pouvoirs se trouve entre les mains d'un petit nombre, tandis que les véritables artisans du progrès, du développement économique ont un rôle secondaire ? Ces refus caractérisent un esprit et une littérature dont les représentants sont ceux que l'on appelle les philosophes.

Le philosophe se définit dans *l'Encyclopédie*, comme celui à qui rien de ce qui est humain n'est étranger, héritier et continuateur de l'humanisme de la Renaissance et de l'honnête homme du XVIIe siècle. Penseur, il applique un esprit clair et rigoureux à l'analyse critique de ce qui l'entoure, sans exception : comportements, croyances, connaissances, fonctionnements politiques, sociaux et religieux. Il est déterminé par la raison, considérée comme la faculté de réfléchir et de juger, mais également comme la garante du « raisonnable ». Sensible et imaginaire, il sait faire la part de ce qui relève de la sensibilité et de la pensée, mettant parfois la première au service de la seconde lorsqu'il cherche à convaincre et à émouvoir.

Caractérisée par la contestation, la littérature d'idées du XVIIIe siècle l'est aussi par un souci d'adaptation des genres à une efficacité polémique.

L'évolution des mentalités et du goût entraîne la naissance ou le renouveau de genres littéraires qui correspondent mieux à la sensibilité du temps. Le roman se développe en fonction d'un lectorat bourgeois ; le théâtre s'oriente vers de nouvelles directions. Le courant sensible conduit à la naissance de l'écriture auto.

Le XVIIIe siècle est finalement un siècle assez mal connu et sur lequel subsistent quelques préjugés très forts. Ce siècle est globalement présenté comme **le siècle des Lumières**. Cette affirmation est en grande partie fondée, mais il faut bien savoir que les superstitions, l'obscurantisme règnent encore en maîtres sur l'ensemble de la population. Même des érudits croient encore aux sirènes, ou se figurent que certaines grenouilles vivent à l'intérieur de pierres. Les sciences sont toujours balbutiantes, même si les méthodes d'expérimentation systématique se mettent en place progressivement.

Le XVIIIe siècle est souvent présenté comme le triomphe de la raison et du raffinement. On évoque une vie de société fondée sur le loisir intelligent et l'art. Mais toute médaille a un revers. Le XVIIIe siècle est aussi un siècle cru où l'on dit tout haut beaucoup de choses. Les tabous tombent. L'irréligion, le sexe ne sont plus passés sous silence. Sade, Rétif de la Bretonne, le théâtre de la foire sont à leur façon aussi représentatifs du XVIIIe siècle que le *Contrat social* ou *Émile*.

La poésie au XVIIIe siècle est reine. Voltaire est considéré par ses contemporains comme le plus grand poète de son temps, même si aujourd'hui nous méprisons sa *Henriade* et bon nombre de ses petits vers. La poésie du XVIIIe siècle est sans doute très conventionnelle, mais elle fait partie de la vie sociale. Les premiers journaux littéraires, comme le *Mercure de France*, impriment les poèmes de leurs lecteurs. Les correspondances sont truffées d'envois de poèmes. Quant au théâtre, on pense généralement que les tragédies du XVIIIe siècle sont de pâles imitations de Racine, que les comédies imitent Molière et que seuls Marivaux et Beaumarchais méritent d'être lus. On oublie les centaines, voire les milliers de pièces créées, applaudies, disculpées, décriées ; on oublie la passion pour le théâtre qui anime un large public; on oublie le culte des acteurs et surtout des actrices qui préfigurent en quelque sorte noir « star-system ».

La force des intellectuels du XVIIIe siècle, c'est de brillants touche-à-tout. On n'est pas encore au règne des spécialisations. Les hommes de lettres sont aussi bien poètes, prosateurs ou hommes de théâtre. C'est avec le théâtre et la grande poésie qu'ils se font un nom. Avec les autres genres, ils acquièrent une réputation d'hommes d'esprit. Les hommes de lettres se passionnent pour les sciences: Rousseau, passionné de botanique, Voltaire se livrant à des expériences de physique. La pluridisciplinarité est de mise.

Les théories esthétiques qui s'élaborent montrent la parenté de tous les arts: littérature, musique, peinture.

Le maître mot du XVIIIe siècle, ce n'est pas le mot « raison », mais le mot « sensation ». Qu'il s'agisse de prendre le mot dans son sens affectif, en se passionnant pour les sentiments et les passions, comme le font les principaux romanciers du siècle et Rousseau, ou qu'il s'agisse d'analyser philosophiquement l'importance de nos sens dans l'acquisition de nos connaissances, le sensualisme reste la révolution philosophique de ce siècle.

Le XVIIIe siècle est un siècle cosmopolite. Les philosophes sont de grands voyageurs. Voltaire séjourne en Grande-Bretagne, en Prusse et en Suisse, Diderot en Russie. Les récits de voyage deviennent des « best-sellers ». Le sentiment européen est très fort. La langue des érudits européens et de la haute société est le français qu'on parle dans toutes les cours d'Europe. Le sentiment

national est très faible : toutes les familles régnautes sont apparentées, les guerres sont des guerres dynastiques, coloniales ou commerciales, jamais patriotiques. Les soldats sont méprisés et considérés comme trop fainéants pour gagner leur vie autrement (on lit par exemple à l'entrée des jardins publics : «Ni chiens, ni mendiants, ni filles, ni soldats »).

## Roman

Le XVIIIe siècle n'avait connu que deux sortes de romans, les romans idéalistes et les romans grotesques. Vers la fin du siècle, il se fait tout un mouvement qui porte la littérature vers l'observation directe de la réalité : *la Nouvelle* à cadre historique remplace le roman d'aventures, *les Mémoires* se multiplient, on trace, à l'exemple de Bruyère, des portraits contemporains ; au théâtre, la comédie de mœurs remplace la comédie de caractères.

La littérature d'idée du XVIIIe siècle se donne pour objectif de lutter contre des traditions devenues conformisme et préjugés et de construire. L'esprit d'examen, qui peut se comparer à la méthode expérimentale, consiste à confronter les croyances à la réalité des faits. On s'aperçoit alors de l'absence de fondements qui caractérise les préjugés. *Les lettres philosophiques* de **Voltaire** mettent ainsi en cause des certitudes et des comportements en révélant leur caractère stéréotypé. **Diderot** attaque ainsi dans l'article *Autorité politique* de *l'Encyclopédie* l'absolutisme de droit divin au nom même du respect de Dieu. La mise à jour de la notion de droit, l'idée d'égalité des citoyens soulignent la réflexion menée par les penseurs du siècle et leur effort pour rendre cette littérature engagée accessible au plus grand nombre.

Le roman d'apprentissage rapporte (**Marivaux, Lessage, Bretonne**) l'évolution personnelle et sociale d'un héros qui forme sa personnalité au hasard des rencontres et des aléas de la vie, urbaine le plus souvent. Ces romans analysent et exposent l'ascension sociale de gens du peuple. Ces romans ont aussi une fonction morale et didactique comme le montre la préface de *Manon Lescaut*.

**Lessage** (1668-1747) se tourne vers l'imitation de la littérature espagnole. Il avait emprunté le sujet du *Diable Boiteux* (1707), il doit également au roman picaresque beaucoup des aventures de *Gil Blas* (1715-1735). Mais il ne doit qu'à lui-même ce qui fait la valeur réelle de son livre. D'abord, les observations sur la société de son temps : Gil Blas, tour à tour valet, médecin, secrétaire d'un évêque, passe par toutes les fortunes; c'est pour Lessage une occasion de peindre toutes les conditions. Il y nota aussi bien certains traits de l'humanité de tous les temps. Il ne faut pas chercher dans le Gil Blas une morale fort scrupuleuse, le héros est un aventurier de la race des valets : mais il est d'un temps qui a vu d'anciens laquais devenir premiers ministres. Lessage est le dernier des classiques : il l'est surtout par la qualité de son style, simple, naturel, et auquel il ne manque qu'un peu plus d'aisance.

Le **roman de formation** se situe dans la ligne du roman picaresque espagnol: un héros issu du peuple, ingénieux et lucide, mais sans “naissance”, comme Jacob ou Marianne, personnages de **Marivaux**, fait l’apprentissage de la vie sociale. Sa découverte de milieux différents, les difficultés auxquelles il se heurte, sa capacité de les résoudre constituent les « instruments » d’une formation à la fois sociale et psychologique. Il s’agit de vaincre les préjugés de classe, de s’affirmer, parfois de survivre, dans un univers urbain dont les lois sont souvent celles de l’argent et du plus fort. Le souci de vérité explique qu’un nombre important de ces romans soit écrit à la première personne: le héros-narrateur est en effet le mieux placé pour faire part de ses espoirs et de ses difficultés, et pour donner, souvent par le procédé du monologue intérieur, le contenu de ses réflexions et de ses hésitations.

Avec les romans de **Marivaux**: *Marianne* (1731-1741), *le Paysan parvenu* (1735-1736), on voit entrer dans le roman la peinture des gens de condition moyenne : les Bourgeois, dont la vie inspire à Marivaux des tableaux qui font songer aux « intérieurs » de Chardin ; le peuple, dont les mœurs sont étudiées pour la première fois. Marivaux est encore le premier qui, dans son théâtre, ait fait entrer l’étude exacte de l’amour.

Mais à ce point de vue, le véritable initiateur a été **l’abbé Prévost** dans *Manon Lescaut* (1733), roman des amours d’une courtisane et d’un cavalier d’industrie, Des Grieux. Ce roman, dans lequel on voit aujourd’hui un chef-d’œuvre, à cause de l’intensité du sentiment et de l’aisance de sa forme, passa cependant presque inaperçu.

A sa suite, **Jean-Jacques Rousseau**, dans *la Nouvelle Héloïse* (1768), est le premier qui ait su faire parler à l’amour, considéré comme une passion, un langage éloquent.

D’autre part, le siècle est marqué par le goût de l’exotisme, des voyages, par un cosmopolitisme qui se reflète dans la production romanesque. La traduction des *Mille et une nuits*, les récits de Tavernier, de Marana, et de Chardin expliquent l’inspiration des *Lettres persanes* et de certains *contes* de **Voltaire**. Le roman s’oriente vers une forme de réalisme social parallèlement au souci du divertissement et de la réflexion sur le genre lui-même.

L’utilisation de **la lettre** dans certains de ses ouvrages, dans *La Nouvelle Héloïse* de **Rousseau** ou *Le Paysan pervers* de **Restif de La Bretonne** permet un échange de points de vue très riche. Elle met le lecteur en situation de destinataire privilégié d’une correspondance qui trahit les sentiments et les aspirations les plus secrets.

La critique philosophique utilise également la fiction romanesque en faisant d’elle l’expression **d’une utopie** qui présente ce que pourrait être un univers social et politique idéal. La présentation de l’Eldorado dans *Candide* en est une illustration, tout comme certains passages de *La Nouvelle Héloïse*. L’observation des différents milieux sociaux conduit **Diderot**, dans *Le Neveu*

*de Rameau*, à mettre en scène, pour mieux la critiquer, l'hypocrisie sociale et tous ses détours.

### **Charles-Louis de Montesquieu (1689-1755)**

Charles-Louis de Secondat, baron de Montesquieu, célèbre écrivain, historien et sociologue, est le premier en date des philosophes-encyclopédistes. Il descendait de la noblesse gasconne de vieille couche. Il naquit dans un château près de Bordeaux. Après avoir étudié le droit, il devint en 1714 conseiller et en 1716 président du parlement de Bordeaux. En 1723 il quitta sa charge de magistrat et se consacra tout entier à l'étude des sciences. Il étudiait la physique, l'anatomie, la botanique, la géologie et la philosophie. Mais il s'intéressait surtout aux sciences sociales.

Dans la prose littéraire Montesquieu débuta par son roman *Lettres persanes* (1721) publié sous l'anonymat. Le succès des *Lettres persanes* valut à Montesquieu son élection à l'Académie française.

Ce roman est un vaste tableau de la société française de l'époque. Sous une forme originale et amusante, Montesquieu soumet à une critique acerbe l'absolutisme français avec son despotisme, sa piété hypocrite et la désagrégation morale des classes gouvernantes. L'auteur fait parler deux Persans, personnages importants, qui sont venus visiter la France et qui décrivent leurs impressions de voyage à leurs amis d'Orient. Les deux amis sont étonnés par certains côtés de la vie française. Ils reçoivent aussi des lettres de leur pays où abondent les descriptions pittoresques des harems, des mœurs et des coutumes orientales; une telle composition du roman permit à Montesquieu de mieux présenter les idées progressistes du siècle. Il est évident que ce n'est point le Persan Uzbek, mais Montesquieu lui-même qui critique le règne de Louis XIV et l'Église catholique gouvernée elle aussi par un despote, le pape. Ce roman, oriental et sentimental à l'intérieur du roman, aboutit à un drame: le suicide de la favorite d'Usbek, Roxane.

L'ensemble du roman est une attaque vive, une satire de La France à la fin du règne de Louis XIV, critique sociale, politique et religieuse. La fiction orientale permet beaucoup de hardiesses. Montesquieu expose ses propres idées: ordre idéal fondé sur la justice et la raison, respect de la nature et de l'équilibre, haine du despotisme.

*Les Lettres persanes* ouvrirent la voie à la littérature critique des autres philosophes du XVIIIe siècle et en premier lieu à celle de Voltaire.

Entre 1728 et 1731 Montesquieu visita nombreux pays d'Europe (Allemagne, Autriche, Italie, Suisse, Hollande et Angleterre) dont il observait les mœurs et le régime politique. A son retour, il s'installa dans ses terres pour préparer un grand ouvrage historique: *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734). Il fut le premier historien à examiner l'effet des causes matérielles sur l'évolution historique. Montesquieu

fit renaître le culte de la vertu civique en vigueur dans l'Antiquité, qui prisait particulièrement le courage républicain. Il démontre que la vertu civique fut à l'origine de l'élévation de Rome, et que sa disparition entraîna la chute de l'Empire Romain, dont les citoyens avaient perdu le sentiment de patriotisme et l'amour de la liberté. Le livre de Montesquieu fait époque dans le domaine de la recherche historique.

Après avoir étudié pendant de longues années le droit et les sciences sociales, Montesquieu a essayé d'établir les rapports existant entre les lois humaines et les conditions d'existence des nations qui forment ces lois. Dans ce traité Montesquieu idéalise la constitution britannique; il estime qu'elle garantit le mieux les libertés politiques. En même temps il dénonce le despotisme et l'intolérance en matière de religion. *L'Esprit des lois* fut condamné et interdit par l'Église catholique, mais en dépit de ces interdictions l'ouvrage connut vingt-deux éditions et fut traduit dans toutes les langues d'Europe. Les *Considérations et l'Esprit des lois* voilà deux livres, qui ont défini les voies de la pensée philosophique du XVIIIe siècle.

### **Voltaire (1694-1778)**

François-Marie Arouet, dit Voltaire, est le fondateur en Europe de la littérature philosophique et le chef de la première génération des Encyclopédistes. Esprit universel, il est à la fois poète, dramaturge, romancier, publiciste, philosophe et historien.

François-Marie Arouet (il prit à vingt-quatre ans le nom de Voltaire) naquit à Paris. Il fut élevé au collège de Louis-le-Grand, chez les jésuites. Le jeune homme fréquente les milieux libertins et épicuriens, notamment la Société du Temple. Il se fait vite une petite réputation qui lui vaut d'être reçu à Sceaux, chez La duchesse Du Maine. Il n'a pas vraiment de domicile et vit en parasite chez les Grands. Ses écrits satiriques et insolents contre le Régent l'envoient en 1717 à la Bastille et l'obligent en 1719 à rester éloigné de Paris. Il débute en littérature, prend le pseudonyme de « Voltaire » et cherche à se faire connaître dans les grands genres : ode, tragédie, épopée. En 1726, un différend l'oppose avec le chevalier de Rohan, rejeton d'une grande famille. Celui-ci le fait rouer de coups et obtient son embalement. Voltaire, à qui on laisse le choix, préfère s'exiler en Angleterre de 1726 à 1729. Il découvre les Anglais, leur littérature, leur philosophie, leurs institutions. Ce pays devient pour lui l'idéal de l'État bourgeois; il en admire la prospérité, et apprécie que les écrivains soient traités comme de grands seigneurs. Il fait la connaissance des écrivains Pope et Swift. À son retour en France, il a de nouvelles ambitions.

De retour à Paris en 1729 Voltaire fait jouer successivement plusieurs tragédies entre autres *Brutus*, *Zaïre*, *la Mort de César*.

Sans abandonner les positions du classicisme, Voltaire rénove la tragédie, en y introduisant des thèmes anticléricaux et libéraux. Il déblaie ainsi

la voie à un classicisme nouveau qu'adopteront à la fin du siècle les bourgeois révolutionnaires. Voltaire a écrit cinquante-deux pièces, dont vingt-et-une tragédies. Tout en observant les règles classiques, Voltaire tantôt situe ses pièces en dehors de l'Europe (Asie, Afrique, Amérique), tantôt en transporte l'action au Moyen Age. Il enrichit les effets scéniques par des procédés empruntés à l'opéra: fantômes, coups de feu, incognitos, etc. Il a protesté contre la monotonie de la tragédie française qui se bornait à la galanterie, en créant des pièces dépourvues d'intrigue amoureuse (*Mérope*, 1743) et même sans rôles féminins (*la Mort de César*, 1733)

On voit apparaître dans la tragédie voltairienne des conflits de famille; on y aperçoit certaines nuances de sensibilité, ce qui préconise la réforme bourgeoise de la dramaturgie accomplie plus tard par Diderot. Les plus remarquables tragédies de Voltaire sont: *Zaïre* (1732), qui a été écrite sous l'influence d'*Othello* et qui est jouée jusqu'à nos jours; et *Mahomet* (1741), pièce pénétrée d'esprit anticlérical, où Voltaire s'attaque au fanatisme religieux.

*Les Lettres philosophiques* parues en 1734 sont le résultat de ses découvertes anglaises. Il a rencontré une femme très intelligente, versée dans les sciences, et, craignant les poursuites policières, il va se réfugier chez elle en 1734, à Cirey, en Champagne. Elle est mariée, mais ils vont mener une sorte de vie de couple, consacrée en grande partie à la science et à la philosophie. Ils se passionnent pour les récentes découvertes de Newton... *Les Lettres* sont dirigées contre l'absolutisme français et l'Église catholique; Voltaire compare la France monarchique à l'Angleterre bourgeoise qu'il admirait. *Les Lettres* furent brûlées par arrêt du Parlement; cet événement força Voltaire de se réfugier auprès de Mme de Châtelet dans son château de Cirey où il passera plus de dix années travaillant à ses meilleures tragédies (*Mahomet*, 1741; *Mérope*, 1743).

Renté à Paris en 1749, protégé de Mme de Pompadour, Voltaire connaît une période florissante: il est nommé historiographe du roi, il est élu à l'Académie française (1746). Mais il déplaît à Louis XV.

Voltaire repart bientôt pour Berlin sur l'invitation du roi de Prusse; mais en 1753 il quitte la Prusse et va s'établir au bord du lac Léman dans le château de Ferney. Là, il vécut vingt années «en vrai patriarche» écrivant *Zadig*, *Candide*, *l'Ingénu*, *la Princesse de Babylone*, oeuvres par lesquelles il crée un genre nouveau: *le conte philosophique*. Sous la forme d'un récit d'aventures, il y traite de problèmes actuels concernant autant la philosophie que l'existence. «Patriarche» dans la littérature, Voltaire est aussi l'apôtre de la tolérance, de la justice, de l'humanité. Toujours actif dans la lutte quotidienne contre les abus de l'ancien régime, il inonde la France et l'Europe de ses lettres, brochures, pamphlets et contes qui exercent un empire toujours croissant sur l'opinion publique.

Voltaire n'hésite pas à engager une bataille contre le fanatisme des tribunaux, «des parlements» qui se font les instruments de l'intolérance religieuse. Il défend la mémoire de Calas, protestant de Toulouse, exécuté injustement pour avoir soi-disant assassiné son fils qui songeait à se faire catholique. Voltaire recueille chez lui la famille Calas. Après une campagne de trois ans, il réussit à le faire réhabiliter: le gouvernement est obligé de céder devant la force de l'opinion publique.

En 1778 Voltaire quitte Ferney pour aller à Paris où doit être jouée sa tragédie *Irène*. Gravement malade à l'arrivée, il a pu cependant assister à la représentation qui fut une véritable apothéose. Mais les fatigues et les émotions de son séjour à Paris l'épuisent. Il meurt le 30 mai 1778. Treize ans après, son corps est transféré au Panthéon par décret du gouvernement de la France libérée de la monarchie.

Les écrits de Voltaire, dans lesquels il sapait tous les fondements du régime féodal, son activité publique, dont l'influence était extrême, sa philosophie matérialiste, qui fit beaucoup d'adeptes, toute l'œuvre de Voltaire porta un coup décisif à la France monarchique. La Révolution bourgeoise était préparée dans les esprits.

Voltaire s'intéressait beaucoup à la Russie; il se trouvait en correspondance avec les intellectuels russes et avec Catherine II. En 1746 il fut élu membre d'honneur de l'Académie des Sciences de Russie. Il écrivit l'Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand où il apprécie beaucoup les réformes de Pierre I.

**La poésie et le théâtre** sont les deux domaines où Voltaire s'est acquis une réputation solide auprès de ses contemporains. Aujourd'hui ces œuvres sont tombées dans l'oubli.

Dans la lignée de Bayle et Fontenelle, et de Montesquieu, **Voltaire-historien** met au point des méthodes en histoire qui font de lui le premier des historiens modernes. Il fonde sa démarche sur une documentation précise qui remonte aux sources, sur la confrontation des thèses et l'analyse critique, sur la simplification et la synthèse. Mais l'histoire reste avec lui un genre littéraire: importance de la clarté du style, vivacité des portraits, sens de la narration: *Histoire de Chartes XII, Le Siècle de Louis XIV. Essai sur les mœurs et l'esprit des nations. Précis du règne de Louis XV.*

Comme **philosophe**, Voltaire a toujours lutté par la plume pour ses idées de tolérance. Sa lutte contre l'arbitraire et le fanatisme s'exprime surtout à travers trois œuvres : *Les Lettres philosophiques, Le Traité sur la tolérance*, qui paraît en pleine affaire Calas et qui est un plaidoyer pour le respect de l'autre, notamment en matière de religion et *Le Dictionnaire philosophique*, qui présente sous forme d'articles de dictionnaire amusants et spirituels la pensée de Voltaire dans son combat contre le fanatisme. Toute la philosophie de Voltaire est marquée par la philosophie anglaise et en particulier par le

sensualisme de John Locke (1632-1704), philosophe qui donne la plus haute importance aux sens dans l'acquisition des connaissances.

C'est le Voltaire **conteur et romancier** que connaît le mieux le grand public. Ses contes, qui au XVIII<sup>e</sup> siècle étaient considérés comme des œuvres mineures, font aujourd'hui sa célébrité. Voltaire, avec beaucoup de talent et de vivacité, raconte des histoires amusantes qui, en même temps, illustrent parfaitement ses idées philosophiques. Les contes les plus connus sont les suivants: *Zadig ou la Destinée* (1747), *Micromégas* (1757), *Candide ou l'Optimisme* (1759), *L'Ingénu* (1767).

Voltaire de 1711 à 1778 écrit plus de 20 000 lettres à environ 800 correspondants. C'est dire la mine de renseignements sur sa biographie que représente cette correspondance. Épistolier habile, Voltaire est devenu un modèle dans ce domaine pour ses contemporains et pour les générations qui ont suivi.

### *Candide ou l'optimisme*

Dans cette nouvelle, écrite dans le genre d'un conte philosophique en prose, Voltaire se moque de la philosophie d'optimisme, attaque en les caricaturant les théories de Leibniz, tourné en ridicule dans le personnage de Pangloss, un sot qui prétend être philosophe. La fameuse maxime que «tout est au mieux dans le meilleur des mondes possible» reçut un démenti cinglant dans la réalité concrète, où l'on voit sans cesse d'innombrables désordres, horreurs, cruautés et absurdités. Ici la critique de la philosophie optimiste se transforme en celle de l'ancien régime.

Candide a connu toutes les mésaventures: il est enrôlé de force dans l'armée des Bulgares; il court le monde à la recherche de sa fiancée Cunégonde; il manque de perdre la vie dans un tremblement de terre; il part pour l'Amérique; se rend chez les Sauvages où il manque d'être mis à la broche. Le voici enfin dans une merveilleuse contrée, l'Eldorado. La leçon que Voltaire tire des aventures extraordinaires d'un jeune homme trop candide, c'est que le spectacle du monde est désolant, que la métaphysique et les réflexions abstraites sont une perte de temps et qu'il faut vivre et travailler en exerçant au mieux ses talents : Candide arrive au Surinam et découvre l'horrible réalité de l'esclavage. Leur tournée en Europe, de Paris à Venise, en passant par Londres, leur montre partout les abus et les injustices. Il part pour Constantinople où il libère Pangloss devenu galérien. Il délivre également Cunégonde qui était esclave. Elle a vieilli, elle est laide, mais Candide l'épouse tout de même. Ils s'installent tous ensemble dans une petite ferme turque où ils travailleront paisiblement

**Denis Diderot (1713-1784)**

Diderot est issu d'une famille d'artisans très catholiques de Langres, en Champagne: une de ses sœurs est au couvent, son frère est prêtre, et lui-même était destiné à l'état ecclésiastique. Il fait ses études chez Les jésuites de Langres, puis au collège d'Harcourt à Paris. Il devient maître ès arts en 1732. Diderot refuse de devenir religieux. Il pense d'abord apprendre le droit en travaillant chez un procureur. Mais il finit par venir tenter sa chance à Paris. Pendant une dizaine d'années, il vit d'expédients et fréquente les cafés à la mode. Il rencontre Rousseau et d'Alembert.

La physionomie de Diderot est très difficile à fixer, son principal caractère étant d'être infiniment changeante. Il en est de même de sa physionomie morale, dont le trait essentiel est la mobilité. Très préoccupé de faire rentrer la morale dans la littérature, Diderot ne s'est pas soucié de la mettre dans sa vie. Il porte dans son œuvre ses habitudes de débraillé et de décousu : les pages obscènes y alternent avec des hymnes à la vertu. Il est sans consistance dans ses idées, au point que, par un choix habilement fait, on peut composer de Diderot autant d'images différentes et même contradictoires. C'est que la nature de Diderot est faite, au fond, d'une absence complète de tout principe, du vide de toute croyance.

Diderot a laissé une multitude d'écrits et pas un livre; il répandait sa verve, sans compter, en des feuilles qu'il ne s'occupa jamais de réunir, improvisant sur la question du jour, s'enflammant pour les idées qu'il ne se donnait le temps ni d'approfondir ni de coordonner. Le premier écrit philosophique de Diderot *Essai sur le mérite de la vertu* (1745), est une exposition de la doctrine de l'univers comme un vaste mouvement continu de fermentation. Son athéisme est la conséquence de cette conception des lois physiques. Dans les *Pensées philosophiques* (1746), il montre que la science expérimentale nous prouve l'existence d'un être supérieurement intelligent. Pourtant, trois ans plus tard, en 1749, il affirme dans la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* que l'homme est un hasard de la matière en évolution. Après ces réflexions métaphysiques, le *Rêve de d'Alembert* (1769) prône la nécessité de la morale qui permet le développement harmonieux de la nature humaine. Car, bon par nature, l'homme éprouve du plaisir à faire le bien et à pratiquer la vertu. Il doit travailler à l'amélioration de la société. La seule morale valable est celle qui contribue au bonheur de « la grande famille humaine ». Fidèle aux principes de la nature, Diderot élabore son esthétique selon l'idée que le beau est ce qui reproduit l'ordre naturel. Le génie de l'artiste doit laisser libre cours à la passion et à l'enthousiasme qui « élèvent l'âme aux grandes choses ». L'art contribue donc à une éducation morale. De même, le comédien doit observer la nature humaine pour la reproduire fidèlement: telle est la thèse de Diderot dans *Paradoxe sur comédien* (1773).

Les romans de Diderot ne sont jamais de vrais romans. *La Religieuse* (1760-1781) analyse le comportement de Suzanne, jeune religieuse entrée au

couvent sans vocation. Elle incarne la liberté gratuite contre l'enfermement et l'autorité. De ce roman du comportement, Diderot passe à l'écriture d'un roman en forme de dialogue philosophique, *le Neveu de Rameau* (1762-1777), conversation entre *Moi* (le narrateur) et *Lui* (le neveu), prétexte à une autocritique piquante. Enfin dans *Jacques le Fataliste*, roman picaresque (1765-1773), la question sur la nature du roman est posée : l'auteur et le lecteur sont devenus des personnages en conflit. Jacques, le héros du roman, un peu ivrogne, têtu, bavard, mais honnête et fidèle, voyage à cheval avec son maître. Il a le projet de raconter à ce dernier ses aventures amoureuses, mais il est sans cesse interrompu par des épisodes intercalés. Tout au long du voyage, Jacques formule également ses idées sur l'art, sur La nature, sur la fatalité. Ce roman comporte une très grande part de dialogues. Diderot remet en cause la forme même du roman et crée une nouvelle complicité avec le lecteur. Souvent un lecteur fictif intervient et commente les événements ou les histoires racontées. La structure des « tiroirs », c'est-à-dire l'intégration de mini-récits dans le dialogue, est particulièrement originale. La technique de Diderot a fait l'objet de nombreuses études récentes.

### *L'Encyclopédie*

L'œuvre principale de Diderot, et à laquelle il consacra la plus grande partie de sa vie, est *L'Encyclopédie*. En 1746, le libraire Le Breton le recrute comme traducteur pour *L'Encyclopédie*. Petit à petit, ses responsabilités vont s'accroître. Pendant près de vingt ans, *L'Encyclopédie* absorbe la presque totalité de l'activité de Diderot, tâche exaltante, mais écrasante. Diderot est le maître d'œuvre autour duquel gravite une pléiade d'auteurs. **Le chevalier de Jaucourt** (1704-1779), de formation pluridisciplinaire, est le rédacteur en chef : il dirige la rédaction. **D'Alembert** (1717-1783), quant à lui, codirecteur de *L'Encyclopédie* à ses débuts, rédige et corrige des articles de mathématiques, physique et philosophie, des personnages des mondes scientifiques, notamment pour les articles de géologie et de métallurgie, **Rousseau** pour la partie musique, **Marmontel** pour la critique littéraire, **Voltaire** pour la littérature, etc.

L'étendue des connaissances de Diderot, la curiosité de son esprit, sa facilité à dissenter sur toutes les matières le disposaient à entreprendre ce travail: il en conçut la première idée en traduisant pour un libraire la Cyclopoedia de l'Anglais Chambers. C'est un des traits du XVIIIe siècle que la manie des dictionnaires. Il s'agissait de résumer toutes les connaissances auxquelles on était arrivé vers le milieu du siècle sur les questions de science, d'art, de littérature, de philosophie et de politique. Il s'agissait encore d'animer d'un même esprit toute cette masse, et de faire concourir vers un même but tous ces articles dus à des plumes différentes. Les Encyclopédistes tendent à ruiner Descartes au profit de Locke, en politique le principe des institutions établies,

en religion l'autorité du dogme. *L'Encyclopédie* est l'ouvrage monumental pour établir une synthèse des connaissances de l'époque. Comme l'indique son sous-titre, *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, l'objectif visé par *L'Encyclopédie* est à la fois un inventaire organisé (ordre alphabétique du dictionnaire) et un inventaire « raisonné » avec un système de renvois qui met en évidence les liens organiques entre notions.

Pour les encyclopédistes, l'humanité est sur la voie du progrès grâce aux lumières de l'esprit humain. Le progrès s'est manifesté clairement dans les sciences, il doit s'étendre à la religion, à la politique et à la morale.

Diderot et d'Alembert, entourés d'amis hardis, veulent aussi faire de cet ouvrage une arme pour diffuser les idées des Lumières. Dès la parution des premiers volumes, les réactions ne se font pas attendre. Les jésuites, leurs ennemis, utilisent leur journal, le *Journal de Trévoux*, pour adresser de violentes critiques. Les collaborateurs de *l'Encyclopédie* sont souvent poursuivis individuellement. Certains doivent fuir la France. Mais grâce à de puissants appuis à la cour, notamment ceux de Mme de Pompadour, maîtresse de Louis XV, *l'Encyclopédie* continue à paraître.

Le pape Clément XII condamne *l'Encyclopédie*. Mais finalement, en 1772, la publication est complète. L'ensemble est impressionnant : 17 volumes de textes et 11 volumes de planches. Diderot s'y sera consacré durant plus de vingt ans. *L'Encyclopédie* fait d'abord le point sur l'état des connaissances de l'époque. Les spécialistes de toutes les disciplines sont sollicités. Les techniques sont largement représentées et mises en valeur. Le travail manuel de l'artisan est valorisé.

Les planches viennent enrichir le texte de détails précis. La qualité esthétique et symbolique des dessins est tout à fait frappante pour Le lecteur d'aujourd'hui.

*L'Encyclopédie* est surtout une arme redoutable. Les philosophes des Lumières ont saisi l'occasion exceptionnelle qui leur était offerte de proposer une synthèse de leurs idées, La mode des dictionnaires les sert. Les propos les plus hardis, fondus dans une masse aussi volumineuse, échappent à La censure. Les renvois d'un article à l'autre brouillent les pistes. La critique violente des institutions et de la religion se camoufle derrière des intitulés anodins. La critique des moines se dissimule par exemple dans l'article « Capuchon ». L'influence de *L'Encyclopédie* a dépassé largement les frontières, et a été relayée par des oeuvres plus faciles d'accès pour un large public.

### **Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)**

Jean-Jacques Rousseau appartient à cette dernière période du siècle où l'on ne se contente plus de détruire, mais où les philosophes songent encore à reconstruire la société sur un plan nouveau. À la différence des autres

philosophes du siècle des Lumières qui voient dans le progrès un gage du bonheur, Rousseau condamne les mœurs de son temps et exalte une philosophie et une morale conformes à la nature. Il démontre la supériorité de l'état de nature sur l'état social.

Né à Genève, d'une famille protestante d'origine française, Rousseau perd sa mère à sa naissance. Son père l'élève mal. Il le met ensuite en pension chez un pasteur. En 1724, Rousseau est recueilli par une tante. Commis greffier, puis apprenti chez un graveur, finalement, en 1728, il décide de tenter sa chance en France et part à l'aventure. Hébergé par un prêtre, puis à Annecy chez M. De Warens récemment convertie au catholicisme, il est envoyé à Turin où il reçoit le baptême catholique. Une vie vagabonde commence: laquais, puis cinq mois au séminaire d'Annecy, séjours à Lyon, à Fribourg, à Lausanne, à Neuchâtel, à Berne. C'est ensuite le retour en France. Il retrouve M. de Warens à Chambéry en 1732. À Annecy, puis à partir de 1737 aux Charmettes, non loin de la ville, Rousseau passe des années délicieuses auprès de M. de Warens. Il se cultive, apprend la musique. Lit beaucoup. En 1741, Rousseau vient à Paris. En 1743, Rousseau accompagne l'ambassadeur de France à Venise, mais il se brouille avec lui. À son retour en France, il fréquente les salons, devient Le secrétaire de M. Dupin. Il se lie avec Voltaire et les encyclopédistes. Il se met en ménage avec Thérèse Levasseur, servante d'auberge, dont il a cinq enfants qui sont déposés aux Enfants trouvés.

En allant rendre visite à Diderot emprisonné à Vincennes, Rousseau pendant l'été 1749 a l'intuition de son système: l'homme est bon par nature, mais corrompu par la société. Il reçoit un prix de l'Académie de Dijon. Il connaît la gloire. Mais pour gagner sa vie, il copie des partitions de musique. Il poursuit l'élaboration de ses thèses.

En 1756, M. d'Épinay l'invite à Montmorency, dans sa propriété de l'Ermitage. Il tombe amoureux de Mme d'Houdetot, mais elle n'est pas libre. Des brouilles se succèdent avec Diderot et Grimm. Il se dispute avec M. d'Épinay en 1757.

Déjà fâché avec Diderot, Rousseau entame en 1758 une polémique avec d'Alembert en soutenant contre lui que le théâtre doit être condamné comme immoral. Il se brouille du même coup avec Voltaire.

En 1762, la condamnation de L'Émile à Paris comme à Genève l'oblige à fuir. Il se réfugie en Suisse, à Yverdon, puis à Motiers où il séjourne de 1762 à 1765. Il doit à nouveau fuir et s'installe dans Saint-Pierre, sur le lac de Biènnne. Il séjourne plus d'un an en Angleterre. En 1767, il revient en France et se fixe à Paris en 1770.

Il se sent en butte à une hostilité générale et vit en solitaire. En 1778, il se rend chez M. de Girardin à Ermenonville, et c'est là qu'il meurt quelques mois plus tard.

L'œuvre de Rousseau est abondante: discours, traités, écrits autobiographiques, romans, mais aussi opéra, traités de musique, ouvrages de botanique, poésies, théâtre...

En 1756, Rousseau s'installe à l'Ermitage. Cédant à la mélancolie, il fait le bilan de sa vie sentimentale et imagine le début d'un roman, Julie, dont le héros masculin, Saint-Preux, lui ressemble beaucoup. En 1757, il a achevé la première ébauche. Il rencontre alors Mme d'Houdetot dont il tombe amoureux. Mais elle en aime un autre et la situation réelle se mêle à celle du roman. En 1759, une fois le roman achevé, il ajoute au titre Julie, un sous-titre, La Nouvelle Héloïse, rappelant la liaison d'Héloïse et d'Abélard au Moyen Âge. Ce roman épistolaire (par lettres) connaît un succès triomphal. Au roman d'amour entre Julie et Saint-Preux, il superpose un roman philosophique et moral où l'on débat du mariage, de la société, de la religion, de l'éducation, de la mort, véritable somme des idées de Rousseau.

Dès son premier Discours, Rousseau est convaincu que le roman et le théâtre ne peuvent améliorer les hommes; il prend le prétexte de la parution de l'article Genève de l'Encyclopédie, qui soulignait les vertus du théâtre, pour en proposer une réfutation dans la Lettre à D'Alembert sur les spectacles (1758). Il dénonce l'art de la scène qui flatte le public et ne peut ainsi corriger les mœurs. Il condamne la tragédie qui, par l'expression des passions et de pitié, fait naître des émotions dangereuses, et la comédie qui ridiculise la vertu. En critiquant les représentations dramatiques, Rousseau consacre sa rupture avec les philosophes et particulièrement avec Voltaire, passionné de théâtre.

Rousseau démontre dans ses Discours que tout le bien chez l'homme vient de la nature et tout le mal de la société : l'homme était vertueux à l'origine, la société l'a entraîné au vice. La pensée rousseauiste s'élabore à partir d'un raisonnement hypothétique. Les hommes primitifs étaient libres et égaux. Ils suivaient leurs instincts, étaient animés par un sentiment de pitié qui les disposait à la bienveillance: ils ignoraient les dogmes religieux. Ils connaissaient ainsi des plaisirs simples. Rousseau propose un ordre social plus proche de la nature, compatible avec la condition d'homme civilisé. La meilleure constitution politique est celle qui garantit le mieux la liberté et l'égalité. *Du Contrat social* propose un pacte entre l'individu et la société pour le bien de la communauté; il institue la liberté civile et une égale reconnaissance devant la loi. Ce traité veut aussi créer le droit politique; à ce titre, il étudie les conditions qui permettent de légitimer l'autorité politique.

Dans le domaine de l'éducation, qui est le sujet de *l'Émile*, Rousseau s'élève contre toute contrainte qui nuit au progrès naturel des facultés de l'individu. Il faut suivre les règles de générosité que la nature a inscrites dans les cœurs et laisser l'être découvrir les merveilles de Dieu sans s'embarrasser de raisonnements ni de sacrements.

Dans les *Confessions*, Rousseau perçoit l'impossibilité de « tout dire », finit par souligner que les faits ne sont pas essentiels ; seuls comptent les sentiments, qui sont inaltérables. Il reconstruit, en l'interprétant, l'histoire de sa vie. Dans les Dialogues, intitulés *Rousseau juge de Jean-Jacques*, il tente de répondre sous forme analytique, et parfois délirante, à la question « Qui suis-je ? » L'apaisement vient pourtant, et s'exprime dans les *Rêveries du promeneur solitaire* qui inaugurent une nouvelle forme littéraire, la prose poétique, et que la mort interrompt.

Homme de tous les paradoxes, sujet de polémiques innombrables, Rousseau noue avec son lecteur une nouvelle relation, fondée sur le partage de sentiments et d'émotions communs à tous les hommes, qui préfigure la littérature moderne.

### Louis de Rouvroy, duc de **Saint-Simon** (1675-1755)

Fils d'un écuyer de petite noblesse fait duc et pair par Louis XIII, Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, est né à Paris. Destiné à la carrière militaire, malgré une nature chétive, il devient mousquetaire à 16 ans, mais, déçu de ne pas bénéficier de la promotion au grade de brigadier, il quitte l'armée en 1702. Il s'installe en 1710 à Versailles et cherche à jouer un rôle à la cour. Son épouse est devenue dame d'honneur de la duchesse de Berry. Mais ses talents ne sont pas reconnus par Louis XIV. Il se lie d'amitié avec le duc d'Orléans et lorsque celui-ci devient régent en 1715, Saint-Simon entre au Conseil de Régence et fait adopter son système de gouvernement, la « polysynodie », c'est-à-dire la multiplicité des « Conseils ». En 1722, il est chargé d'une mission diplomatique en Espagne. Mais la mort du Régent en 1723 met fin à sa carrière politique.

Depuis l'âge de 19 ans, Saint-Simon a pris l'habitude de noter ses impressions. Écarté de la cour, il commence à rédiger ses *Mémoires*. Il réside à Paris ou dans son château de La Ferté-Vidame en Normandie. Son épouse meurt en 1743, son fils aîné en 1746, son second fils en 1754. Il meurt ruiné en 1755.

En 1729, le duc de Luynes lui confie le journal d'un aide de camp de Louis XIV, Dangeau. Saint-Simon fait copier les 37 volumes de cette chronique et commence à les annoter. À partir de 1739, aidé de cet aide-mémoire, il commence à rédiger ses *Mémoires*. Cet ouvrage remplit près de 3 000 pages. À sa mort, tous ses biens sont saisis par ses créanciers. Ses *Mémoires*, jugés subversifs par le gouvernement, sont mis sous séquestre. Ce n'est qu'en 1828 qu'un petit-cousin obtiendra le droit de les publier. L'édition comprend 21 volumes.

Les *Mémoires* livrent donc la vision pessimiste de l'Histoire d'un grand seigneur qui assiste, impuissant, au déclin de sa caste. Bien que les *Mémoires*

soient en partie fondées sur un effort documentaire, et sur des confidences faites a posteriori à l'auteur, ils conversent toujours la puissance du témoignage. Saint-Simon se fait juge des événements auxquels il redonne vie et force, tels ceux de l'année 1715, qui voit mourir Louis XVI.

Le trait est souvent cruel, dont la concision tient dans l'expressivité et la puissance d'évocation visuelle des métaphores choisies. On retiendra la vivacité des portraits négatifs de Mme de Maintenon, du duc de Noailles ou du maréchal de Villars... Le style de Saint-Simon émerveille par la fulgurance des rapports de sens par-delà la syntaxe. La phrase suivante, extraite du célèbre récit de la mort du Grand Dauphin, peut en donner une idée : « Mon premier mouvement fut de m'informer à plus d'une fois, de ne croire qu'à peine au spectacle et aux paroles, ensuite de craindre trop peu de cause pour tant d'alarme, enfin de retour sur moi-même par la considération de la misère commune à tous les hommes, et que moi-même je me trouverais un jour aux portes de la mort »

Ces *Mémoires* constituent un témoignage direct, un document très précieux, mais partial. Même s'il raconte des événements qui le rapprochent du XVII<sup>e</sup> siècle, du « Grand Siècle », son style et son ironie font bien de lui un auteur du XVe siècle. Ses portraits fulgurants, sa description de « la mécanique de cour », l'irrégularité de son style audacieux ont fait sa célébrité.

### **Le théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle**

Le grand siècle du théâtre est plutôt le XVII<sup>e</sup> siècle. On ne retient comme dramaturges pour le XVIII<sup>e</sup> siècle que Beaumarchais et Marivaux. Or, la production théâtrale du XVIII<sup>e</sup> siècle est très abondante. Le public de l'époque est nombreux et passionné. La variété des genres proposés dans les spectacles est remarquable: tragédie classique, toujours appréciée, comédie, mais aussi d'autres formes moins célèbres comme les parades ou les livrets d'opéra.

Au début du siècle, il y a à Paris deux théâtres réguliers: l'Opéra et la Comédie-Française. En 1716, les Comédiens-Italiens reviennent en France, protégés par le Régent, puis par Louis XV. Parallèlement, se développent les théâtres de la foire, qui s'installent pour quelque temps sur les champs de foire. Le plus célèbre d'entre eux prend le nom d'Opéra-Comique en 1715. La concurrence entre les troupes est féroce.

En province, la vie théâtrale est inégale. Elle devient plus riche à partir de 1750. Des troupes circulent, de nouvelles salles s'ouvrent. Autre particularité: les théâtres de société. Dans les collèges, à l'armée, chez les nobles et les grands bourgeois, on trouve des salles privées. Dans bon nombre de châteaux, une salle est réservée au spectacle. Ces représentations privées permettent de jouer un répertoire plus libre et plus audacieux.

Dans la hiérarchie officielle, l'Académie royale de musique occupe la première place. Au XVIIIe siècle, l'opéra attire plus de spectateurs que la tragédie. L'Opéra est installé au Palais-Royal jusqu'à l'incendie de 1763. La direction de l'Opéra a longtemps prétendu interdire qu'on joue ailleurs de la musique. Mais, par manque d'argent, la direction est obligée de vendre son privilège aux forains qui peuvent dès lors présenter des chanteurs et des danseurs. En théorie, La Comédie-Italienne et la Comédie-Française ne peuvent présenter ni chant ni danse. La pratique est plus souple.

La Comédie-Française est créée en 1680: elle résulte de la fusion de l'ancienne troupe de Molière, de celle d'un nommé La Grange, troupe de l'Hôtel de Bourgogne, et des restes du Théâtre du Marais. Par un acte de 1699, les comédiens de cette troupe se partagent les bénéfices des représentations et administrent en commun le théâtre. Cette règle est encore de mise aujourd'hui. Ils sont cependant soumis à l'autorité royale, dans le choix des acteurs et dans le choix du répertoire. La censure intervient, notamment pour l'affaire du *Mariage de Figaro* de **Beaumarchais**.

La Comédie-Française est investie d'un double rôle dès cette époque: préserver le patrimoine et créer de nouvelles pièces. Au XVIIIe siècle, on joue beaucoup encore Molière, Corneille et Racine, mais de 1715 à 1750, 266 pièces y sont créées.

Malgré un relatif succès (400 spectateurs en moyenne par soirée), l'équilibre financier est précaire. Certains hivers, le théâtre ferme à cause du froid. En 1712, le théâtre reste fermé trois mois à cause d'un deuil dans la famille royale... Presque toutes les tragédies sont jouées à la Comédie-Française, une partie seulement des comédies. On reconnaît généralement une grande qualité aux acteurs du Français, qui sont parfois auteurs eux-mêmes, comme Dancourt qui a écrit 56 pièces.

Le théâtre du XVIIIe siècle est, par certains aspects, étroitement associé aux modifications de la société, qu'il illustre et auxquelles il participe.

Les genres en honneur à l'époque du Roi-Soleil, tragédie et comédie, sont repris au siècle des Lumières. La tragédie est représentée par Crébillon, qui en fait une sorte de drame sanglant dans lequel le jeu expressif de comédien est essentiel. Voltaire voit en tragédie une source de connaissance, d'édification morale et de réflexion.

La comédie s'intéresse aux problèmes nés de l'essor de la bourgeoisie. Les relations entre les maîtres, détenteurs de la fortune et du pouvoir, et de leurs domestiques continue un ressort important. Tout cela représente le théâtre de Beaumarchais.

Il existe ainsi un théâtre comique se définissant dans la tradition de la comédie de mœurs et de caractère, dont le comique repose sur les situations, les jeux de mots, les ridicules. Parallèlement à ce genre, le théâtre de Marivaux, qui joue sur l'esprit et les sentiments, continue une catégorie un peu à part. Centré

sur l'analyse psychologique, il a pour thème essentiel l'amour. Théâtre du Cœur confronte les sentiments à la réalité sociale.

Diderot crée un genre qui disparaîtra avec le siècle: le drame bourgeois. Ce genre est situé entre la comédie et la tragédie. Il est illustré non seulement par Beaumarchais. On reproche à ce genre son sérieux et sa morale trop perceptible, sa pesanteur didactique. Les œuvres principales: *Entretiens sur le fils naturel* de Diderot et *Deux amis* de Beaumarchais.

*Le Paradoxe sur la comédie* de Diderot et *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles* de Rousseau témoignent les débats d'idées concernant le théâtre. Le XVIIIe siècle est cependant une époque d'innovations sur la fonction du genre et sur l'importance du jeu, théâtre, lieu de contestation politique et de critique social.

Les différentes formes de théâtre connaissent un grand succès. Il y a deux troupes principales : les comédiens français et les comédiens italiens, dont le répertoire et le jeu sont différents. Les seconds, se réclamant de *la Commedia dell'arte* sont habiles à improviser sur des situations conventionnelles, aptes à l'invention spécialistes de la comédie d'intrigue. Les deux troupes sont elles-mêmes concurrencées par le théâtre de la foire, joué en plein air et s'adressant à un public populaire.

### **Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688 -1763)**

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux appartient par son père à une famille de l'administration royale. Par sa mère, sœur d'un architecte du roi, il est amené à fréquenter la haute société. Les fonctions de son père obligent La famille à vivre en Auvergne, à Riom. Marivaux étudie au collège des oratoriens de Riom. En 1710, il suit des cours de droit. Il vient poursuivre ses études à Paris en 1712. Mais il les interrompt en 1713.

Marivaux écrit depuis 1709. En 1712, il fait paraître à Limoges une première comédie maladroite. Il a dans ses cartons un long roman et en finit un second. Il devient assez vite un homme de lettres parisien : spirituel, volontiers satirique et parodique.

Le succès de la *La Surprise de l'amour* (1722) fut pour lui une révélation et lui indiqua le genre dans lequel il donna ses meilleurs ouvrages : *Les Serments indiscrets*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *les Fausses Confidences*, *L'Épreuve*, *Le Triomphe de l'amour*.

Marivaux a écrit 34 comédies en prose, 1 tragédie, 3 journaux littéraires, 3 romans et plusieurs parodies.

La principale nouveauté de son théâtre, et d'où toutes les autres découlent, consiste dans l'importance donnée à l'amour. Jusqu'alors, l'amour n'avait joué dans les comédies qu'un rôle épisodique : il va devenir le ressort principal, et le sujet même. L'amour, tel que le conçoit Marivaux, est un sentiment honnête et timide, qui se défend, qui se nie et se dissimule ; les obstacles qu'il rencontre ne

viennent pas du dehors, mais viennent de lui-même : c'est cet amour, tout confus d'exister, qu'il s'agit de produire à la lumière et de forcer, en dépit de lui, à se découvrir. Fixer les nuances de ce sentiment très délicat, faire quelque découverte dans cet ordre d'idées très subtiles, c'est toute la variété à laquelle prétend Marivaux, et qui lui semble suffisante pour repousser le reproche de monotonie. L'instrument d'analyse est toujours le même, les résultats de l'analyse sont toujours nouveaux.

Cette place donnée à l'amour devait entraîner plusieurs conséquences : l'importance des rôles de femmes ; la faiblesse de l'action : l'analyse du cœur étant ici l'essentiel, il n'y a ni incidents, ni péripéties, mais seulement une progression de sentiments ; l'honnêteté du milieu : cet amour scrupuleux ne peut naître que dans les âmes vertueuses ; jusqu'aux valets et aux soubrettes, il n'y a ici que d'honnêtes gens. Et c'est encore une des formes de l'originalité de ce théâtre.

Il innove pourtant avec la création d'un style particulier que ses contemporains ont appelé « marivaudage » : association inédite de mots, raffinements du sous-entendu, du double langage dans les dialogues qui prennent le tour d'une conversation brillante à force d'esprit. Le dramaturge cultive le quiproquo et joue sur un « double registre » qui oppose regardants et regardés, trompeurs et trompés, maîtres et victimes du jeu. Souvent gaie, parfois pathétique, l'oeuvre de Marivaux repose sur un réseau mouvant de tensions : celles entre la vérité et les apparences, la lucidité et l'illusion, les hommes et les femmes, les maîtres et les valets, celles du langage lui-même plus riche en émotion qu'en certitudes.

Les critiques du XIXe siècle voyaient surtout en Marivaux le « maître de l'analyse psychologique ». Aujourd'hui, on analyse davantage l'apport de la commedia dell'arte, le jeu des masques et la mécanique théâtrale. Écrivain résolument moderne, Marivaux reste l'un des auteurs les plus joués du répertoire.

### **Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799)**

Né à Paris, Beaumarchais est le septième enfant d'un horloger. Il a une enfance heureuse au milieu de ses cinq sœurs. À 13 ans, il quitte l'école et devient apprenti horloger. Il invente un nouveau type de montre qu'il offre au roi. Il devient son horloger en 1754. Il se fait valoir à la cour. Il devient professeur de harpe des filles de Louis XV.

Il fait un riche mariage et devient vite veuf. Il se remarie en 1768, mais sa seconde femme meurt en 1770. Il mène tout de front : il devient négociant, mais aussi se cultive et lit beaucoup. Ses spéculations lui valent un procès à scandale en 1773 pour faux en écriture. Même s'il perd son procès, il conquiert la célébrité dans cette affaire en publiant un plaidoyer spirituel contre le conseiller Goëzman qui l'attaquait.

Il est utilisé comme agent secret par la France en Angleterre et en Allemagne. Il s'enrichit dans le trafic d'armes avec les Insurgents américains et connaît en même temps la célébrité comme auteur dramatique. En 1777, il crée la Société des auteurs dramatiques pour défendre leurs droits. Admirateur passionné de Voltaire, il entreprend une édition complète de ses œuvres, d'une très grande qualité. Pour fuir la censure, l'édition est faite à Kehl, en Allemagne, entre 1783 et 1790.

Beaumarchais soutient la Révolution. Il s'installe près de la Bastille en 1791 dans une maison superbe. On lui demande en 1792 d'aller en Hollande négocier l'achat de fusils pour La France, mais l'affaire échoue en 1795 et il est considéré comme émigré par le gouvernement. Il doit vivre pauvrement à l'étranger, notamment à Hambourg.

Si on excepte les quatre *Mémoires* rédigés contre le conseiller Goëzman pour se défendre dans son procès et qui par leur esprit ont séduit le public, les œuvres de Beaumarchais appartiennent au théâtre : *Eugénie*, *Les Deux Amis*, *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *Tarare*, *La Mère coupable*.

Beaumarchais a profondément renouvelé le langage du théâtre, notamment dans le registre de la comédie avec *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*, en recherchant une synthèse entre différents genres. Tout d'abord, il ne néglige aucune ressource de la farce la plus divertissante et parfois la plus grivoise lorsqu'il compose des « parades », inspirées du populaire théâtre de la Foire. Il retient ensuite la leçon de Diderot, théoricien du drame bourgeois, et il expérimente, dans *Eugénie*, *Les Deux Amis*, puis dans *L'Autre Tartuffe ou La Mère coupable*, le « genre dramatique sérieux », réaliste dans la peinture sociale, attendrissant et moralisateur dans le tableau de mœurs. Il s'essaie enfin au théâtre lyrique avec la création de *Tarare*, un opéra sur une musique de Salieri. Ses différentes expériences nourrissent la trilogie de Figaro dans laquelle se mêlent le comique et le sérieux, la fantaisie et le réalisme, le verbe, la musique et le geste, en un spectacle total qui efface en partie les frontières et les règles posées par la tradition.

Beaumarchais est avant tout un génial **inventeur de situations**. Dans un mouvement perpétuel, l'intrigue de ses pièces emporte ses personnages de surprises en affrontements, de quiproquos en révélations, de tête-à-tête intimes en scènes publiques. Le jeu des masques, l'échange des rôles entre maîtres et valets permettent d'étourdissants imbroglios. **La parole** elle-même est un instrument puissant de cette fantaisie dramatique : elle cache autant qu'elle démasque, trahit autant qu'elle traduit les sentiments et appartient en définitive à celui qui, comme Figaro, sait maîtriser les mots avec esprit. Elle offre alors toutes les ressources d'un comique verbal exploité avec brio. Quand la parole ne suffit pas, elle est relayée par d'autres moyens d'expression dans le théâtre où tout fait signe : gestes chansons, décors, costumes et déguisements, objets en permanente circulation (rubans, épingles, billets doux, autant d'aiguillons du désir amoureux). Ainsi, par l'irruption permanente du **mouvement**, du **jeu**, la

réalité révèle son caractère instable et ambigu : la vie des personnages apparaît livrée au hasard plus qu'aux certitudes des déterminations sociales. A l'optimisme de celui pour qui « l'esprit seul peut tout changer » se mêle l'inquiétude de l'homme face à sa destinée.

Si les personnages de Beaumarchais apparaissent d'une exceptionnelle richesse, c'est précisément par leur ambiguïté. Dans son théâtre, la remise en question perpétuelle des forces en présence, de leur identité, de leur discours, de leurs sentiments empêche que les caractères n'apparaissent figés. Les figures principales de la trilogie de Figaro gagnent en complexité et en individualité d'une pièce à l'autre. Telle est la principale nouveauté introduite par Beaumarchais : faire évoluer ses personnages dans le temps, les déplacer sur l'échiquier des conflits, leur donner une vie plus pleine comme dans un roman. Ainsi, Figaro, simple adjutant du comte dans *Le Barbier de Séville*, devient son adversaire dans *Le Mariage de Figaro*, et donne à son maître une leçon morale et politique tout en énonçant une réflexion sur sa destinée et sur l'ordre social tout entier.

Beaumarchais a voulu faire entrer dans ses pièces « la critique d'une foule d'abus qui désolent la société ». Au nom du droit naturel au bonheur et à la liberté, il fustige les privilèges de la naissance, les abus d'une justice « indulgente aux grands, dure aux petits », l'inégalité dont les femmes sont victimes, le règne des tyrans, des censeurs ou des calomniateurs. En offrant le spectacle de l'affrontement entre Figaro et son maître, spectacle du mouvement et du changement, Beaumarchais affirme dans l'ordre social la possibilité de ce changement et la nécessité de reconnaître le mérite individuel.

### ***Le Mariage de Figaro* (1775-1778)**

*Le Mariage de Figaro*, comédie en cinq actes en prose, est entrepris par Beaumarchais en 1775 et terminé en 1778. Il le présente aux comédiens en 1781. La pièce est soumise à six censeurs. Le roi Louis XVI la déclare «*détestable et injouable*». Beaumarchais la fait jouer en privé et finalement Le roi cède: la première représentation donnée en 1784 remporte un succès considérable.

*Le Mariage de Figaro* fait suite au *Barbier de Séville* : dans cette pièce, le valet Figaro avait aidé le comte Almaviva à épouser Rosine. L'action du *Mariage* se déroule trois ans plus tard : Figaro est le serviteur du comte mais, plus encore que dans le *Barbier*, il est le véritable héros de la pièce. Son projet d'épouser Suzanne, la femme de chambre de Rosine (devenue la comtesse Almaviva), est contrecarré par le comte, grand seigneur libertin qui délaisse sa femme et aimerait obtenir les faveurs de la fiancée de Figaro. Celui-ci, aidé par Suzanne et la comtesse, déploie toute son ingéniosité pour obtenir une victoire complète sur son maître et épouser sa promise.

L'unité de temps, qui tendait à concentrer l'action dramatique, est distendue au cours des cinq actes et des quatre-vingt-douze scènes de la pièce. L'élargissement du lieu théâtral par des changements de décor à chaque acte offre aux personnages un espace de jeu et de liberté, à l'image de leur destin hasardeux et troublé. Le Mariage de Figaro dénonce les privilèges de la naissance, l'arbitraire de la justice, l'orgueil des grands. L'opposition classique entre maîtres et valets est dépassée au profit d'une confrontation plus générale entre nobles et roturiers, et par d'autres conflits : celui des sexes et celui des générations. La pièce est également célèbre pour le personnage de Figaro, vif, intelligent et spirituel (le fameux monologue à l'acte V) et pour le rythme endiablé des scènes de comédie.

### **Le libertinage**

Le terme de « libertinage » avant le XVIII<sup>e</sup> siècle signifie essentiellement « libre pensée ». Un libertin est un libre penseur, un athée au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est en ce sens que l'emploie Pascal lorsqu'il cherche à persuader les libertins de la supériorité de la religion. Mais assez vite un personnage comme Don Juan fait évoluer le sens du terme. Libertin par son athéisme, Don Juan l'est aussi dans ses mœurs : la débauche raffinée fait partie de son personnage.

Le libertin du XVIII<sup>e</sup> siècle est lui plutôt ressenti comme un débauché de qualité. Les boudoirs, les petits cabinets discrets, les gentilhommières (qu'on appelle parfois des « folies ») du XVIII<sup>e</sup> siècle évoquent une sorte d'érotisme élégant. Mais au XVIII<sup>e</sup> siècle, le libertin est souvent aussi un philosophe. Le libertinage n'est pas la simple pornographie, même si parfois la limite est floue. Le lien entre libertinage, matérialisme et contestation politique est très net. Les conditions sociales de l'époque favorisent le développement du libertinage: oisiveté des nobles et des riches, exode rural qui entraîne une forte prostitution urbaine, et permanence de toutes les apparences d'une morale rigide.

### **Crébillon fils (1707-1777)**

Fils d'un grand auteur de tragédies, Crébillon fils s'est pour sa part exercé dans les petits genres de l'époque: nouvelles, romans, dialogues romanesques. Il a connu la prison et l'exil en province pour avoir glissé dans ses romans libertins quelques attaques politiques.

Grâce à l'influence de Mme de Pompadour, favorite du roi, il obtient la charge de censeur royal en 1749, charge qu'il conserve jusqu'à sa mort.

Crébillon est le maître de l'analyse psychologique. Dans ses oeuvres *L'Écumoire* ou *Tanzaïet Néadamé*, histoire japonaise, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, roman sous forme de mémoires, *Sopha*, conte moral, *La Nuit et le*

*moment*, nouvelle dialoguée, il fait ressortir le contraste, dans une société fermée et élégante, entre la délicatesse des conversations et la violence des désirs. Il a contribué à affiner les techniques romanesques.

### **Réstif de la Bretonne (1734-1806)**

Né près d'Auxerre, dans une famille paysanne. Réstif devient apprenti typographe. De 1755 à 1759, il est compagnon chez divers imprimeurs. Puis il décide de devenir lui-même un écrivain. Par la suite, il sera souvent son propre imprimeur, peut-être rédigeant directement sur la presse ses livres. La Révolution, après l'avoir enthousiasmé, l'horrifiera. Il meurt en 1806 dans la misère.

Réstif porte un témoignage réaliste sur son temps et signale les réformes à entreprendre : réformer l'éducation, humaniser les hôpitaux et les prisons, réduire la pollution urbaine, encourager l'agriculture, soulager le travail des ouvriers, prendre garde à la lassitude du peuple, qui laisse présager la Révolution. Il exprime ces idées dans des essais (*Le Mimographe*, *Le Gynographe*, *Le Thesmographe*) et dans certains passages de ses autres oeuvres (*Les Nuits de Paris*). Son originalité, cependant, est qu'il est sans doute le seul écrivain du XVIII<sup>e</sup> siècle qui décrit de l'intérieur les basses classes de la société, dont il est lui-même issu. Réstif décrit crûment la chute morale et les viols collectifs subis par les femmes, tout en peignant aussi leurs plaisirs. Il y ajoute les méfaits des petites crapules, la vie difficile des mendiants.

Vers la fin de sa vie, Restif se lance dans l'autobiographie, qui lui permet de rendre compte directement, sans les détours de la fiction, de l'évolution d'un individu partagé entre une aspiration à la pureté morale et une attirance irrésistible pour la sexualité, qui va chez lui jusqu'à l'obsession.

Romans et nouvelles (*La Vie de mon père*, *Le Pied de Fanchette*, *Le Paysan pervers*, *La Paysanne pervers*, *Monsieur Nicolas*), en très grand nombre traduisent l'infatigable activité créatrice de Réstif. Auteur d'utopies, mais aussi dramaturge, il est le seul écrivain français d'Ancien Régime issu de la paysannerie. Il exalte aussi bien les valeurs de la famille qu'un puissant érotisme. Il cherche à réformer la société et multiplie aussi les traités (réforme du théâtre). Il a été l'objet d'une très grande admiration de la part des surréalistes.

### **Sade (1740-1814)**

Issu d'une très vieille famille de l'aristocratie, il fait d'abord carrière dans les armes. Sa vie est marquée par toutes sortes de scandales sexuels. Il est incarcéré à de nombreuses reprises (au total près de quarante années !). La

Révolution, après l'avoir libéré, l'emprisonne à nouveau pour tiédeur révolutionnaire, puis pour débauche. On l'enferme chez les fous à Charenton, où il meurt en 1814. Ses œuvres les plus connues sont : *Justine ou Les Infortunes de LA vertu* (1791), *La Philosophie dans le boudoir* (1795), *Juliette ou Les Prospérités du vice* (1797).

Sade mêle la cruauté et le plaisir dans ce qu'on a appelé après lui le «sadisme ». Le monde érotique qu'il a imaginé marque le triomphe du vice sur la vertu. Réstif et Sade se détestaient. Outre leurs origines radicalement opposées, leurs conceptions de la sexualité s'opposent: recherche du bonheur chez Réstif, recherche de la souffrance chez Sade. Sade insère dans ses romans des développements contre les institutions et la morale. Il s'oppose à tout le courant du XVIIIe siècle qui exalte la nature. Son athéisme militant est défendu par les personnages de ses romans.

L'oeuvre de Sade offre donc une découverte systématique de l'imaginaire sexuel, un catalogue de pathologies où se joignent sensualité et tortures physiques, et auquel la science moderne n'a presque rien ajouté.

Les idées de Sade ont fini par le faire reconnaître comme un véritable moraliste – au sens où il donne des règles de vie et d'organisation de la société – et un précurseur, notamment du surréalisme, de la psychiatrie et de la psychanalyse, dans la mesure où il dévoile, pour la première fois de façon aussi fouillée, des perversions, des formes de folie d'ordinaire absente ou allusives dans la littérature et les sciences. Il a été remis à l'honneur par le **XXe** siècle (Apollinaire, Bataille, Mishima)

### **Pierre-Choderlos de Laclos (1741-1803)**

En 1782, Laclos, brillant officier, fait paraître sans nom d'auteur *Les Liaisons dangereuses*, roman épistolaire (par lettres): « lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres ». Dans *Les Liaisons dangereuses*, deux complices, le comte de Valmont et la marquise de Merteuil, anciens amants, tous deux cyniques et intelligents, parfaits libertins, se jouent d'autres personnages plus naïfs. Dans sa *Préface*, Laclos se pose en moraliste : « Il me semble que c'est rendre un service aux moeurs que de dévoiler les moyens qu'emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes ». En outre, la fin du roman paraît morale, puisque les deux libertins sont punis. Cependant, le scandale qui entoura la publication du livre ne s'explique pas seulement par la dénonciation de moeurs dépravées dont chacun savait qu'elles avaient cours dans certains milieux nobles. En réalité, le roman dérange profondément parce qu'il peint les effets, terriblement efficaces et fascinants, presque inhumains, de l'extrême intelligence jointe à la volonté méthodique de nuire aux êtres et aux fondements moraux de la société.

Le succès du roman repose sur une véritable ambiguïté. Pour combattre le vice, Laclos le dépeint avec une certaine complaisance. Le châtement des

coupables sauve la moralité du roman. Mais le roman qui parodie parfois *La Nouvelle Héloïse* est surtout une Leçon de fine psychologie et de stratégie amoureuse. Les lettres de chaque correspondant ont un ton particulier. La réalité est toujours vue d'un point de vue subjectif et sous plusieurs angles. La disposition des lettres dans le recueil est très subtile.

### **Les moralistes**

Sous le choc des événements, Les moralistes ne peuvent plus écrire comme un Pascal, un La Bruyère ou un Vauvenargues. Chamfort (1740-1794) et Rivarol (1753-1801) traduisent cette évolution. Mots d'esprit souvent sombres et cruels se substituent aux bons mots de salon ou aux réflexions morales traditionnelles. À l'épreuve des faits et des drames, la pensée se fait désespoir, désillusion, vitriol.

Les principaux acteurs de la Révolution sont des orateurs puissants. Le comte de Mirabeau (1749-1791) s'illustre particulièrement. Robespierre et Danton, dans deux registres différents, exercent aussi leurs talents. De la chaire d'église à la tribune, l'éloquence a changé de nature et le talent d'improvisation reconnu à ces orateurs par leurs contemporains rend bien difficile l'appréhension des discours réellement prononcés. Certes l'opinion se méfie des beaux parleurs, mais elle peut aussi s'enthousiasmer pour les orateurs passionnés. C'est en tout cas un temps nouveau pour la vie politique: le chuchotement des cabinets cède la place aux débats publics. Jamais on ne pourra revenir en arrière.

La prose de la fin du siècle, même dans ces excès, inaugure à sa manière la littérature politique et l'écriture de l'histoire au siècle suivant.

### **La poésie**

Le climat rationnel du XVIII<sup>e</sup> semble peu favorable à la poésie. Pourtant, les poètes foisonnent dans les genres les plus divers. Même si la poésie reste prisonnière des conventions, la fin du siècle relève un grand poète authentique : **André Chénier**, fervent admirateur des poètes grecs et latins, qui les prend pour modèles. Il condamne la société moderne où les mots ont perdu leur pureté, leur simplicité et leur vérité. Sa poésie est un éloge de l'âge d'or et du bonheur naturel, à la façon de Rousseau. Il s'agit de faire entendre la beauté mélodieuse des vers, comme pour un chant. Chénier conserve les genres codifiés par les Anciens, comme en témoignent les titres de ses œuvres : *Bucoliques, Élégies, Odes, Iambes*. Sa nouveauté réside dans les sujets de ses poèmes ; il choisit de montrer au siècle la voie de sa grandeur par l'apologie de la vertu et de la liberté. Il commence même l'épopée de la science et de raison avec Hermès qui montre sa foi en l'homme.

La poésie de divertissement connaît un grand succès avec des poèmes à forme brève qui manifestent une virtuosité verbale : jeux poétiques,

impromptus, épigrammes et chansons ; leurs maîtres en sont Voltaire, Marmontel et Florian. L'inspiration de ces types de poésie regorge de clichés dans la représentation d'un monde idéal fait pour le seul plaisir.

La faveur du public va aux odes et aux épopées qui chantent la grandeur nationale telle *La Henriade* de **Voltaire**, écrit en l'honneur d'Henri IV. Cette œuvre pullule de scènes de combat et de figures allégoriques qui brisent l'élan poétique. Voltaire a aussi recours à l'ode pour exprimer des méditations intérieures sur les catastrophes naturelles (*Poème sur le désastre de Lisbonne*) et sur les grands thèmes philosophiques qui le préoccupent. **Rousseau** adresse ses odes aux rois européens pour leur montrer un gouvernement idéal fait de paix et de liberté.

L'élégie chante les sentiments amoureux, la mélancolie et le regret. **Évariste de Parny, Antoine de Bertin et Nicolas-Germain Léonard** gardent une nostalgie de leurs origines tropicales ; ils chantent dans leurs élégies ces lieux utopiques de bonheur voluptueux qu'ils ont perdus. Ils satisfont le goût de l'époque pour l'exotisme. Leurs thèmes essentiels, la nature, la vertu ; la passion et l'au-delà inspirent les romantiques.

La poésie descriptive, illustrée par **Delile** et **Saint-Lambert**, tire ses sujets du spectacle des ruines et des jardins qui éveillent l'émotion et la méditation dans un climat le plus souvent automnal. La dérision du temps, la revanche de la nature, la peur de la mort, se lisent dans les paysages chaotiques de ruines. À l'inverse, le spectacle des jardins, harmonieux et équilibré, répond au désir d'ordre et de civilisation.

### **André Chénier (1762-1794)**

André Chénier est né près de Constantinople. Son père faisait fonction de consul général. Il vient très jeune à Paris avec ses trois frères et sa mère, une Grecque cultivée qui tient salon. De 1773 à 1781, Chénier fait de solides études classiques au collège de Navarre. Après quelques mois aux armées, il se remet à l'étude de la littérature grecque, de l'histoire des religions et de la philosophie.

En 1783, il fait un grand voyage en Suisse et en Italie. Il tombe malade à Rome et ne peut poursuivre vers la Grèce.

De 1787 à 1789, il va à Londres comme secrétaire de M. de La Luzerne, ambassadeur de France. Lors d'un congé, il assiste aux premières journées révolutionnaires et se passionne. En 1791, il demande un congé définitif.

Chénier crée la « Société de 89 » avec des amis, s'engage par ses écrits, notamment dans les journaux. Deux de ses frères se sont aussi jetés dans la politique. Il s'oppose aux jacobins et attaque Robespierre. Il aide Malesherbes à préparer la défense de Louis XVI. Sa modération le rend suspect. Il se réfugie à Louveciennes et fréquente à Passy quelques aristocrates. Le 7 mars 1794, il est arrêté et incarcéré à la prison de Saint-Lazare. Il est guillotiné le 25 juillet 1794, deux jours avant la chute de Robespierre.

De son vivant, Chénier n'a fait paraître que deux poèmes et ses écrits politiques (articles dans les journaux). La découverte de son talent par les romantiques, grâce à la publication de ses œuvres en 1819 par Latouche, a été une véritable révélation.

C'est en arrivant aux modèles classiques que Chénier a pu apporter dans la poésie une note nouvelle. Il pénètre dans l'intimité du génie grec et à son école retrouve le secret de l'art. À défaut de la poésie large et naturelle d'Homère, celle plus raffinée de l'Anthologie a passé dans les poèmes de Chénier. Pour celui-ci, l'imitation n'est pas seulement une habitude, c'est encore une théorie. Cette imitation est originale et libre, celle d'Horace imitant les Grecs, et de La Fontaine imitant les anciens : elle ne prend que le ton, elle n'emprunte que la forme, dans laquelle l'écrivain coule des pensées qui sont bien à lui. C'est cette méthode que Chénier a caractérisé dans le vers fameux : « Sur des pensées nouvelles faisant des vers antiques ». Les vers antiques, c'est-à-dire une forme souple, harmonieuse, obéissant à ces règles qui sont de tous les temps ; les pensées nouvelles, c'est-à-dire les idées qui portent la date d'aujourd'hui et le sentiment personnel : telle est la théorie poétique d'André Chénier. Tandis que le XVIII<sup>e</sup> siècle n'avait vu dans l'art d'écrire en vers qu'un amusement et un frivole jeu de syllabes, André Chénier retrouvait la sincérité de l'émotion et le sérieux de la pensée. Aux artifices des syllabes il substituait une forme simple dans son élégance, un vers tout plein de détails charmants. Enfin, tandis que l'alexandrin était devenu, d'après les préceptes exagérés de Boileau, monotone et raide, Chénier l'assouplissait et introduisait dans la versification des coupes plus libres, un jeu savant de césures et d'enjambements.

1. Pourquoi le XVIII<sup>e</sup> siècle est appelé le Siècle **des Lumières** ? Quelles sont les connotations du sens « lumières » ?
2. Quels philosophes français et étrangers ont argumenté un nouveau mode de pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle ?
3. Comment la raison et les sentiments expliquent les connaissances de l'homme du XVIII<sup>e</sup> s. ?
4. Quels genres littéraires correspondent mieux à la sensibilité du temps ?
5. Quels nouveaux types du roman sont introduits par les écrivains du XVIII<sup>e</sup> s. ?
6. Parlez du rôle de Montesquieu dans le développement des idées du XVIII<sup>e</sup> s. ? Comment expliquer le succès de ses *Lettres persanes* ?
7. Quelles idées philosophiques de Voltaire ont changé l'esprit du XVIII<sup>e</sup> s. ?
8. Quels nouveaux principes de la tragédie sont introduits dans les pièces de Voltaire ? Parlez des conflits d'une de ses tragédies (à votre choix).

9. Comment les idées philosophiques de Voltaire sont représentées dans la nouvelle *Candide ou l'optimisme* ?
10. Dans quelles oeuvres philosophiques ou littéraires Diderot expose ses réflexions à propos du monde, de l'homme et de la nature ?
11. En quelle forme et comment Diderot parle de l'art dans son roman *Jacques le Fataliste* ?
12. Parlez de l'histoire de la parution de L'Encyclopedie. Quel est l'objectif de l'organisation de cet ouvrage ?
13. Comment L'Encyclopedie a influencé sur le développement des sciences, des connaissances, des arts et des métiers ?
14. Comment les idées philosophiques de Rousseau ont démontré la supériorité de l'état de nature sur l'état social ?
15. Comment les oeuvres de Rousseau, fondées sur le partage de sentiments et d'émotions préfigurent la littérature moderne ?
16. De quoi parle Saint-Simon dans ses *Mémoires* ?
17. Comparez le théâtre du XVII et du XVIII siècles. Quelles sont ses différences ? Quels genres théâtraux dominant dans le XVIII siècle et pourquoi ?
18. En quoi consiste la principale nouveauté du théâtre de Marivaux ?
19. Quels sont les traits nouveaux du théâtre de Beaumarchais ? Dans quels genres théâtraux sont écrites ses pièces ? Parlez du conflit de la comédie de *Mariage de Figaro*.
20. Comment comprenez-vous le libertinage ? Comment les idées du mouvement sont exprimées dans les oeuvres littéraires du XVIII siècle ?
21. En quoi consiste la différence entre les libertins et les moralistes ?
22. Quels sont les genres préférés par la poésie du XVIII siècle ?
23. Parlez des sujets et des nouveautés formels de la poésie d'André Chénier ?

#### Littérature recommandée :

1. Акимова Л.В. Дидро. – М., 1963. – 479 с.
2. Акимова Л.В. Вольтер Франсуа Мари. – М., 1979. – 446 с.
3. Артамонов С.Д. Бомарше. Очерк жизни и творчества. – М., 1960. – 254 с.
4. Артамонов С.Д. Вольтер и его век. – М., 1980. – 220 с.
5. Бычко И. Денни Дидро // Денни Дидро. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. – К., 1986. – С.3-27.
6. Гордон Л.О. О некоторых протопирах «Кандида» // Науч. Доклады высшей школы. Филолог. Науки. – 1970. – № 6. – С.27-36.
7. Давиденко Г.Й., Величко М.О. Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII століття – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 292 с.

8. *Эстетика Дидро и современность* / Отв. редактор В.П. Шестаков. – М., 1989. – 334 с.
9. *Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б.* – Тернопіль: Богдан, 2005.
10. Коптілов В. Вольтер: Біографія-есе // *Вітчизна*, 1997. - № 1-2. – С.107-121; – №3-4. – С.86-100; – № 5-6. – С.85-108.
11. Кормич Л.І., Багацький В.В. *Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія.* – Харків, 2000. – 187 с.
12. Кузнецов В.Н. *Франсуа Мари Вольтер.* – М., 1978. – 223 с.
13. Лімборський І. *Вольтер і Україна // Зарубіжна література в навч. закладах.* – 1999. – № 3. – С.48-50.
14. Наливайко Д. *Искусство: направления, течения, стили.* – К., 1985, –362 с.
15. Пахсарьян Н. Т. *История зарубежной литературы XVII – XVIII веков: Учебно-методическое пособие.* – М., 1996. – 102 с.)
16. Пахсарьян Н.Т. *Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов: Монография.* – Днепропетровск: Пороги, 1996.
17. Пахсарьян Н. Т. *XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие /Под ред. Л. Г. Андреева.* – М.: Высшая школа, 2001. – С. 40-69.
18. *Пути развития французской драматургии конца XVIII – начала XIX веков.* – К.-Одесса, 1978. – С.5-15.
19. Darcos Xavier. *Le XVIII siècle en littérature.* – Paris, 1987.
20. Deshuss Pierre. *Dix siècles de littérature française.* – Paris, 1984, – V. II.

## Le XIXe siècle

La littérature du XIXe siècle ne forme pas un ensemble homogène, bien au contraire. Le baroque, le classicisme des siècles précédents étaient des tendances de la littérature, mais n'avaient pas vraiment suscité «d'écoles». Au XIXe siècle, on est frappé par le nombre de coteries, de disputes, de «batailles» et de polémiques qui opposent des écoles entre elles. Toute nouvelle tendance a sa revue, son théoricien, ses «troupes» et son chef de file. Les modes vestimentaires accompagnent souvent les tendances littéraires, comme le gilet rouge des romantiques. Les changements politiques, qui ont tendance aussi à s'accélérer, alimentent les débats.

Les écoles se succèdent, se disputent, se chevauchent, durant tout le siècle. Il faut néanmoins se méfier des étiquettes. Il est commode de tout expliquer par les noms en *-sme* (romantisme, symbolisme, etc.), mais la personnalité d'un auteur ne se réduit pas à son appartenance à telle école. Certains passent d'une école à l'autre, comme Verlaine et Mallarmé, parnassiens convertis au symbolisme. Et quand on aura dit que Hugo est le chef de file des romantiques, connaîtra-t-on bien pour autant son œuvre ? Les écoles sont de commodes pointes de repère, mais elles ne sont pas plus que cela.

Tout en se regroupant autour de concepts assez flous (individualité, liberté, mission de l'artiste), les écrivains ont beaucoup polémique entre eux. Le XIXe siècle est celui des batailles, des manifestes (préfaces, théories sur l'art et sur le rôle de l'écrivain), des querelles (les formalistes contre les romantiques), des écoles, et des professions de foi. L'auteur se met volontiers en scène, indique des ambitions, critique ses prédécesseurs, ou affecte de mépriser tout le monde. D'une manière ou de l'autre, l'écrivain se fait une haute idée de son art. Les poètes se voient guides ou échos du monde, alchimistes (Baudelaire) ou «voyants» (Rimbaud). Les liens entre l'artiste se multiplient: peintres, musiciens, écrivains. Ces rencontres favorisent l'affirmation d'une conscience artistique élevée. Logiquement, la critique d'art se développe, tandis que les écrivains se font eux-mêmes commentateurs ou s'essaient aux arts plastiques.

Malgré des diversités, les écoles littéraires sont actives, même si les idéologies artistiques sont moins définies que les clans, chapelles et coteries, du *cénacle* de Nodier aux *mardis* de Mallarmé. Les grands courants du siècle se réclament tous de la modernité en art. C'est dire que l'art prétend toujours répondre aux besoins du temps, accompagner le progrès, créer un goût nouveau. Les clivages ne sont pas aussi nets que l'on croit : Flaubert et Sand relèvent à la fois du romantisme et du réalisme, Baudelaire du romantisme et du symbolisme. L'effervescence fait éclater les cadres stricts.

Dans une société en pleine laïcisation, les écrivains se considèrent comme investis d'une mission, dépositaires d'un pouvoir spirituel, traducteurs des aspirations sociales. La littérature rejoint ainsi le peuple; non le peuple réel,

mais celui dont se voit le porte-parole. Elle se fait donc souvent contestataire, et s'affiche volontairement du côté des pauvres (Hugo), des simples (Sand), des malheureux (Maupassant). Qu'il soit réactionnaire ou pas, l'écrivain se démarque du « bourgeois ». Il critique l'affairisme, les moeurs et la morale petites-bourgeoises, l'égoïsme et l'hypocrisie des possédants; il proteste contre les déterminismes sociaux et montre les difficultés de la vie courante (Balzac, Zola). Le mépris du bourgeois pousse aussi à éviter les modèles artistiques dans lesquels il se complaît (dramas édifiants, art pompier, académisme). Cette ironie est très visible. Mais cet esprit de contestation accentue chez l'écrivain (qui n'a, au fond, que peu de contact avec le peuple) le sentiment de la solitude. Il cherche alors à théoriser cet isolement. Les uns se replient dans « l'Art pour l'Art », d'autres affichent leur différence (dandysme de Baudelaire, décadentisme, irrationalisme). Ainsi se constitue une idéologie de l'artiste incompris, asocial, « maudit », décidé à faire sécession.

## Le Romantisme

Le XIXe siècle est considéré comme l'époque où se rencontre le monde ancien qui ne veut pas mourir et le monde moderne qui émerge lentement et crée des nouvelles tensions. En politique, la France hésite sur le choix d'un nouveau régime ; après l'abolition de l'Ancien Régime, il lui faut tout un siècle pour s'en tirer définitivement au régime républicain. Dans le domaine social, la bourgeoisie accède finalement aux affaires et obtient ce qu'elle avait revendiqué avec la Révolution de 1789 : prendre le pouvoir. Ceci se fait aux dépenses d'un nouveau groupe social grossi avec le développement de l'urbanisation et de l'industrialisation : les ouvriers. Cette division sociale qui a plusieurs fois éclaté au cours du XIX siècle en révoltes sanglantes se reflète dans les arts et la littérature.

Le mouvement romantique n'est pas né en France. C'est une tendance esthétique que l'on nommait au début du siècle « nordique », c'est-à-dire écossais, anglais, celtique, allemand. L'influence étrangère a été évidemment favorisée par les guerres napoléoniennes, par l'émigration, par l'instauration de l'Empire, puis par la naissance d'une conscience « européenne ».

L'adjectif « romantique » était au dix-septième siècle synonyme de « romanesque ». Rousseau l'employa plus tard dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* (1782) pour caractériser la sauvagerie pittoresque des rives du lac de Bièvre. Mais c'est en Allemagne avec les écrivains du Sturm und Drang (*Orage et Passion*) qu'il prit son sens moderne pour désigner la poésie médiévale et chevaleresque. C'est tardivement (Stendhal parle de « romanticisme » en 1823) que le substantif « romantisme » fut utilisé, par opposition au classicisme, pour englober les aspirations convergentes de toute une génération. Le mouvement est en effet d'ampleur européenne et il n'est pas

sûr que ce soit en France qu'il ait pris ses formes les plus profondes. On a pris coutume ici de l'identifier au **mal du siècle**, ce trouble existentiel qui ravagea toute une jeunesse désœuvrée, avide d'exprimer l'énergie de ses passions et de ses rêves, et consternée de ne trouver dans la société de la Restauration que de maigres canaux. Par là s'explique l'imagerie vite convenue du poète solitaire, déversant ses épanchements dans une Nature complice et cultivant l'extravagance de son imaginaire exalté. *D'Allemagne* vinrent pourtant des sources d'inspiration plus fécondes qui résonnent particulièrement dans le panthéisme de Nerval et Hugo: le Romantisme procède à une **contestation de la Raison** dont il aperçoit l'infériorité sur **le cœur et l'imagination** dans la connaissance de l'Univers. Il exprime aussi une **aspiration à la Liberté politique**, que manifestent alors la plupart des peuples européens.

Donc, le mot romantisme recouvre trois réalités distinctes. Au sens étroit, il s'agit d'un **mouvement littéraire et artistique** qui naît en 1820, année où apparaissent les *Méditations poétiques* de Lamartine, et qui connaît son apogée en 1830, avec le triomphe d'*Hernani* de Victor Hugo. Les années suivantes voient l'éclatement progressif du mouvement. On retient généralement la date de 1843, année de l'échec des *Burgraves* (Hugo), comme terme de l'aventure romantique, même si quelques-uns des grands chefs- d'oeuvres romantiques sont largement postérieurs à cette date. Dans un sens plus large, le romantisme caractérise une **évolution des idées et de la sensibilité** qui apparaît comme une **réaction au clacissisme et au rationalisme du Siècle des Lumières**. On peut alors parler d'un siècle romantique qui s'étendrait de 1770 à 1870. Enfin, on peut voir dans le romantisme une **vision du monde particulière**, au caractère transhistorique, mais analogue à celle qui s'est imposée au XIXe siècle.

L'esprit romantique est inséparable de la contestation des valeurs de l'Ancien Régime. En ce sens, il anticipe sur les révolutions sociales et nationales de l'Europe et contribue à les faire éclore. Cet aspect du mouvement ne deviendra politique qu'un peu plus tard, mais les définitions que l'on trouve de l'adjectif dès la fin du XVIIIe siècle s'accordent à repérer dans l'esprit nouveau une recherche de l'identité nationale et un souci de donner aux peuples un art qui reflète leur âme et leurs traditions. Stendhal écrit ainsi : « Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères. » (Racine et Shakespeare, 1823). Par là s'explique aussi le goût des romantiques pour le folklore et la couleur locale.

### **Le romantisme comme vision du monde**

La révolte : le romantisme est d'abord une attitude de refus à l'égard du monde tel qu'il est, une révolte contre l'ordre des choses : « J'étouffe dans l'univers », écrivait déjà Rousseau. Cette insatisfaction radicale à l'égard du présent, qu'on va appeler le « mal du siècle », éclate dès les premières années

du XIXe siècle et Chateaubriand, en écrivant René (1802), devient le poète-étendard de toute une génération. Les romantiques se tournent avec prédilection vers les grandes figures mythiques de la révolte : Caïn, Satan, Faust ou Prométhée.

Au rationalisme du Siècle des Lumières, on oppose les fastes de l'imagination, les vibrations de la sensibilité : tout ce qui emporte l'homme hors de ses limites (rêve, passion, folie) est préféré au sens de l'équilibre, de l'harmonie et de la mesure propre au clacissisme. Au lieu d'imposer sa loi au monde qui l'entoure et à la nature, l'homme romantique s'enivre de s'abandonner aux forces qui le dépassent et d'entrer en communion avec cette nature qui pour lui n'est pas un objet, mais un sujet.

La fascination pour l'irrationnel se traduira, chez certains, par un regain d'intérêt pour la religion et, pour d'autres, par un goût prononcé pour l'ésotérisme et en particulier pour l'illuminisme. C'est dans ce contexte que se développe un genre nouveau : le fantastique (Nodier, Cazotte).

L'homme romantique, dont les aspirations à l'infini se heurtent aux limites étroites du monde, est un être de démesure qui oscille de l'exaltation la plus frénétique au désespoir le plus tragique. Pour la conscience malheureuse, deux attitudes sont possibles. Tantôt le héros romantique se replie sur lui-même pour échapper à un monde où 'l'action n'est pas la soeur du rêve » (Vigny). Tantôt la révolte se traduit par une volonté prométhéenne de transformer le monde : ainsi, des poètes comme Lamartine ou Hugo infléchissent le romantisme vers un progressisme politique et social.

Le poète assume une vision nouvelle : penseur, visionnaire, prophète, il guide l'humanité, « puissant et solitaire », à l'image du Moïse de Vigny. Sur le plan littéraire le romantisme revendique la totale liberté du créateur : toutes les atteintes au goût classique, toutes les transgressions des règles et des conventions sont les bienvenues, et on s'autorise le mélange des genres, des tons ou des registres.

### **Esthétique du romantisme**

Le romantisme s'ouvre par une période nommée le préromantisme. Les initiateurs en sont, Mme de Staël, qui est le centre intellectuel à Paris et opposé à Napoléon. Elle fait découvrir le romantisme allemand à la France dans son oeuvre *de l'Allemagne*. La littérature allemande a très tôt résisté au rationalisme du Siècle des Lumières. Elle privilégie les thèmes du rêve, de l'intuition, de l'imaginaire, eux-mêmes issus d'une attitude religieuse et mystique (désir d'explorer l'inconscient et les mythes, de se fondre dans le divin). La littérature anglaise exalte plutôt la sensation, la sentimentalité, l'émotion face au monde. Ses thèmes sont donc très expressifs (nocturnes, ruines et tombeaux, religiosité). Le destin personnel de quelques grands auteurs a beaucoup contribué à l'ascendant de l'âme anglaise sur les romantiques français : Shelly, Keats, Byron, Chatterton.

En France même, le succès des poésies de Lamartine et de Hugo, dans les années 1820, manifeste la force d'une tendance diffuse, qui prône, dans la lignée de la Restauration, la célébration des valeurs chrétiennes et du Moyen Âge national et la confiance lyrique des exaltations du « moi », dans une poétique et un style libre. Elle s'oppose ainsi à l'héritage classique, attaché aux modèles antiques et à la raison. Le cénacle de Nodier, à la bibliothèque de l'Arsenal, en constitue le foyer le plus actif. *La Préface de Cromwell* de Hugo lui donne une base théorique reconnue par les jeunes littérateurs. Le théâtre devient le genre où le romantisme s'affirme comme école littéraire nouvelle. La « bataille » qui oppose les jeunes partisans du drame et les « vieux » tenants de la tragédie classique marque le clivage le plus net. Le romantisme conquiert dès lors le succès, et la consécration littéraire avec l'entrée à l'Académie française de Nodier en 1833 et de Hugo en 1841. Mais les divergences existaient au sein de ce mouvement toutes en tensions. Ainsi, en termes politiques, les premiers romantiques se rangeaient du côté de la droite légitimiste, alors qu'après 1830, ils seront nombreux à prôner un changement social progressiste. La propension au fantastique et les références à l'illuminisme ou à l'ésotérisme s'accroissent dans la seconde génération. Mais, quelle que soit l'extension du sens qu'on prête au terme, une constante s'impose, qui permet de circonscrire une spécificité capitale : la conscience, de la part des auteurs qui se réfèrent au romantisme, que les productions esthétiques sont unies à la société par des liens nécessaires, et qu'elles s'inscrivent dans un temps bien déterminé de l'histoire. Le romantisme est persuadé que son siècle est à inventer, et que cette invention repose sur une refondation généralisée. Il croit à la nécessité de penser autrement le moi et sa relation au monde, mais aussi les catégories du politique, du religieux, du social ; ce qui va de pair, entre autres, avec l'interaction entre les disciplines artistiques (littérature, musique, peinture), avec la redéfinition des genres, le bouleversement du vocabulaire et des formes d'expression, le déplacement des repères qui balisent la place de l'artiste dans la société.

Ainsi, à la fondation du sujet politique opérée par la Révolution, le Romantisme répond par celle du sujet poétique. D'où l'essor du lyrisme et l'omniprésence du moi. Ils vont de pair avec la croyance au pouvoir du génie individuel, qui prend parfois la forme d'une affirmation que les grands artistes et poètes sont des « mages », dont l'intuition profonde annule les anciens schémas de pensée, et remplace, avec sa mystérieuse acuité, les claires sécheresses de la « raison » tant prisée par les Lumières. Le travail de l'écrivain romantique, simultanément héros et messie d'un monde qu'il devance et traverse tout à la fois, est donc assimilé à un sacerdoce. Et le personnage du héros romantique est un être ambitieux et inquiet à la fois, une figure divisée entre espoir et désenchantement. D'où un art débordant de promesses, d'abord, et par conséquent porteur d'un progrès espéré, qui appelle à réactiver des genres anciens et surtout à en forger de nouveaux (le drame, les méditations, le roman, l'autobiographie) ; puis un art gagné par le désenchantement, ensuite, et qui

deviendra, pour ces prêtres-écrivains aux mémés, le dernier temple où se réfugier.

Le romantisme est plus une affaire de traitement de sujet que de thème. Même si certains thèmes sont souvent appelés « romantiques » (les ruines, la mélancolie, la fougue d'un jeune héros, etc.), c'est la remise en valeur de la poésie et le renouvellement du théâtre qui caractérisent davantage le romantisme.

Face à l'omniprésence des thèmes historiques, la littérature manifeste aussi une forme d'angoisse. Cette angoisse trouve une réponse ou un remède dans le retour à des valeurs nationales (goût du Moyen Âge, des légendes celtiques et « nordiques ») et religieuses (*Génie du Christianisme*).

La poésie romantique est l'expression du sentiment personnel, de l'émotion. Elle passe par un assouplissement des règles de la versification. Hugo affirme : « J'ai disloqué ce grand niais d'alexandrin » pour expliquer qu'il ne respecte plus la régularité des coupes. La variété des vers employés par Hugo est sans autre exemple dans toute la poésie française.

Dans le drame romantique, les écrivains refusent la classification comédie/tragédie. Le théâtre, image du monde, doit mêler rires et pleurs, doit mélanger les tons. Plus de règles des unités, pas de souci des bienséances ou de la vraisemblance. L'histoire, qui insuffle déjà aux romans plus de vigueur, fournit souvent ses sujets au théâtre des romantiques.

À l'origine, les romantiques français sont très divisés. Les uns comme A. Vigny et V. Hugo sont conservateurs en politique et en religion, les autres comme Stendhal et Mérimée aiment les personnalités fortes, les sentiments violents, la couleur locale. Victor Hugo est considéré comme père du romantisme. En décembre 1827 il a publié la préface de sa pièce *Cromwell* où il appelle à rompre avec les dogmes du classicisme. La représentation au théâtre de son drame romantique *Hernani* (1830) a assuré le triomphe du romantisme. Il existe beaucoup de définitions du romantisme, mais ses traits essentiels sont :

- Le romantisme renonce à l'imitation des Anciens chère aux classiques.
- Il abandonne la mythologie et revient à la Bible ; il exalte le Moyen Âge et l'histoire nationale.
- À l'imitation des Anciens il substitue celle d'Angleterre et d'Allemagne.
- La raison n'est plus à la mode, c'est l'imagination et la sensibilité qui deviennent les qualités dominantes. La fascination pour l'irrationnel se traduira, chez certains, par un regain d'intérêt pour la religion et, pour d'autres, par un goût prononcé pour l'ésotérisme et en particulier pour l'illuminisme.
- La nature ignorée par les classiques devient un des thèmes constants du romantisme.
- La littérature devient personnelle et individuelle.

- Le vocabulaire poétique est élargi. Selon V. Hugo la langue est comme les vêtements.
- Les romantiques refusent la classification comédie/tragédie. Le théâtre, image du monde, doit mêler rires et pleurs, doit mélanger les tons. Plus de règles des unités, pas de souci des bienséances ou de la vraisemblance.

Le héros romantique se distingue de celui du classicisme. Il concentre en lui les caractéristiques d'une sensibilité historique et reflète les contradictions du *mal du siècle*. La première caractéristique du héros romantique est liée à l'histoire parce qu'il est né trop tard.

Le héros romantique c'est un être malheureux et désarmé devant les difficultés de la vie. Il est un éternel insatisfait parce que le monde ne peut lui apporter l'absolu qu'il cherche à atteindre.

L'homme romantique est un être complexe, déchiré. Il est seul dans ce monde et il est condamné à mort. Le héros romantique accumule parfois les traits propres à toute la génération de l'époque. Pour la conscience malheureuse, deux attitudes sont possibles. Tantôt le héros romantique se replie sur lui-même pour échapper à un monde où « l'action n'est pas la soeur du rêve » (Vigny). Tantôt la révolte se traduit par une volonté prométhéenne de transformer le monde : ainsi, des poètes comme Lamartine ou Hugo infléchissent le romantisme vers un progressisme politique et social.

Le poète assume une vision nouvelle : penseur, visionnaire, prophète, il guide l'humanité, « puisant et solitaire », à l'image du Moïse de Vigny.

Sur le plan littéraire, les romantiques revendiquent la totale liberté du créateur : toutes les atteintes au goût classique, toutes les transgressions des règles et des conventions sont les bienvenues, et on s'autorise le mélange des genres, des tons ou des registres.

Par extension, le romantisme est employé pour désigner toute vision du monde qui se caractérise par le sentiment d'une crise de la civilisation, la nostalgie d'un accord heureux, mais définitivement rompu avec le monde, l'impatience face aux limites de la condition humaine, la révolte contre une société où triomphent l'utilitarisme et la rationalité positiviste, et, enfin, la volonté de rendre toute leur place au rêve, à l'imagination et à la poésie.

### **Madame de Staël (1766-1817)**

Mme de Staël et Chateaubriand jette les bases d'une littérature dégagée des contraintes classiques et découvre les littératures étrangères (Schiller, Shakespeare, Byron).

Fille de Necker, exilée par Napoléon, Mme de Staël fait connaître en France l'Allemagne et sa littérature romantique. Elle se distingue par la vigueur de la pensée, s'intéresse aux doctrines, aux systèmes : elle est une « idéologue ».

Dans ses ouvrages *De la littérature* considérés dans ses rapports avec les institutions sociales (1800) et *de l'Allemagne* (1810) Mme de Staël a exercé un rôle de révélateur, en faisant connaître les grandes pages de la littérature allemande elle y définit le concept de « romantisme », présenté comme négation du classicisme. Elle fixe des principes littéraires :

- l'oeuvre doit faire parler au coeur et aux sentiments ;
- elle doit faire renaître notre passé (chevalerie, merveilleux du Moyen Âge) ;
- la religion est la source de toute poésie ;
- l'inspiration et le bonheur ne peuvent venir que de l'enthousiasme.

Ces idées générales suscitèrent des controverses. Mais Mme de Staël avait ouvert la voie à un profond renouvellement de la sensibilité littéraire et annonçait le renouveau des genres : un théâtre inspiré par Shakespeare ou Goethe ; une poésie lyrique, où le coeur s'épanche librement ; un roman où l'analyse psychologique et morale devient prédominante.

Les écrits de Mme de Staël sont de deux natures : des réflexions philosophiques et politiques d'une part, des romans d'autre part, ce qui correspond à sa distinction entre la littérature d'idées et la littérature d'imagination. Différence redoublée par l'opposition qu'elle établit entre anciens et modernes, Nord et Midi : la littérature moderne doit évoluer avec son temps et non imiter l'Antiquité ; il existe deux Europes antagonistes, celle du Nord et celle du Midi, et donc deux types de littérature. Celle-ci entretient en effet un rapport étroit avec les institutions sociales et la politique. Perfectible, la littérature a besoin de liberté pour progresser et l'écrivain doit guider l'humanité. Cette réflexion sur la littérature s'articule sur la relativité du goût, variable selon les moeurs, la sensibilité et les usages des nations.

Précurseur de la littérature comparée, Mme de Staël ouvre la voie au romantisme : dénonçant la perfection rigide et stérilisante du classicisme, elle prône une littérature qui puise ses sources dans le sol français et qui se fonde sur l'imagination, l'expression des sentiments personnels, l'épanchement de l'âme. Son engagement en faveur de la liberté de pensée et ses revendications féministes confèrent à l'oeuvre de Mme de Staël une singulière modernité.

« Le nom de *romantique* a été introduit nouvellement en Allemagne, pour désigner la poésie dont les chants des troubadours ont été l'origine, celle qui est née de la chevalerie et du christianisme. Si l'on n'admet pas que le paganisme et le christianisme, le Nord et le Midi, l'Antiquité et le Moyen Age, la chevalerie et les institutions grecques et romaines, se sont partagé l'empire de la littérature, l'on ne parviendra jamais à juger sous un point de vue philosophique le goût antique et le goût moderne. On prend parfois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie

romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde : celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi. [...] La littérature des Anciens est chez les modernes une littérature transplantée : la littérature romantique ou chevaleresque est chez nous indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. Les écrivains imitateurs des anciens se sont soumis aux règles du goût les plus sévères ; car, ne pouvant consulter ni leur propre nature, ni leurs propres souvenirs, il a fallu qu'ils se conformassent aux lois d'après lesquelles les chefs-d'œuvre des anciens peuvent être adaptés à notre goût, bien que toutes les circonstances politiques et religieuses qui ont donné le jour à ces chefs-d'œuvre soient changées. Mais ces poésies d'après l'antique, quelque parfaites qu'elles soient, sont rarement populaires, parce qu'elles ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de national. [...]. Nos poètes français sont admirés par tout ce qu'il y a d'esprits cultivés chez nous et dans le reste de l'Europe ; mais ils sont tout à fait inconnus aux gens du peuple et aux bourgeois mêmes des villes, parce que les arts en France ne sont pas, comme ailleurs, natifs, du pays même où leurs beautés se développent. [...]. La littérature romantique est la seule qui soit susceptible encore d'être perfectionnée, parce qu'ayant ses racines dans notre propre sol, elle est la seule qui puisse croître et se vivifier de nouveau : elle exprime notre religion ; elle rappelle notre histoire ; son origine est ancienne, mais non antique. La poésie classique doit passer par les souvenirs du paganisme pour arriver jusqu'à nous : la poésie des Germains est l'ère chrétienne des beaux-arts : elle se sert de nos impressions personnelles pour nous émouvoir : le génie qui l'inspire s'adresse immédiatement à notre cœur, et semble évoquer notre vie elle-même comme un fantôme, le plus puissant et le plus terrible de tous ». [*De l'Allemagne*, IIe partie, ch. XI.]

### **Le théâtre romantique**

Le XIXe siècle est une époque d'importants bouleversements politiques, sociaux et culturels. À partir du coup d'État de 1891, la nouvelle situation sociopolitique conduit à l'élaboration d'un théâtre qui reflète l'expansion économique et le pouvoir de la bourgeoisie.

Le théâtre romantique comprend le drame, privilégié chez Hugo, présent chez Musset, chez Dumas et chez Vigny. Les unités de temps et de lieu sont définitivement abandonnées. Seule l'unité d'action est maintenue sous le nom de l'unité d'ensemble. Par ailleurs, l'ancienne exigence de bienséance laisse la place à un certain réalisme. Même sur le plan du langage, les règles classiques ne sont plus respectées. La prose domine. On utilise un langage tragique et familier, on l'appelle le mélange des genres.

Le théâtre romantique fait une large place à la figuration, au mouvement, à l'action.

À partir de 1851 que se développe une nouvelle sorte de théâtre qui a deux directions. Le vaudeville répond à la demande d'un public qui préfère l'amusement à la réflexion. Dans un autre domaine, le réalisme et surtout le naturalisme s'expriment au théâtre : le cadre est contemporain, le thème est celui de l'argent, les personnages sont des hommes d'affaires, le langage est celui du monde des affaires.

Hugo a écrit : *Hernani* 1830, *Ruy Blas* 1838 . Musset est célèbre par : *Les Caprices de Marianne* 1833, *À quoi rêvent les jeunes filles* 1832, *Les Poèmes des Nuits*, *Fantasio* 1834, *Lorenzaccio* 1834. On doit à A.Dumas *Henri III* et sa cour, *Kean*, ou désordre et génie.

## La poésie romantique

À partir de 1820, avec les *Méditations* de **Lamartine**, a lieu la première « explosion » poétique du XIXe siècle : Lamartine, Musset et Vigny inventent une poésie spontanée qui a pour sujet le moi souffrant. À leur suite, Hugo adopte la même conception poétique. Le moi, dans sa vie sentimentale, est la seule source d'inspiration authentique. Le poète acquiert ainsi indépendance et originalité et cherche à combler ses aspirations profondes et à atteindre la plénitude sentimentale ; mais, toujours insatisfait, il est sujet au « mal de vivre » dans une société qu'il juge ingrate et médiocre et qui ne le comprend pas. Le poète se tourne vers la nature. Il y trouve un lieu de liberté où il peut donner libre cours à ses sentiments. Chez Lamartine, la nature agit sur les états d'âme, spécialement lorsqu'elle offre une forme de refuge, source de sérénité ou de douce nostalgie.

L'attention au moi ne réduit pas l'intérêt de la poésie à un individu ; le poète voit, dans ses expériences, une image de la condition humaine victime de l'amour, de la mort, de la fuite du temps et de la solitude ; il communique ainsi plus intimement avec l'humanité souffrante. Après 1830, les vers de Lamartine, Vigny et Hugo prennent une allure militante en dénonçant la misère du peuple. Musset, d'un grand pessimisme politique, refuse d'engager sa poésie dans cette voie. Les poètes croient aux progrès de l'humanité en général et pensent avoir un rôle à jouer. Pour Lamartine, la poésie doit se charger des souffrances des hommes comme le Christ s'est chargé de leurs maux pour les offrir à Dieu. Pour Vigny et Hugo, le poète, philosophe ou visionnaire, doit éclairer les hommes pour leur redonner espoir ou pour indiquer la route à suivre.

Le goût des atmosphères fantastiques anime les romantiques, ils en retiennent le sens du mystère et de l'évasion vers le rêve et la féerie. Le fantastique mélange le réel et l'imagination. L'imagination se nourrit de mythologie et de légendes : apparition de divinités et d'êtres merveilleux et représentations de la vie après la mort. **Nerval** établit des correspondances entre les divinités et l'Antiquité et les figures du christianisme. La source la plus

riche du fantastique est néanmoins le rêve : trésor extraordinaire à la portée de tous, qui confond et transforme les données du réel ; la demiconscience est un état privilégié de confusion du réel et des rêves. Pour Nerval, le monde des rêves est un refuge où se résolvent tous les remords et toutes les angoisses ; il ressuscite le bonheur passé, permet d'être compris, offre enfin l'image de la femme idéale. Nerval recherche les effets poétiques, par des associations de mots inattendues et par des sonorités inhabituelles : le pouvoir de suggestion des formules ainsi créées dépasse le contenu intelligible. De plus, pour donner l'impression de légèreté et fluidité, il mêle sans cesse réel et imaginaire en confondant tous les temps : présent et futur. **Aloysius Bertrand** va encore plus loin : il invente le poème en prose qui, par ses espaces blancs et la souplesse de son rythme, exprime les mouvements de la pensée.

Les caractères de cette poésie reposent moins sur l'originalité de la forme que sur ses thèmes. La poésie se fixe en effet une grande ambition : dire tous les états d'âme d'une conscience saisie par le vertige du temps. D'où le recours systématique au « je ». Sujet et destinataire du poème, le poète s'exprime et se libère. Délaissant la spéculation ou les théories esthétiques, il ne se réclame que de la sincérité, de l'émotion vécue. Mais le langage a du mal à transcrire la subjectivité. Le poète doit donc nourrir son inspiration d'images mystérieuses, de rêves, d'impressions. L'intimité n'empêche pas le libre vagabondage de l'imagination.

Cette poésie du moi peut devenir introspective et se complaire dans les fantasmes, les angoisses, les « chimères ». Mais, pour les grands romantiques, parler de soi, c'est encore parler du monde. Dans notre intimité retentit l'écho de tout ce qui est humain. Ainsi glisse-t-on parfois vers une poésie qui s'affirme militante, exprimant la souffrance de tous, la conscience des hommes. Le poète se fait missionnaire et guide. En approfondissant la vérité sensible d'un être, la poésie dévoile la conscience historique elle-même. C'est en prolongeant cette idée de l'unité mystérieuse du Moi et du Monde que Baudelaire et les symbolistes verront la poésie comme révélation du sens caché des choses.

Le romantisme ne s'est pas constitué en école, et il a attiré des personnalités très diverses qui se sont, par la suite, séparées ou opposées. Comme toujours, le mouvement s'est cristallisé autour d'un refus, celui des contraintes classiques, des règles académiques établies.

Les premiers textes théoriques sont diffusés par un périodique, la *Muse française*, dirigée par Émile Deschamps, à partir de 1823. mais c'est l'érudit Charles **Nodier** (1780-1844), bibliothécaire de l' Arsenal, qui crée un véritable cercle autour de lui : écrivains, musiciens, plasticiens se rencontrent et débattent. Nodier, très influencé par la culture allemande, a lui-même écrit des contes fantastiques, cauchemars souvent macabres, comme *Smarra*, *Triby* et *La Fée aux miettes*. C'est le journal *le Globe* qui va permettre de mettre en forme les idées nouvelles jaillies à l' Arsenal, toutes dominées par la recherche d'une liberté en matière de goût et le désir de renouveau. Ces principes sont résumés

par **Hugo** dans la préface de sa pièce *Cromwell*. Tous les écrivains de sa génération l'y rejoignent, en revendiquant *la liberté dans l'art, la liberté dans la société*. Désormais, le romantisme est à la mode. On ne sait pour autant ce qu'il est précisément, sinon un individualisme forcené. L'artiste ne doit suivre que *son inspiration* (sans se soucier du bon goût ou des usages) ; *il doit renoncer au style contourné pour proposer des images hardies et neuves, il doit se laisser prendre par la passion et la révolte*. Cet individualisme peut évidemment se fondre dans diverses *tonalités* : la mélancolie, la violence fantastique, l'imagination féerique, le mysticisme, la projection dans le passé (le Moyen Age, surtout). Enfin, il s'applique à tous les genres, qu'il réactive.

Ainsi, rien n'est plus contraire au romantisme que l'esprit de système. Des esprits très divers et des oeuvres disparates s'en réclament. D'où le phénomène des auteurs dit « mineur », très typique de cette période.

Dans la lignée de Nodier, des écrivains se sont réclamés du romantisme « noir » ou « frénétique ». Esprit de tout ce qui est mystérieux, ésotérique ou occulte, ils ont poursuivi les tendances illuministes de la fin du XVIIIe siècle et se sont nourris des traditions fantastiques allemandes. Hugo lui-même a été passionné de spiritisme. La mode « noire » a exercé son influence sur le mouvement romantique tout entier : contes de Gautier, romans médiévaux de Hugo, goût du surnaturel et fascination pour les superstitions. Il est clair que ces thèmes traverseront le siècle : le déviant et l'obscur resteront chers à des poètes comme Baudelaire ou Lautreamont, et à des conteurs sombres comme Maupassant, lui-même mort fou.

### **René de Chateaubriand (1768-1848)**

Ayant grandi à la fin du XVIIIe siècle et ayant commencé à écrire au début du XIXe siècle, Chateaubriand jette un pont entre deux époques. « Je me suis rencontré, dit-il, – entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né, nageant avec espérance vers un rêve inconnu ».

Chateaubriand est né en Bretagne. Il appartenait à une famille de noblesse ancienne. Jeune il se destine à une carrière d'officier de marine. Sous la Révolution, il quitte Paris. En 1791 il entreprend un voyage en Amérique. À la nouvelle de l'arrestation de Louis XVI, il rentre en France et s'engage dans l'armée de princes émigrés. Mais en 1793 il s'exile en Angleterre. C'est à cette époque qu'il commence à écrire son oeuvre fameuse *le génie du christianisme*. Cette oeuvre lui vaut la faveur de Napoléon, qui cherche à donner à son pouvoir l'appui de la religion, Chateaubriand est alors nommé secrétaire d'ambassade à Rome.

Sous la Restauration 1814-1830, il commence une carrière diplomatique et politique. Avec l'arrivée de Louis Philippe au pouvoir, il renonce à ses titres, car il considère Philippe comme un usurpateur.

Son oeuvre *Génie du christianisme* est consacrée à l'apologie du christianisme. Chateaubriand combat l'esprit des philosophes du XVIIIe siècle qui avaient discrédité la religion. La première partie de l'oeuvre est consacrée à une réflexion, sur l'existence du Dieu, l'immortalité de l'âme, l'étude de Saint-Ecrits et des dogmes de l'église. Il souligne que le christianisme a inspiré les grands écrivains, philosophes, peintres et sculpteurs. Cette partie contient un roman nommé *René*. Il montre le rôle humanitaire de l'église pour conclure que le christianisme a sauvé le monde de la barbarie au moment de la chute de l'Empire romain. Son deuxième roman *Atala* illustre ses idées.

*Atala* est un épisode du *Génie du christianisme*, publié séparément en 1801, avant *Le Génie du christianisme* (1802). Le héros de l'histoire est un indien le vieux Chactas de la tribu des Natchez, qui raconte à un Français René les aventures de sa jeunesse. Blessé dans un combat, Chactas a été recueilli adolescent par un Espagnole Lopez. Vers l'âge de 20 ans, il choisit de reprendre la vie sauvage, mais il est bientôt capturé par une tribu ennemie et condamné à mort. La fille du chef la chrétienne Atala vient le délivrer : une première fois il refuse de s'évader, par amour pour elle ; à la seconde tentative, ils s'enfuient ensemble.

Seuls dans une forêt vierge, Chactas et Atala vivent un amour parfait. Pourtant, la jeune fille se refuse toujours à son compagnon. Un soir d'orage, elle lui apprend que son père était Lopez. La coïncidence attire leur amour et Atala va céder à Chactas quand la foudre manque à les frapper. Dans leur fuite ils rencontrent un missionnaire qui les recueille. Le lendemain la jeune fille est à l'agonie : elle avoue s'être empoisonnée pour ne pas trahir le serment de sa mère qui l'avait vouée à la virginité. Elle meurt peu après. Le missionnaire, Aubry propose à Chactas à l'enterrer avec toute la pompe chrétienne, mais l'indien refuse. Le tombeau d'Atala doit rester aussi obscur que l'a été sa vie. Voilà ce que dit à la fin du livre Chactas : « Quand notre ouvrage fut achevé, nous transportâmes la beauté dans son lit d'argile. Hélas, j'avais espéré de préparer une autre couche pour elle ! Prenant alors un peu de poussière dans ma main, et gardant un silence effroyable, j'attachai, pour la dernière fois mes yeux sur le visage d'Atala ».

Le deuxième récit inclus dans *Le Génie du christianisme* est *René* comme la suite de son récit précédent *Atala*. Chateaubriand met en scène un jeune homme atteint du « vague des passions » c'est-à-dire de vague à l'âme et d'ennui qui frappe les jeunes gens « nés avec le siècle ». On peut même dire que *René* est récit autobiographique de Chateaubriand. Le « je » est celui du narrateur de Chateaubriand lui-même.

Dans ce vaste essai, qui date de 1802, Chateaubriand souligne l'importance de la religion catholique au cours de l'histoire. Son approche est souvent marquée par des accents poétiques : pour lui, la foi et la contemplation des beautés de la nature sont liées. Outre son analyse des principes et des rites de la religion, l'auteur étudie tous les domaines de la culture – littérature, sculpture,

peinture, architecture, mais aussi histoire et philosophie – pour conclure à la supériorité des oeuvres d'inspiration chrétienne, notamment la *Divine Comédie* de Dante et le Paradis perdu de Milton. Il y établit également un audacieux parallèle entre la Bible et Homère. Les pages qu'il consacre aux églises gothiques contribuèrent largement à l'engouement de l'époque pour le Moyen Âge. Dans cet essai, Chateaubriand rompt avec toute la pensée philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle (notamment celle de Voltaire) consistant à railler la religion chrétienne, son clergé, mais aussi ses valeurs afin de combattre l'obscurantisme. *Le Génie du christianisme* eut une influence considérable sur les mentalités et la société française, contribuant entre autres à restaurer dans la population un goût prononcé pour la spiritualité, qui devait perdurer tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

La mélancolie de René naît de son insatisfaction, de son impuissance à agir, *René* sera très lu et très imité, surtout à partir de 1815. Il reste que *René* est un livre phare dans l'histoire littéraire. Ce qu'on a surtout retenu de l'oeuvre, se sont les sentiments du héros. Comme le *Werther* de Goethe, *René* est l'hymne même du héros romantique torturé qui se croit marqué par la mort : « *J'ai coûté la vie à ma mère en venant au monde, – prononce-t-il. Ce dégoût de la vie que j'avais ressenti dès mon enfance revenait avec une force nouvelle* ». Même la nature ne pouvait apaiser ses douleurs. Bien sûr que Chateaubriand a écrit d'autres ouvrages comme *Les mémoires d'outre-tombe*, *Les martyres*, et d'autres.

L'ouvrage contient quatre parties. C'est dans la seconde et la troisième qu'est exposée la poétique du christianisme. Chateaubriand va composer les ressources qu'offrent à l'écrivain les religions chrétienne et païenne, et il montre que l'écrivain moderne dispose de plus de ressources pour l'analyse morale et trouve dans l'âme façonnée par le christianisme toute sorte de sentiments nouveaux. Il le prouve en étudiant les caractères de l'époux, de l'épouse, du père, de la mère, du fils, de la fille, du prêtre, du guerrier chez les anciens et les modernes. La chevalerie, née du christianisme, le merveilleux chrétien, pourrait servir de thème aux développements du poème épique. Examinant ensuite les rapports du christianisme et des beaux-arts, Chateaubriand sait le premier parler avec admiration de l'art gothique et des monuments du Moyen âge.

Considérés comme chef-d'oeuvre de Chateaubriand, les *Mémoires d'outre-tombe* constituent une entreprise d'exception, à la croisée de l'autobiographie et des mémoires. L'auteur avait décidé de ne publier l'oeuvre qu'après sa mort, d'où son titre. Ébauchées en 1809, les *Mémoires d'outre-tombe* furent achevées sous une première forme en 1841. Ils furent pourtant retravaillés par l'auteur dans les années 1845-1847 et parurent pour la première fois, sous forme de feuilleton, en 1848. Ils furent publiés en volumes en 1898, mais c'est depuis une cinquantaine d'années seulement que le lecteur peut apprécier les différents épisodes de la vie de l'auteur. Divisés en quatre parties, les 44 livres des *Mémoires d'outre-tombe* présentent l'ensemble de la vie de

Chateaubriand. Les pages consacrées aux souvenirs de l'enfance et de l'adolescence, fourmillante de détails familiaux et d'anecdotes, sont lyriques et fiévreuses, notamment celles qui concernent ses promenades et ses rêveries à Combourg ou qui évoquent le personnage imaginaire de la sylphide. D'un ton plus emphatique, le récit que fait Chateaubriand de sa vie d'homme et de sa carrière politique et diplomatique apparaît souvent comme une orgueilleuse épopée où il prend la pose pour la postérité, soucieuse de donner de lui-même une image favorable : « *Je ne dirai de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme* ». Pour Chateaubriand, la vérité poétique et la cohérence du récit doivent de toute façon l'emporter sur des faits, et c'est à ce titre qu'il se permet de travestir quelquefois la vérité. En cela, le projet autobiographique des *Mémoires* diffère grandement de celui des *Confessions* de Rousseau. Au-delà de l'histoire d'une vie et d'une époque, les Mémoires constituent un long poème lyrique en prose dont le thème récurrent est la fuite du temps. La mélancolie qui caractérise l'évocation des tristes années de Combourg, le sentiment d'appartenir à une génération de « fin de siècle », les lamentations sur l'écroulement de la civilisation monarchique font indéniablement de Chateaubriand un précurseur des romantiques.

L'influence de Chateaubriand fut considérable, car il a cristallisé des tendances diffuses : retour au religieux, goût pour un art monumental et lyrique, sentiment du moi incompris et mélancolique, intérêt pour l'histoire de la critique, style somptueux et sentimental, abandon à l'imaginaire.

### **Alphonse de Lamartine (1790-1869)**

Alphonse de Lamartine est né à Mâcon d'une famille de petite noblesse. Il est élevé au milieu de ses cinq soeurs par une mère qui fut l'une des femmes les plus distinguées de son temps. Après ses études il mène une vie désœuvrée et facile. Il approfondit ses connaissances en lisant les oeuvres de Rousseau, Chateaubriand, Byron et Pétrarque. À 26 ans, il tombe amoureux de la femme d'un savant célèbre. Mais elle est gravement malade. Lorsqu'elle meurt, un an plus tard l'amour et la douleur lui inspirent un recueil de poèmes qui sont restés parmi les plus célèbres de toute son oeuvre *les Méditations* et qui sont considérés comme la première manifestation du romantisme en France.

Ces vers lyriques, évoquant les inquiétudes amoureuses et spirituelles d'une âme tourmentée, correspondaient à la sensibilité d'un public que les auteurs classiques ne satisfaisaient plus. En menant, parallèlement, une brillante carrière de diplomate en Italie, Lamartine continua d'explorer la même veine lyrique, avec les *Nouvelles Méditations* (1823), *La mort de Socrate* (1823) et *le Dernier Chant du pèlerinage de Childe Harold* (1825), qui est un hommage à Byron. Élu à l'Académie française en 1830, il connut un nouveau succès en publiant ses *Harmonies poétiques et religieuses*, oeuvre d'un lyrisme puissant, qui relevait un poète en pleine possession de son talent.

Les *Méditations poétiques* (1820) restent le chef-d'oeuvre de Lamartine. Si la publication de ce recueil marque une date importante dans l'histoire de la poésie, puisqu'on y voit l'acte de naissance du romantisme en France, l'ouvrage reste assez conventionnel par sa forme. La versification (régulière) et le lexique (d'un registre élevé) restaient ceux du siècle précédent, mais Lamartine sut conférer à ses poèmes une musicalité particulière, une harmonie fortement évocatoire, qui sont considérées comme l'une des principales qualités de son oeuvre. Mais c'est bien davantage par la teneur de ses poèmes que par leur forme que Lamartine ouvrait une nouvelle ère poétique. Le succès immédiat et considérable des *Méditations* s'explique en effet par leur adéquation à leur époque, à l'émergence d'une sensibilité nouvelle, liée aux bouleversements de l'histoire, aux incertitudes de l'avenir et à une nouvelle vision de l'individu, perçu comme être sensible, complexe et comme centre de la représentation.

Les *Méditations* se présentent comme une sorte de rêverie mélancolique sur le thème de la foi et celui de l'amour. Le poète, qui parle à la première personne, évoque le souvenir de son amante perdue, qu'il appelle Elvire, et dans laquelle on s'accorde le plus souvent à reconnaître Julie Charles. Le recours au pseudonyme marque bien qu'il y a transposition des événements dans le monde imaginaire et poétique, indiquant clairement qu'il ne faut pas lire les *Méditations* comme un journal exactement fidèle à la réalité des faits.

Si les *Méditations* sont un journal, elles sont le journal d'âme insatisfaite, qui souffre et ne trouve pas de repos. La poésie y est investie d'une fonction existentielle : elle devient le lieu de l'épanchement du Moi, d'une interrogation sur le sens de l'existence et d'une méditation sur la condition de l'Homme. L'un des poèmes les plus célèbres des *Méditations* est une élégie le *Lac*, qui fut directement inspirée par la rencontre avec Julie Charles sur les bords du lac du Bourget. L'amour qu'il exprime pour Elvire dans les *Méditations* est comparable à celui de Dante pour Béatrice ou de Pétrarque pour Laure. Mais le thème dominant est la hantise du temps qui passe et qui corrompt tout ; dans un style très affectif, le poète et sa bien-aimée, à laquelle il prête sa voix, supplient le temps, la forêt, les grottes, le lac lui-même, la nature tout entière enfin, de préserver à jamais les instants de bonheur qu'ils sont en train de partager.

Ainsi, Lamartine est considéré comme un poète romantique qui n'a pu échapper « le mal du siècle ». Sa poésie est bien harmonieuse et haute l'âme des lecteurs. La solution qu'il apporte à des questions est marquée au coin d'un double idéalisme, platonicien et chrétien. Lamartine a lui-même défini très heureusement le caractère de sa poésie qui consiste à mêler à toutes les impressions les sentiments de l'infini, à retrouver Dieu partout. Poète de la nature, Lamartine a compris l'âme des choses plutôt qu'il n'a essayé d'en reproduire le relief et la couleur.

Les *Méditations poétiques* reçoivent un accueil enthousiaste et annoncent le renouveau de la poésie française. Lamartine se délecte des thèmes de l'intimité perdue : grotte, forêt, barque, « vallon » forment des espaces clos,

maternels, affranchis momentanément du temps. Mais le prestige de la poésie lamartinienne tient surtout à son effet incantatoire : *J'étais comme le musicien qui a trouvé un motif et qui se le chante tout bas*. Le lyrisme de Lamartine transformait en mélodies les lieux communs du mal de vivre, de l'homme emporté sur l'océan des âges.

Encouragé par les nombreuses rééditions des *Méditations*, Lamartine a accentué la tonalité religieuse et mystique de sa poésie avec les *Harmonies poétiques* (1830). Les thèmes principaux y sont les merveilles de la Création, le mystère de l'homme dans l'infini des temps, la Providence, l'au-delà. De même, *Jocelyn* (1836) forme une gigantesque épopée de dix mille vers animée d'un souffle mystique. Il s'agit de l'histoire d'un jeune prêtre qui lutte pour sa foi et meurt en odeur de sainteté, ayant su renoncer aux amours humaines et se consacrer au bien de l'humanité.

La limpidité de la forme, l'harmonie de la versification, ce sont chez Lamartine les qualités de l'écrivain. Mais il les a portées à un plus haut point qu'aucun poète. C'était, chez lui, l'effet d'une facilité sans exemple. Lui seul a répandu, sans effort, sans travail, sans retouches, des strophes parfaites pour le dessin comme pour la sonorité. Mais cette même facilité lui a été nuisible : elle est coupable des négligences, des expressions vagues, des rimes pauvres qu'on trouve dans quelques-unes des meilleures pièces de Lamartine.

### **Victor Hugo (1802-1885)**

Poète, romancier, dramaturge, critique, Victor Hugo est, certes, un auteur d'une stature incomparable et inégalée. Sa devise « *Ego Hugo* », qui traduit son orgueil légendaire (sa mégalomanie, selon ses détracteurs) a poussé Jean Cocteau à écrire que « *Victor Hugo était un fou qui se croyait Victor Hugo* ».

Victor Hugo occupe une place importante dans l'histoire des lettres françaises et cell du XIXe siècle, dans des genres et des domaines d'une remarquable variété. Il est à la fois poète lyrique avec des recueils comme *Odes et Ballades* (1826), *Les Feuilles d'automne* (1832) ou *Les Contemplations* (1856), mais il est aussi poète engagé contre Napoléon III dans *Les Châtiments* (1853) ou encore poète épique avec *La Légende des siècles* (1859, 1877, 1883). Il est également un romancier du peuple qui rencontre un grand succès populaire avec *Notre-Dame de Paris* (1831) ou *Les Misérables* (1862). Au théâtre, il expose sa théorie du drame romantique dans sa préface de *Cromwell* en 1827 et l'illustre principalement avec *Hernani* en 1830 et *Ruy Blas* en 1838.

Son oeuvre multiple comprend aussi des discours politiques à la chambre des pairs, notamment sur la peine de mort, l'école ou l'Europe, des récits de voyage (Le Rhin, 1842, ou Choses vues, posthumes) et une correspondance abondante.

En disant de lui-même : « *Je suis fils de ce siècle* », V.Hugo ne pouvait mieux se définir. Vraiment il exprime toutes les tendances, toutes les curiosités de son époque. En même temps que par la diversité de son oeuvre et sa

popularité, il contribue grandement à construire ce siècle, il le forme à son image. Même, on peut nommer le XIXe siècle « le siècle de V.Hugo ». C'était un artiste complet qui a créé une oeuvre abondante dans tous les genres : poésie, théâtre, roman.

Il est né le 26 février 1802 à Besançon, et sa famille quittera cette ville six semaines plus tard. Son père, Léopold Hugo, officier napoléonien et sa carrière l'oblige à voyager : en Corse, en Espagne. Sophie, la mère, le suit avec ses trois garçons. Mais bientôt les époux se séparent. Victor et ses frères vivront à Paris avec leur mère.

Au cours de ses études, le jeune garçon choisit très vite ce qui l'intéresse : la poésie. Son père le destine à Polytechnique, mais Victor a d'autres occupations : traduire Virgile, écrire des tragédies. Bientôt il devient célèbre. Dans son jeune âge, Hugo est royaliste. À cette époque il écrit deux premiers romans : *Han d'Islande* et *Bug-Jargal*. À 20 ans très amoureux, il épouse Adèle Foucher, qui sera la mère de cinq enfants. À 23 ans il reçoit la Légion d'honneur.

Mais bientôt l'orientation littéraire et politique de Hugo change radicalement. Comment expliquer que ce jeune homme fidèle à son roi devient alors le chef d'une jeunesse revendicatrice et bientôt révolutionnaire ? Il a rassemblé autour de lui les jeunes écrivains nommés le Cénacle. Il a défini un nouvel art dramatique dans la préface de sa pièce *Cromwell*. Malgré que la pièce n'avait pas de succès, mais sa préface était révolutionnaire et devint immédiatement le manifeste du théâtre romantique. Ce traité se divise en trois parties : la première, à finalité destructrice, condamnait les règles aristotéliennes de l'unité de lieu et de temps, appliquées dans le théâtre classique, la deuxième partie recommandait en revanche de conserver la seule règle aristotélienne acceptable, celle qui concernait l'unité d'action, tandis que la troisième partie affirmait le droit et le devoir, pour l'art, de représenter la réalité sous tous ses aspects. Hugo définissait ainsi, contre l'esthétique du théâtre classique, les règles d'un nouveau genre théâtral, le drame romantique. Le drame romantique né des théories de Hugo se caractérise par l'introduction du laid et du grotesque sur la scène théâtrale, par un plus grand souci de la couleur locale et surtout par le mélange des genres – puisqu'au sein d'un même drame figurent des éléments tragiques et comiques. Le 25 février 1830, la représentation de la pièce *Hernani*, qui donne à Hugo l'occasion de mettre lui-même en pratique ses principes, se déroula dans une atmosphère surchauffée par les polémiques entre défenseurs de la tradition et tenants des nouvelles doctrines. C'est cette soirée mouvementée, restée dans l'histoire littéraire sous le nom de « bataille d'Hernani », qui fit officiellement de Hugo le chef de file du romantisme français. Hugo illustra encore ses théories au théâtre, notamment avec des drames passionnés comme *le roi s'amuse* (1832), interdit par la censure, *Lucèce Borgia* (1833) ou *Ruy Blas* (1838).

Les contrastes et les combats caractérisent l'univers hugolien, dominé par le jeu des antithèses. Contrastes liés à l'idée que tout élément procède d'une lutte manichéenne entre le bien et le mal : ainsi, à l'ombre s'oppose la lumière, à la générosité le vice, et l'oxymore « ce petit grade âme » définit Gavroche dans les *Misérables*.

Les combats entre deux êtres entre deux camps sont fréquents dans l'oeuvre hugolienne. Ils peuvent entraîner un progrès, une élévation, comme dans *La Légende des siècles*, ou se résoudre en une unité, comme l'exprime l'évolution de certains personnages à double identité, tel Jean Valjean dans les *Misérables*. Le dualisme sous-tend également la conception hugolienne de la littérature, notamment la rencontre entre grotesque et sublime, qui fonde le drame romantique.

Se voulant d'abord poète, d'inspiration essentiellement romantique, Hugo revendique la liberté des thèmes et des formes. Ainsi, les *Odes et ballades* (1826) traduisent une grande virtuosité technique, qui se retrouve dans *Les Orientales*, recueil exploitant le thème de l'Orient, à la mode au XIXe siècle. Le lyrisme s'exprime surtout à partir des *Feuilles d'automne* (1832) : lyrisme personnel des *Contemplations* (1856), sensibilité romantique à la nature, au temps, mais aussi thèmes plus politiques comme la patrie, la liberté, la société...

En effet, si pour Hugo, la poésie est une expérience individuelle, elle est aussi l'expression de la destinée humaine universelle : vaste épopée, *La Légende des siècles*, par les mythes qu'elle revisite, les symboles, le surnaturel, les amplifications qui y sont à l'oeuvre, traduit l'importance de l'imagination qui fonde le génie poétique.

Cette imagination transforme le monde. Le sentiment que la nature est animée (tout vit ! Tout est plein d'âme ! ) se traduit par une écriture essentiellement métaphorique qui recourt au mythe et à l'allégorie. Le poète, déchiffreur de la part invisible des choses, donne à comprendre le sens contenu dans le monde concret : ainsi, dans « Les pauvres gens » (*La Légende des siècles*), la mer est le lieu symbolique des dangers contre lesquels lutte l'être humain. La fonction de poète est d'abord de *se maintenir au-dessus du tumulte*. Contemplateur visionnaire, le poète est celui qui guide les hommes vers le progrès spirituel et social. Cette mission passe par la parole, car « le Verbe, c'est Dieu » : le langage devient créateur, et il est acte.

Dans les recueils *Les Feuilles d'automne*, *les Chants du crépuscule*, *les Voix intérieures*, *les Rayons et les Ombres*, *les contemplations*, le poète parvient à la pleine possession de son génie : les défauts, exubérance du développement, profusion de la couleur, s'atténuent ; le sentiment devient plus personnel et plus profond. Encore un recueil « *La légende des siècles* » de poésie épique où le poète expose l'histoire de l'humanité, la lutte de l'homme contre tout ce qui l'opprime.

C'est par la forme que Victor Hugo reprend toute sa supériorité : mais ici il n'a pas de rival, et les défauts mêmes de son esprit se tournent en qualités.

S'il est médiocrement propre à tout ce qui est analyse de sentiment, étude de la passion et drame intime, en revanche il a au plus haut point le sens de l'extérieur : il excelle dans ce qui est description, peinture, évocation. Il a le don de l'image, ou plutôt les idées se présentent naturellement à lui sous la forme d'images. Il a le talent de la narration large, l'invention du détail expressif et frappant.

### **La prose historique et romantique de Victor Hugo**

L'évolution de Hugo du catholicisme et du monarchisme vers une pensée libérale et sociale, vers la compassion pour le petit peuple, est perceptible dans toute son oeuvre, mais c'est dans ses romans qu'elle apparaît de la façon la plus flagrante. C'est en 1831 que vit le jour le premier des grands romans historiques de Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, qui met en scène un couple devenu mythique, Quasimodo et Esmeralda. Hugo avait débuté auparavant dans la prose avec *Han d'Islande* (1823) et *Bug-Jargal* (1826). D'emblée, le récit hugolien, quoique pittoresque et romanesque, prit une orientation très critique : raillant les genres en vogue, il posait en outre, sur le mode ironique le plus souvent, les problèmes de l'actualité politique et sociale ou de la misère ouvrière (*Han d'Islande*), tout en s'interrogeant sur les moyens par lesquels le peuple pourrait conquérir le droit à la parole (*Notre Dame de Paris*).

Comme auteur du roman historique *Notre Dame de Paris*, Hugo avait rassemblé une importante documentation sur Paris au XVe siècle.

L'auteur date les événements du roman le 6 janvier 1482. C'est la France du Moyen Âge au seuil de l'époque de Renaissance. Il est à noter que le romantisme s'adresse aussi à l'histoire. Les romans historiques intéressent le public. Au commencement de son roman, Hugo nous a montré le Moyen Âge tel qu'il était à son avis. Le livre est riche d'anecdotes pittoresques et de carnivals. Nous voyons la fête folle où la foule choisit Quasimodo le roi. Les personnages sont fortement typiques et contrastés : Quasimodo, le sonneur des cloches bien bossu et laid, sourd, mais bon et aimant ; la jeune et belle bohémienne Esmeralda désirée par l'archidiacre Frollo, le capitaine Phoebus et la foule. Frollo s'est épris d'Esmeralda qui aime à son tour le capitaine Phoebus. Claude Frollo qui, par jalousie, cherche à tuer le beau Phoebus, puis il va condamner Esmeralda pour un crime qu'elle n'a pas commis et l'a fera pendre avant d'être à son tour précipité du liant de la cathédrale par le sonneur des cloches. Et dominant tout Notre-Dame, personnifiée, symbole du Moyen Âge (commencée en 1163 terminées en 1245). Si Notre-Dame de Paris symbolise l'histoire de la France, ses personnages symbolisent aussi quelques faits historiques. Quasimodo symbolise le peuple, borné et maltraité au Moyen Âge. On peut dire qu'il se réveille quand Esmeralda lui donne à boire quand il a été puni par Frollo et attaché à un poteau. C'est le commencement de la renaissance chez lui. Esmeralda un personnage inventé incarne la beauté et la liberté. Elle préfère mourir que de céder à Frollo qu'elle n'aime pas. La fin est

bien dramatique. Esméralda est jugée et condamnée à mort. Frolo a été précipité du haut de la cathédrale par Quasimodo. Ce dernier emporte Esméralda dans la cathédrale où le droit d'asile est sacré. « *Il la serrait avec étreinte dans ses bras, sur sa poitrine anguleuse, comme son bien, comme son trésor, son oeil de gnome abaissé sur elle, l'inondait de tendresse, de douleur et de pitié et se relevait subitement plein d'éclairs* ». Ainsi se termine le drame du roman.

Les cinq parties *des Misérables* étaient publiées 1862, alors que Hugo est en exil à Guernesey. L'écriture du roman, commencée dès 1845 sous le titre *Jean Tréjean* puis *Les Misères*, et interrompue par les événements de 1848, est reprise en 1860 et terminée l'année suivante. S'intéressant aux questions sociales depuis *Claude Gueux* (1834), Hugo exprime ses positions dans son *Discours sur la misère* prononcé devant l'Assemblée en 1849. En littérature, il est influencé par des personnages balzaciens représentant le peuple ou la pègre, comme Vautrin, et par le roman-feuilleton des *Mystères de Paris* (1842), où Eugène Sue peint la misère des bas-fonds.

Dans *Les Misérables*, Hugo s'insurge et s'engage contre la misère et l'injustice sociale, avec la volonté marquée de délivrer un message universel. Malgré une critique mitigée, le roman connaît un succès public considérable.

L'action relève d'une dramatisation constante. Les coïncidences confinent à l'invraisemblable, malgré le recours aux documents, rapports statistiques sur les égouts, études sur les ouvriers. L'organisation générale du roman vise à faire ressortir certaines scènes qui sont alors particulièrement développées (la mort de Fantine), alors que d'autres épisodes sont très concentrés.

Ces choix permettent à Hugo de dénoncer l'injustice sociale et toute forme d'oppression à une époque qui voit se développer l'exode rural vers les villes et le dénuement des nouveaux citadins. L'injustice du système pénal et des conditions socioéconomiques crée la misère, laquelle appelle le mal et peut dégrader l'homme : Jean Valjean est condamné au bagne pour un délit mineur (le vol d'un pain) puis, après avoir purgé sa peine, se trouve exclu du monde du travail en raison de son passeport jaune d'ancien prisonnier. Fantine se prostitue parce qu'elle ne peut payer les Thénardières qui l'exploitent. La solution existe pourtant dans une autre gestion des biens : ainsi, M. Madeleine fait profiter tout le monde de la fortune acquise dans son entreprise.

Hugo affirme l'utilité sociale de la littérature dans les dernières lignes du texte mis en exergue au roman : « ... tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles ». Cette volonté démonstrative est sensible dans les digressions où l'auteur apparaît derrière le narrateur.

Le roman se veut aussi « un livre religieux » : dès le début, Jean Valjean connaît la rédemption grâce à la bonté de Mgr Myriel, et tout son parcours sera celui d'un saint laïque qui se sacrifie pour sauver Cosette dans une lutte intérieure constante entre le bien et le mal. En affrontant les forces des ténèbres

que sont Thénardier et Javert, Valjean accompli, entre ombre et lumière, le parcours d'une rédemption.

L'amplification des personnages, des sentiments, des idées donne aux *misérables* la forme d'une épopée. Le lecteur pénètre par le discours direct ou indirect à l'intérieur de la conscience du héros : chapitre « Tempête sous un crâne » souligne la violence de la lutte de Valjean entre deux forces pour lui alors inconciliables, le bonheur et la vertu. Ce combat entre le bien et le mal se double des combats du peuple pour la liberté. Le roman déborde le cadre du roman classique : « roman-poème » (Henri Meschonnic), il cherche à exprimer les interrogations fondamentales et universelles de l'homme.

Ainsi, on peut faire la conclusion que l'oeuvre de Victor Hugo est un univers de conflit. Les combats se résument symboliquement à la lutte entre le Bien et le Mal. Mais la partie n'est pas égale : la fragilité des victimes accablées par le pouvoir du mal est un scandale que Hugo dénonce dans toute son oeuvre.

Victor Hugo fut peut-être, de tous les écrivains français, le plus remarquable par la longévité de son inspiration et par sa parfaite maîtrise technique. Aussi aborda-t-il tous les thèmes, utilisa-t-il tous les registres et tous les genres, allant de la fresque épique au poème intimiste. Son influence est encore aujourd'hui incommensurable. Certains de ses textes d'observation comme *Choses vues* ou de ses textes critiques comme *Littérature et philosophie mêlée* (1834) ou *William Shakespeare* (1864) témoignent, s'il était besoin, de la cohérence esthétique et de la plénitude de l'oeuvre hugolienne.

### **Alfred de Musset (1810-1857)**

« *Bienvenu au monde* » comme il le dit lui-même, Musset est un enfant, puis un adolescent heureux, mais nerveux et malade, tout entier à la merci d'impressions changeantes et très vives, allant à l'extrême de tous les sentiments. Il appartient à une famille aisée et cultivée. Ses études étaient brillantes. Tout lui est facile : écrire de la poésie, dessiner, chanter. Il est vrai qu'après son baccalauréat il abandonne tout d'abord le droit, puis la médecine. Il préfère la fréquentation des écrivains de l'époque : V. Hugo, Lamartine, Sainte-Beuve. Mais il ne tarde pas à rompre avec l'école romantique. Il ne veut être que lui-même.

Précoce, biant, il publia son premier recueil de vers, *Contes d'Espagne et d'Italie* (1829), à l'âge de dix-neuf ans et remporta un succès immédiat. Malgré cette gloire précoce, il connut une infortune relative avec ses pièces de théâtre, telles la *Quittance du diable*, qui ne put être représentée, et la *Nuit vénitienne* (1830), qui fut un échec retentissant. La mort de son père en 1832 l'amena à se consacrer entièrement à la littérature et à faire son métier. Auteur doué et sûr de son talent, il fut cependant profondément blessé et échaudé par l'échec de la *Nuit vénitienne* ; il décida alors que les pièces qu'il écrivait seraient désormais destinées non pas à la représentation, mais – fait original et presque unique dans

la littérature française – exclusivement à la lecture. Parmi les comédies de mœurs romantiques qu'il publia entre 1832 et 1834, *À quoi rêvent les jeunes filles*, *Namouna*, *la Coupe et les Lèvres*, étaient regroupés sous le titre *un spectacle dans un fauteuil*, qui traduisait son choix d'écrire un théâtre destiné à être lu chez soi et non pas représenté. *Les Caprices de Marianne* (1833), *Fantasio* (1834) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834) virent le jour sous la forme de livrets.

Les années 1833-1835 sont marquées par une liaison qui va bouleverser la vie du jeune homme, lui a inspiré des textes douloureux. Georges Sand a 29 ans lorsqu'il l'a rencontrée et ils deviennent amants. Georges Sand était une femme libérée, féministe et libre dans son choix amoureux. Lui est plus jeune et plus vulnérable. Ils font ensemble un voyage en Italie sur les traces de Roméo et Juliette. Ici Georges Sand le trompe avec le docteur qui venait soigner Musset. En 1835, après plusieurs ruptures violentes, cette passion prit définitivement fin, laissant à Musset la douleur d'un échec sentimental cuisant, mais donnant à son oeuvre une profondeur qui lui manquait encore. À la fin des années 1834, il enrichit son théâtre d'un chef-d'oeuvre, le drame historique *Lorenzaccio*, puis du *Chandelier*, l'année suivante. Dramaturge incompris, il avait en revanche obtenu un immense succès, en 1833, avec son poème romantique *Rolla : le cycle des Nuits*, écrit après sa rupture et ancré dans son expérience sentimentale, conforta sa réputation de grand poète. Cette oeuvre allégorique, où le poète dialogue avec sa *Muse*, parut de 1845 à 1837 (*la Nuit de mai*, *la Nuit de décembre*, *la Nuit d'août*, *la Nuit d'octobre*). Refusant la mission sociale de l'écrivain prônée par le nouvel esprit romantique, il y privilégiait l'émotion, s'attachant à décrire la variété et la complexité des sentiments qui accompagnaient la passion amoureuse.

Également composée après la passion, son oeuvre narrative principale, la *Confession d'un enfant du siècle* (1836), est une autobiographie romancée qui, avec quelque emphase et quelque complaisance, analyse l'âme tourmentée du poète. On y trouve surtout l'expression du sentiment de trahison que ressentait la génération de 1830, celle qui vit ses espoirs anéantis par l'échec du soulèvement de juillet et son avenir confisqué par les notables de la monarchie louis-philipparde.

Malade et épuisé précocement, Musset ne poursuivit ensuite sa carrière d'auteur dramatique avec de nouvelles pièces, moins réussies que les précédentes, telles qu'*Il ne faut jurer de rien* (1836), *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* (1845), *On ne saurait penser à tout* (1849). En 1838, il avait été nommé conservateur d'une bibliothèque ministérielle, ce qui lui permit de mener une vie tout à fait décente, quoique moins brillante qu'à ses débuts. La perte de son emploi, en 1848, sans le réduire à la misère, le conduisit à écrire des oeuvres de commande. En 1852, il fut élu à l'Académie française, alors que le public s'était détourné de lui, que son théâtre commençait timidement à être représenté et qu'il n'écrivait pratiquement plus. Il mourut à Paris le 2 mai 1857.

La fin de la vie de Musset et son immédiate postérité, le mépris dans lequel l'a tenu la nouvelle génération littéraire sont révélateurs du malentendu régnant sur son oeuvre. Or, l'image souvent admise d'un poète romantique sentimental, mièvre ou larmoyant, ne doit pas faire illusion. S'il céda effectivement à une mollesse naturelle qui lui faisait préférer les plaisirs faciles et les agréments immédiats, s'il sacrifia dans son oeuvre même à une certaine complaisance, Musset éprouvait aussi une sincère et profonde aspiration vers l'art et la pureté. Il avait en outre pleinement conscience de ses faiblesses, sans parvenir toujours à les surmonter. Son théâtre et sa poésie sont nourris des tourments que lui inspirait ce déchirement entre compromission et pureté, facilité et travail, et c'est par cela que ses oeuvres les plus réussies ont pu être reconnues par la postérité.

L'originalité de l'auteur des *Caprices de Marianne* ou de *Lorenzaccio* réside précisément dans l'ironie, désespérée, mais mordante, qui équilibre toujours chez lui l'expression romantique du mal de vivre, ou du désarroi de ses personnages. Car le désespoir, chez Musset, et le sentiment du tragique, provient surtout d'un sentiment du vide de l'existence, et du vertige devant la fausseté de la vie, l'impuissance du langage à communiquer, à dire le vrai, à saisir le monde. Autant que d'un lyrique, son inspiration est celle d'un moraliste lucide, qui scrute les contradictions, indépassables et destructrices, de l'être humain. Il analyse avec pessimisme, à partir de sa propre expérience, les difficultés de la sincérité, de l'amour, de l'honneur et de l'engagement politique.

Longtemps méconnu, son drame en cinq actes et en prose *Lorenzaccio* est un chef-d'oeuvre du théâtre romantique, tant par la complexité de sa structure que par le caractère exceptionnel du personnage principal. Inspirée de l'histoire de Florence au temps des Médicis – et probablement de chroniques florentines authentiques –, l'intrigue met en scène le personnage de Lorenzo, jeune cousin du duc régnant, Alexandre de Médicis. Personnage de bouffon et de lâche, Lorenzaccio médite en secret l'assassinat d'Alexandre, qui doit libérer sa patrie et porter au pouvoir les républicains. Pour ce faire, il renonce à son honneur et à sa réputation : il s'insinue dans les bonnes grâces du tyran et se met au service de ses caprices. Mais le geste de Lorenzaccio, dérisoire, n'aura pas d'autre effet que de faire basculer le pouvoir aux mains d'un autre clan, et n'entraîne aucun changement politique radical. Honni, calomnié, le jeune homme voit sa tête mise à prix et s'offre lui-même au couteau de ses assassins. Il se trouve du même coup renvoyé aux oubliettes de l'histoire et à la vanité désespérante de l'action politique. On le voit, cette réflexion amère et cruelle sur la vanité de toute action humaine est une transposition limpide des sentiments de l'auteur sur la révolution ratée de juillet 1830. Figure emblématique de l'imaginaire mussetien, Lorenzaccio, prisonnier du masque de vice par lequel il comptait s'élever à la vertu d'un acte héroïque est sans doute une des figures les plus marquantes du théâtre français.

Alfred de Musset a des qualités que n'avaient pas ses grands prédécesseurs : l'élégance, la légèreté, l'esprit. Ce qui est caractéristique chez lui, c'est la sincérité avec laquelle il a rendu ses propres émotions, c'est la profondeur avec laquelle il a pénétré dans l'étude des sentiments douloureux. Ces pièces les plus remarquables sont inspirées par la tristesse, par la pensée de la mort et du rapide oubli, de l'insuffisance de l'amour humain pour remplir le cœur, de l'amertume que laisse après soi le plaisir, et de la finale désespérance. La forme, chez Alfred de Musset, souvent facile et nonchalant, comme dans une causerie, atteint dans les moments de passion à une précision et à une exactitude qui en font le solide mérite.

### **Alfred de Vigny (1797-1863)**

Née dans une famille d'ancienne noblesse, son éducation fut fortement marquée par le culte des valeurs aristocratiques, par les événements révolutionnaires, Vigny est élevé dans l'orgueil et dans l'espérance d'un glorieux destin militaire. La Restauration lui permet d'entamer une carrière d'officier.

Il tira profit du temps libre que lui laissait la vie militaire pour lire – notamment Byron – et faire ses débuts dans la carrière des lettres. En 1820, il fut introduit au sein du Cénacle, groupe littéraire qui s'attachait à définir les idées du romantisme naissant. Il se lia d'amitié avec Victor Hugo, qui fit paraître ses premiers poèmes dans sa revue, le conservateur littéraire, dès 1822. C'est par un poème philosophique, *Eloa* ou la soeur des anges (1824), qu'Alfred de Vigny fut relevé au grand public. Après avoir quitté l'armée en 1827, Vigny épousa une jeune anglaise, Lydia Bunbury, et s'installa définitivement à Paris, où il publia coup sur coup *Poèmes antiques et modernes* (1822-1841), recueil qui réunit ses poèmes publiés en revue, et *Cinq-Mars* (1826), roman qui devint très populaire. Hugo lui-même écrivit dans la quotidienne du 30 juillet 1826 un article élogieux sur ce roman « admirable » : « *La foule le lira comme un roman, le poète comme drame, l'homme d'État comme une histoire* ». Admirateur de Shakespeare, Vigny contribua à faire connaître en France le grand dramaturge en traduisant en vers quelques une de ses pièces, notamment *Othello*, le *More de Venise*, qui fut représenté à la Comédie-Française le 24 octobre 1829. Lui-même se lança bientôt dans la carrière dramatique et, après quelques essais, une pièce historique, la *Maréchale d'Ancre* (1831) et un proverbe *quitte pour la peur* (1833), il rencontra le succès avec *Chatterton* (1835). Représentée à la Comédie-Française, la pièce était interprétée entre autres par Marie Dorval, maîtresse de Vigny, qui fut très applaudie dans le rôle de Kitty Bell. La pièce reprenait le thème d'un roman philosophique, *Stello*, que Vigny avait écrit trois ans plus tôt et dans lequel il développait l'idée du poète « paria » de la société moderne. C'est également ce thème que le poète développa dans *Servitude et Grandeur militaires* (1835) en

racontant l'histoire d'un officier placé entre sa conscience d'homme et son devoir de soldat.

Publié pour la première fois en 1822 sous le titre *Poèmes*, puis en 1826 sous son titre actuel, remanié à plusieurs reprises jusqu'à l'édition définitive de 1841, ce recueil est organisé en trois sections thématiques : le « *Livre mystique* », le « *Livre antique* » et le « *Livre moderne* ». Liés aux trois grands âges successifs de l'humanité, les poèmes reprennent des thèmes bibliques (*Moïse*), des thèmes de l'Antiquité romaine (*le Bain d'une dame romaine, la Fille de Jephthé*) ou des thèmes médiévaux (*le Cor*, évocation de Roland) pour aborder ensuite la période moderne (*Paris, Dolorida*). Cette vaste traversée des différents moments de l'histoire de l'Homme se présente comme une épopée poétique, genre que les auteurs romantiques rêvaient de faire revivre. Vigny apparaît ainsi comme un précurseur de la *Légende des siècles* de V.Hugo et des *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle.

***Cinq-Mars*** (1826) est considéré comme le premier roman historique français, genre mis à la mode en Angleterre par Walter Scott dès 1819 et bientôt en vogue dans toute l'Europe. L'action du roman se situe au début du XVIII<sup>e</sup> siècle et a pour cadre la cour du roi Louis XIII. Il relate l'histoire du marquis de Cinq-Mars qui, homme de bravoure et de fermeté, sut gagner l'estime du roi en organisant un mouvement d'opposition au très puissant cardinal de Richelieu, lequel tenait le roi sous sa dangereuse influence. Par cet acte de bravoure, Cinq-Mars espérait conquérir l'amour de Marie de Gonzague ; cependant, des manipulations, des complots, des trahisons diverses amenèrent finalement le roi à abandonner son champion et permirent à Richelieu de triompher. En choisissant cet épisode historique et se magnifiant le personnage de Cinq-Mars, Vigny prenait délibérément parti en faveur d'une aristocratie restée fidèle à l'idéal chevaleresque. Pour servir son propos, il modifia les faits historiques de manière sensible : l'histoire, en effet, rapporte que l'entreprise de *Cinq-Mars* était davantage dictée par l'ambition personnelle que par la fidélité au roi. Au-delà des débats critiques assez vains qui s'engagèrent à l'époque sur ce sujet (Sainte-Beuve), il reste, créé sous la plume de Vigny, un personnage rebelle et ténébreux, incarnant la figure idéale du romantisme légitimiste.

Après *Cinq-Mars*, Vigny abandonna le roman historique pour se consacrer au « roman philosophique », selon sa propre expression, c'est-à-dire à des récits qui seraient l'expression philosophique de sa désillusion. Le premier, *Stello* (1832), est un récit sur la fatale destinée des poètes, le second, *Servitude et Grandeur militaires* (1835), est un récit sur la fatale destinée des soldats. Dans ces deux romans, Vigny propose une même épopée de la stérilité, dominée par son amertume et son pessimisme : le lecteur y assiste à la mort de toute spiritualité, et constate le destin cruel que la société réserve aux êtres noblement dévoués à leur idéal, c'est-à-dire le poète, le soldat ou le croyant.

Marquée par l'influence du romantisme anglais, la pièce ***Chatterton*** (1835) est librement inspirée par la vie du poète anglais Thomas Chatterton.

Dans la pièce de Vigny, Chatterton est un jeune poète londonien, incarnation parfaite de l'esprit romantique. Il compose anonymement ses oeuvres et vit misérablement dans une chambre louée à l'industriel John Bell, un « nouveau baron du monde moderne ». Dans son combat, Chatterton reçoit l'appui de l'épouse de John Bell, Kitty, dont il est amoureux, et celle d'un quaker qui se dit vivement anticapitaliste au nom des valeurs religieuses.

La révélation de pensée et de sentiment de Kitty Bell et de Chatterton s'oppose de façon manichéenne à la vulgarité des viveurs, à la suffisance des gens en place. Différents quiproquos, interprétés comme les manifestations de l'acharnement du destin, mènent Chatterton au désespoir : il voit la paternité de ses oeuvres contestée et Kitty se détacher de lui. Vaincu après une lutte inégale, il finit par brûler ses manuscrits avant de se donner la mort.

La pièce ne développe pas une intrigue complexe, mais peint la descente aux enfers du héros, donnant au romantisme une de ses expressions les plus contenues et les plus denses. Vigny y aborde son thème le plus cher, celui du poète paria, méconnu et méprisé dans la société moderne, qui le condamne à la solitude, à l'incompréhension, à la persécution et à la misère.

Contemporain des grands romantiques, Alfred de Vigny en est profondément différent. Ce qui avait le plus manqué aux écrivains romantiques, c'étaient les idées. Alfred de Vigny est un penseur ; c'est ce qui fait son originalité. Il met dans ses vers non pas des sentiments, des émotions et des confidences personnelles, mais bien des idées traduites en symboles. Chacun de ses poèmes est l'expression sous forme symbolique d'une idée de philosophie : Eloa (la pitié pour le péché), Moïse (le génie prédestiné à la souffrance), la Mort du loup (résignation stoïque au malheur nécessaire), etc. La philosophie d'Alfred de Vigny est le pessimisme. Ce pessimisme le plus sombre et le plus conséquent n'a aucun rapport avec la mélancolie vague ou la tristesse déclamatoire des romantiques. Il ne s'explique point par des aspirations déçues, par un trouble du coeur ; il repose sur des considérations rationnelles. Il n'est pas le résultat de souffrances personnelles ; il a une portée générale. Vigny envisage l'ensemble des êtres et des choses ; il conclut que la vie est mauvaise. Tout ce qui fait l'objet de nos desirs, l'amour, l'ambition, la gloire, n'est pour nous qu'une occasion de souffrance. D'où pouvons-nous attendre secours et consolation ? De la nature ? Elle est insensible à nos misères, elle n'entend pas nos cris et nos soupirs. Et Dieu ? Mais pour Vigny les cieux sont vides, et l'homme n'a rien à attendre du Créateur, qui a abandonné sa créature. La leçon morale qu'il faut tirer de cette philosophie désespérée et hautaine est une leçon de résignation non chrétienne, mais stoïcienne.

Poète, romancier et auteur dramatique, Vigny est l'une des figures marquantes du romantisme en France. Son oeuvre se caractérise par un pessimisme fondamental, qui se fit de plus en plus prégnant au cours de sa vie et de sa production. Sa vision désenchantée de la société va de pair avec un thème qu'il développa à plusieurs reprises, celui du « paria ».

## Le roman

Dans ce climat général de retour à la vie intérieure, les premiers grands romans du XIXe siècle sont surtout des sortes d'autobiographies déguisées. **Oberman** de **Sénancour** (1770-1846) est un journal constitué d'une série de lettres. L'auteur s'y livre à une introspection et y analyse son dégoût de la vie, son angoisse, son vertige du vide. Sa mélancolie et son ennui annoncent le thème de l'incommunicabilité entre l'artiste et le monde, thème cher au courant romantique. **Adolphe** de **Benjamin Constant** (1767-1830), amant de Mme de Staël, et, comme elle, grand voyageur, raconte comment Adolphe séduit par désœuvrement Ellénore. Pris au jeu, ne sachant ni rompre ni vraiment aimer, il a l'impression de gâcher sa vie. Ellénore, convaincue qu'elle est abusée et trahie, se laisse mourir sans que son amant sache la sauver. Il se retrouve libre, mais à jamais désemparé. Ce récit, nu et cruel, est une analyse très pessimiste de l'égoïsme et du mal d'amour.

Le thème privilégié de nombreuses oeuvres est *l'autobiographie* qui connaît au XIXe siècle un essor illustré par **Chateaubriand**, **Stendhal** et **George Sand**, qui sont aussi de grands épistoliers. Les projets autobiographiques de Stendhal et de George Sand sont sans doute moins ambitieux, mais relèvent d'un même désir de se connaître et de mieux comprendre leur intégration personnelle à l'époque.

Une des tendances du romantisme est le goût de l'histoire. Les romans de l'anglais Walter Scott, qui obtenaient en France et par toute l'Europe une vogue considérable, présentaient une ingénieuse adaptation de l'histoire au roman. Ce sur ce modèle que se forme en France *le roman historique*.

*Le Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny est l'un des spécimens les plus fameux du genre. L'auteur y raconte la conspiration de Cinq-Mars à sa façon, qui est loin d'être celle des véritables historiens. Il présente les faits sous des couleurs inexactes ; il dénature à plaisir le caractère des personnages. Il substitue son invention à la réalité. Mais si le livre ne doit, au point de vue historique, être lu qu'avec la plus grande circonspection, il emprunte sa valeur littéraire au dramatique du récit, au relief de certains épisodes, à la qualité du style.

La *Notre-Dame de Paris* (1831) de **Victor Hugo** est une évocation de l'ancien Paris, beaucoup moins intéressante par l'affabulation, par le drame et par les idées que par les descriptions. C'est comme le roman sur l'architecture, un poème consacré à l'art du moyen âge. Sous l'influence des idées de la Renaissance, le XVII et le XVIII siècles avaient considéré que l'art du moyen âge était toute barbarie et que les oeuvres qu'il avait produites étaient monstrueuses. Chateaubriand en s'élevant contre ces idées avait « restauré la cathédrale gothique ». La cathédrale est véritablement au premier plan dans le roman de Victor Hugo. Il a su la faire vivre, lui donner une âme.

*Les Misérables* (1862) contiennent aussi des parties historiques. Pitié pour les humbles, sympathie pour les révoltés, réhabilitation du forçat, théories humanitaires, fragments d'épopée, pages d'histoire, description de Paris, de ses couvents et de ses égouts, il y a de tout dans cette oeuvre vaste, inégale, confuse, composée d'ailleurs à des dates et sous des influences différentes, et où de réelles beautés éclatent au milieu de beaucoup de fatras.

Les romans **d'Alexandre Dumas** père (1802-1870) présente les événements extraordinaires, grands coups d'épée, intrigues ténébreuses, personnages de fantaisie, sentiments modernes sous les costumes de jadis, grossier bariolage d'histoire, un style d'improvisateur. Dumas a une invention si fertile, tant de mouvement dans le récit, tant de gaieté facile et de bonhomie, surtout dans le plus fameux de ses romans *les trois mousquetaires*, qu'on ne peut lui refuser d'avoir été et d'être encore un prodigieux amuseur.

### **George Sand** (1804-1876)

Née à Paris 1804, Aurore Dupin est élevée par sa grand-mère à Nohant (Indre). Elle aime la campagne, les grandes chevauchées au crépuscule. Elle commence à s'habiller en garçon. Son mariage avec Casimir Dudevant ne satisfait guère. Elle se met à écrire pour tromper l'ennui, puis quitte son époux pour se lier avec Jules Sandeau, dont elle prend le début du nom pour signer ses oeuvres George Sand.

Tandis que sa notoriété grandit, les aventures se succèdent ; elle passe deux ans à Venise avec Musset, entreprend une relation de dix années avec Chopin. À partir de 1848, elle s'engage plus résolument au service d'un idéal républicain et socialiste. Ses romans se chargent d'un humanisme généreux et populiste. Mais le Second Empire la ramène à des positions plus prudentes. Elle entretient une correspondance abondante avec les écrivains les plus en vue, comme Flaubert, mais ses tentatives pour renouveler son style romanesque sont toutes infructueuses. Âgée de soixante-douze ans, elle meurt à Nohant en 1876.

**Le roman idéaliste.** Après ses premiers romans, intimistes et « féministes » (*Indiana et Lélia*), George Sand, qui subit l'influence des socialistes utopiques, écrit quelques romans d'inspiration nettement idéologique, tels *Consuelo* et *Le Meunier d'Angibault*. Elle subit l'influence encore dominante de Jean-Jacques Rousseau, dont les livres avaient été sa première nourriture intellectuelle, de Chateaubriand et de lord Byron. Ces héroïnes ont l'inquiétude sous le nom de « mal du siècle ». L'auteur proclame hardiment les droits de la passion, et ne craint pas de se mettre en révolte contre les opinions reçues et les principes mêmes sur lesquels repose la société. De ces romans de passion, George Sand en arrive par une pente naturelle aux romans à thèse, où la fable n'est qu'un moyen pour démontrer une théorie. Elle défend le droit des femmes à la dignité contre l'hypocrisie et les conditionnements de la société (*Indiana*). L'opposition romantique entre la passion absolue et obstacle moral et social qui en menace l'expression et la pureté s'exprime, dans des

romans comme *Mauprat*, avec une particulière violence. À l'atmosphère dramatique et flamboyante de ces récits s'oppose l'idéalisme sentimental de ses « romans champêtres ».

**Le roman champêtre.** C'est dans ce genre très différent que George Sand a donné ses chefs-d'oeuvre. Ce sont des contes rustiques dominés surtout par l'atmosphère campagnarde de son Berry et marqués par une mystique populaire. Si les techniques du réalisme descriptif naissant sont présentes dans ces récits (*La petite Fadette*, *François le Champi*) ; elles s'accompagnent, dans *La Mare au diable*, d'une sorte d'idéalisme sentimental et moral qui lui vaut, en 1846, son premier grand succès de romancière. L'oeuvre vaut autant par ses réminiscences autobiographiques que par l'atmosphère bucolique dans laquelle elle baigne.

Le héros est un laboureur, Germain. Veuf, il décide de suivre les conseils de son beau-père et de se remarier. La raison voudrait qu'il épousât une riche veuve des environs. Mais le court voyage qu'il fait pour se rendre auprès d'elle lui donne l'occasion de découvrir la fraîcheur d'une jeune paysanne dont il s'éprend bientôt, Marie. Il suffit d'une nuit pour que tout s'accomplisse. Malgré son plus grand âge, Germain fêtera ses noces avec Marie.

Situant l'action dans son Berry natal, George Sand se montre un peintre sensible et délicat de l'univers champêtre. Elle puise dans le folklore et le réalisme des usages une poésie authentique et pleine d'une certaine nostalgie philosophique : dans l'histoire toute simple de Germain et Marie, n'est-ce pas un peu de l'âge d'or et des utopies rousseauistes qu'on retrouve.

Le romantisme français est particulièrement varié et vigoureux dans ses manifestations, puisqu'il s'incarne dans la peinture, la musique, l'histoire, la politique, la critique littéraire, le théâtre, la poésie, le roman, l'essai, les mémoires, etc. De nombreux auteurs et artistes ne se réclament pas du romantisme sont pourtant si profondément influencés par lui qu'ils sont traditionnellement associés dans l'histoire culturelle française. Après un foisonnement d'oeuvres entre 1830 et 1840, l'échec du drame de Victor Hugo, *les Burgraves* (1843), marque en France la fin de la période romantique. Toute la production littéraire d'écrivains qui, à un titre ou à un autre, se rattachent au romantisme (Nerval, Gautier, Baudelaire) ne relève plus, alors, du mouvement de 1830. Cependant, même officiellement mort aux alentours de 1850, le romantisme a survécu par l'influence, affichée ou souterraine, qu'il exerce sur les choix thématiques et sur la sensibilité des auteurs modernes.

Le XIX siècle est une ère de liberté qui ouvre la voie à toutes les formes d'innovations.

1. Quels courants littéraires du XIXe siècle pouvez-vous nommer ?  
Comment coexistent-ils entre eux ?

2. Quelles influences étrangères ont provoqué le romantisme en France ?
3. Comment le romantisme est opposé au clacissisme ?
4. Comment l'oeuvre romantique devait changé la conscience du peuple ?
5. Comment l'esprit romantique est exprimé dans la poétique de l'oeuvre ?
6. Quel est le rôle de Mme de Staël dans le développement du romantisme français ?
7. Quelles sont les sources de la poésie lyrique ?
8. Quel rôle joue l'idée chrétienne dans l'oeuvre de Chateaubriand ?
9. Comment Lamartine explique « le mal du siècle » dans sa poésie lyrique ?
10. Précisez le rôle de V.Hugo dans le romantisme français.
11. Quels thèmes dominant dans la poésie de V.Hugo ?
12. Comment le contexte contemporain est représenté dans les romans historiques de V.Hugo ?
13. Quels drames de Musset sont destinés à être lus ?
14. Quelles qualités de Musset lui ont permis de dépasser ses prédécesseurs ?
15. Quels traits du roman historique sont propres à Cinq-Mars de Vigny ?
16. Quels écrivains français pouvez-vous citer parmi les représentants de la prose romantique ?
17. Quels sont les traits des romans idéalistes et des romans champêtres de Georges Sand ?
18. Comment le théâtre romantique se diffère du théâtre classique ?

### Littérature recommandée :

1. Bedu J.-J. Bohème en prose / Jean-Jacques Bedu. – Paris : Grasset, 2009. – 394 p.
2. Darcos X. Histoire de la littérature française. – Paris : Hachette, 1992. – 527 p.
3. Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P.Aragon, D. Saint-Jacques, A.Viala. – P. : puf, 2002. – 654 p.
4. Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française : dynamique et histoire. – P. : Gallimard, 2007. – V.II. – 929 p.
5. Haedens K. Une histoire de la littérature française. – P. : Grasset, 2007. – 532 p.
6. Hardy Ch. Les grands romans français. – P. : Carnets de l'info, 2010. – 383 p.
7. Julaud J.-J. La littérature française du XIX siècle à nos jours. – P. : First, 2008. – 464 p.
8. Raimond M. Le roman. / Cursus. – P. : Armand Colin, 2008. – 190 p.

9. Bloudeau N., Allonache F., Né M.-F. Littérature progressive du français. - CLE International, 2004. – 160p.
10. Deshusses Pierre. Dix siècles de littérature française. XIX – XX siècles. - V.2. - Paris., 1984
11. Kruba E. Mychajlo Kocjubynskij et la prose ukrainienne de son temps. – Lille, – 1982, – 780 p.
12. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. – Larousse-Bordas, 1997. – 896 p.
13. Ligny C., Rousselot M. La littérature française. – Paris: Nathan, 1992. - 160p.
14. Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du professeur. – Paris : Nathan, 1991. – 960 p.
15. Michel A., Becker C., Berthier P., Bury M., Millet D. Littérature française du XIX siècle. – Vendôme : puf, 1993. – 501 p.
16. Rabinovitch G. Histoire de la littérature française XIX – XX siècles. – M.: Высшая школа, 1977. – 260с.
17. Rincé Dominique. Langue et littérature. Anthologie XIX – XX siècles. – Paris, 1992. – 479 p.
18. Valette Bernard et autres. Anthologie de la littérature française. – Paris, 1989. – 438 p.
19. Vélikovsky S. Poètes français XIX – XX siècles. Anthologie. – M.: Éditions du progres, 1982. – 326 p.
20. Аникст А.А. История учений о драме: история драмы на \западе в первой половине XIX века. Эпохи романтизма. – М., 1980.
21. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966.
22. Евнина Е.М. Виктор Гюго. Очерк творчества. – М., 1976.
23. Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б. – Тернопіль: Богдан, 2005.
24. Кормич Л.І., Багацький В.В. Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія. – Харків, 2000. – 187 с.
25. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки кінця XIX - поч. XX ст. – Львів, 1989, – 165 с.
26. Матвіїшин В.Г. Морально-етична проблематика у творчості В.Гюго // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. 3. – 1999.
27. Моруа Андре. Олімпіо або життя Віктора Гюго. - К, 1974.
28. Наливайко Д.С. Віктор Гюго. Життя і творчість. – К., 1976.
29. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література XIX ст. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2001. – 416 с.
30. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. –Л, 1958.
31. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. – М., 1977.
32. Шрейдер Н.С. Французская литература периода Консульства и Империи. – Днепропетровск, 1972.

### **Le réalisme du XIXe siècle.**

Les grands changements politiques et économiques poussent les hommes du XIXe siècle à chercher une compréhension générale des faits qui présentent l'apparence d'un système cohérent. Cette idée d'une unité qui sous-tend la diversité se retrouve partout : histoire, littérature, poésie, philosophie, science. On supprime même les limites entre ces différents domaines. Les historiens mettent en relation la politique, l'économie, la vie sociale et intellectuelle pour faire apparaître l'esprit d'une époque et le sens dans lequel progresse l'humanité.

Ce sont précisément ces valeurs, certitudes scientifiques, réussite sociale, développement technique, qui, prenant le pas sur l'imagination et sur le rêve, déterminent le courant dit réaliste (qui commence vers 1835). *Le Réalisme* naquit du besoin de réagir contre le sentimentalisme romantique et contre « la sottise, le poncif et le bon sens ». *Le Réalisme* est un mouvement culturel qui est caractérisé par une attitude de l'artiste face au réel. Il définit un type de littérature qui veut représenter le quotidien le plus fidèlement à la réalité possible, sans omettre le banal avec un point de vue objectif. Le Réalisme cherche à dépeindre la réalité telle qu'elle est, sans artifice et sans idéalisation, choisissant ses sujets dans les classes moyennes ou populaires, et abordant des thèmes comme le travail salarié, les relations conjugales, ou les affrontements sociaux. À ce titre, nombre d'oeuvres anciennes sont au moins partiellement réalistes, comme les fabliaux médiévaux. Au sens strict, le terme renvoie au courant artistique de la seconde moitié du XIXe siècle qui revendique la liberté de traiter des sujets de la vie réelle et contemporaine. Lié aux mouvements politiques et particulièrement à la révolution de 1848, ainsi qu'aux mutations économiques et sociales, le réalisme, influencé par le positivisme, s'oppose à la fois au romantisme dont l'idéalisme paraît fade et mensonger, et à l'académisme classique qui semble formel, sclérosé et embourgeoisé.

Le roman historique des années 1830 a introduit le souci du contexte social. Sous l'influence de Balzac et Stendhal, les romanciers découvrent une véritable poésie du quotidien qui puise ses thèmes dans l'observation du monde contemporain. Il veut être un art innovant. L'un des buts des réalistes est de dénoncer les défauts de la société, notamment la bourgeoisie qui est réputée pour son étroitesse d'esprit, son hypocrisie, ou encore pour son amour de l'argent et du profit qui efface toutes les valeurs morales. Les réalistes pensent que le milieu social a une influence déterminante sur le comportement des individus. Dans *César Birotteau*, Balzac dénonce la spéculation.

Les écrivains réalistes, désireux de rendre compte du réel, réunissent une véritable documentation sur le sujet qu'ils ont choisi. (Flaubert se documente sur les symptômes de l'empoisonnement à l'arsenic avant d'écrire la fin d'*Emma Bovary*)

Le héros, personnage exceptionnel, fait place au personnage principal qui est un individu ordinaire, représentatif du milieu dans lequel il vit. L'intrigue

privilégie la vie quotidienne, comme dans *Eugénie Grandet*, qui décrit la vie terne d'une provinciale dont la seule aventure est la passion qu'elle éprouve pour son cousin parisien.

Le cadre matériel de la vie sociale, le monde ouvrier en plein développement, le machinisme constituent des données dont la littérature s'efforce de rendre compte, avec exactitude, sans idéalisation. Sur le modèle de la peinture de Courbet, les romanciers comme Balzac et Flaubert donnent de la société et de son cadre, le plus souvent urbain, une représentation qui se voudrait « photographique » : précision descriptive des lieux, rappel des faits historiques, situations et intrigues empruntées à la vie quotidienne, héros confrontés à la réalité sociale de l'argent, de l'arrivisme, des hypocrisies sociales. En faisant référence, dans *L'avant-propos* de *la Comédie humaine* (1842), à Buffon et à sa classification des espèces naturelles, Balzac annonce ses intentions : faire une œuvre traduisant avec exactitude et rigueur l'organisation de la société. Il met donc en scène à la fois des individus et des archétypes, pris dans des mécanismes économiques qui sont les rouages du système capitaliste, et placés dans des lieux dont l'influence peut être déterminante. De ce fait, la notion de « héros » se modifie. Si tous les personnages peuvent être des « héros », comme le rappelle Stendhal avec ironie, les « vrais héros » sont désormais ceux qui peuvent, par leur dynamisme et leur énergie, dépasser le déterminisme de leur condition sociale, nouvelle forme du destin.

Dans l'œuvre des écrivains réalistes, le cadre est toujours nommé et même minutieusement décrit. Souvent l'action se déroule dans de petites villes de province. Les romans qui se déroulent à Paris nous introduisent dans les milieux du pouvoir ou du capitalisme et de la presse où les intrigues, la corruption sont à l'ordre du jour. La description des lieux crée ainsi une atmosphère qui sera confirmée par l'apparition des personnages. Chacun de ces types est un représentant très particulier d'un milieu, d'une couche sociale, d'un groupe professionnel. Chacun porte les traits communs du milieu, chacun est personnalisé par ses défauts ou des manies. Cela veut dire que la typisation est bien concrète et les héros sont influencés par leur milieu. C'est le milieu et son entourage qui forment le caractère des personnages.

Le mot « **réalisme** » désigne en fait un vaste courant d'inspiration et de manières d'écrire concernant la sensibilité, l'idéologie et les pratiques littéraires (romanesque, poétique et même théâtrale) dans les années 1850-1870. Il fut un mot de ralliement où crurent se reconnaître tous ceux qui, à la suite des grands maîtres (Stendhal, Balzac puis Flaubert), concevaient l'œuvre littéraire, et plus généralement l'œuvre d'art, dans un rapport nouveau avec le réel, qu'il soit naturel, historique ou social. En 1857, avec le scandale de Madame Bovary et la publication par **Champfleury** d'un ouvrage théorique *Le Réalisme*, on peut considérer que l'école réaliste est constituée. Flaubert en est le chef de file. Il

impose un style impartial, objectif, décrivant minutieusement la vérité psychologique, historique et sociale.

L'adjectif « réaliste » s'est ainsi trouvé appliqué, par ses adversaires, aux tableaux « scandaleux » de Gustave Courbet (1819-1877). Autour de ce peintre-agitateur se mit en place, à partir de 1850, un mouvement où se rencontrèrent des écrivains eux-mêmes amateurs ou critiques d'art.

Parmi eux on retiendra les noms de **Louis Duranty** (1833-1880), fils naturel de Mérimée, éditeur de la revue *Le Réalisme*, et surtout celui de **Champfleury** (1821-1869), principal théoricien du groupe. Dans ses écrits, où il fait référence à des grands inspirateurs étrangers comme Dickens, Gogol ou Tourgueniev, il définit nettement l'ambition du réalisme romanesque : une mimesis, c'est-à-dire une reproduction attentive, complète, minutieuse et personnalisée des « choses » du monde et de l'histoire.

Pour rendre compte du réel, les romanciers réalistes, comme plus tard les naturalistes, s'appuient avant tout sur le document qui sert en quelque sorte de caution à l'œuvre. Document constitue de sources livresques : ainsi, pour décrire l'empoisonnement d'Emma ou l'opération du pied-bot dans Madame Bovary, Flaubert consulte plusieurs traités médicaux. Mais document constitue aussi de véritables enquêtes sur le terrain, de repérages (*Carnets de travail* de Flaubert, *Journal* des Goncourt, *Carnets d'enquête* de Zola). À l'intrigue et à l'analyse psychologique traditionnelle, les romanciers réalistes substituent l'étude du milieu et l'observation clinique. Le personnage devient un type représentatif de la réalité sociale et historique. Mais la recherche de la « reproduction exacte, complète, sincère du milieu social » se heurte à la nécessité de la stylisation romanesque, comme le rappelle Maupassant dans *la Préface de Pierre et Jean*. Le réel observé doit être recréé par l'écriture, la fonction du roman étant de proposer un monde parallèle qui soit reflet du monde réel.

La restitution de la réalité à laquelle s'attelle le roman réaliste suppose essentiellement une recherche stylistique : le retrait du narrateur, l'effort d'impersonnalité visent l'objectivité. Sur le plan de l'écriture, la recherche du mot juste, l'attention aux détails et à la forme est primordiale, particulièrement chez Flaubert.

De Maupassant à Jules Renard, en passant par Vallès et Daudet, les épigones de Flaubert seront nombreux : les préoccupations réalistes ont profondément marqué l'esthétique du roman moderne. L'illusion figurative – faire vrai – est encore le maître mot pour bon nombre d'écrivains contemporains et le lecteur attend souvent d'un roman qu'il soit la création d'un monde proche ou éloigné de la réalité, mais à l'authenticité duquel il peut croire.

Talentueux et respectueux artisans du réalisme romanesque, les frères **Goncourt** en ont, à leur manière, dessiné les limites. À lire leur passionnant *Journal* ou les meilleurs de leurs romans, on est en effet frappé par l'évidence

d'une contradiction : d'un côté ils montrent un sens de l'observation presque « maniaque » des détails morbides de la réalité psychologique et sociale qu'ils décrivent ; de l'autre ils veulent absolument faire « vrai » en faisant « beau », c'est-à-dire en ornant ses observations de « naturalistes » avec les élégances de leur style.

Cet attachement à la « beauté » pure devait empêcher les Goncourt d'être, comme ils le prétendaient, les initiateurs du roman moderne. Il faudra la puissance et la hardiesse d'un Zola pour donner au réalisme, sous la forme du naturalisme, un souffle épique et une dimension mythique.

### **Stendhal (1783-1842)**

Stendhal, son vrai nom Henri Beyle, n'a connu qu'une gloire posthume. Son œuvre a laissé la plupart de ses contemporains indifférents, mais aujourd'hui il est reconnu comme l'un des écrivains majeurs du XIXe siècle.

Stendhal est né à Grenoble en 1783 dans une famille bourgeoise, pieuse et royaliste. On l'éduquait dans les mêmes principes. Il a perdu très tôt sa mère et était élevé par sa tante Séraphie, vieille fille dévote et qui le jugeait « d'un caractère atroce ». De 1792 à 1794, il a subi « l'affreuse tyrannie » de son précepteur, l'abbé Raillanc. Depuis, il éprouve une haine pour son père, pour la religion et la monarchie. Les seules personnes qu'il adorait c'étaient son grand-père maternel, Voltairien convaincu et sa grand-mère Élisabeth. En 1796, l'adolescent entre à l'école centrale de Grenoble. Après de brillantes études, il part pour Paris pour se présenter au concours de l'école Polytechnique. Il y arrive le 10 novembre 1799, le lendemain du coup d'État de Bonaparte. Oubliant aussitôt Polytechnique Stendhal entre comme secrétaire au Ministère de la Guerre et grâce à l'appui de son cousin, futur ministre de Napoléon Pierre Daru. Aux années 1800-1801 il participe à la campagne d'Italie où il pense découvrir la culture italienne qui l'enchantait plus tard. En 1802 le jeune sous-lieutenant démissionne de l'Armée et entre à Paris. De retour, il n'a qu'une ambition: « Écrire les comédies comme Molière », qu'il n'a jamais réalisées. Mais comme il fallait vivre. Stendhal reprend du service dans l'armée napoléonienne et exerce diverses fonctions. En 1810 il est nommé au Conseil d'État. En 1812 il pénètre avec l'armée dans Moscou en flammes et la chute de l'Empire (1814) ruine définitivement ses projets et sa situation.

Dès août 1814, Stendhal s'installe à Milan et ne revient en France qu'en 1821. En 1822 il a écrit l'essai de psychologie amoureuse nommé *De l'amour*. Dans son essai il distingue quatre variétés principales d'amour: l'amour-passion, l'amour-goût, l'amour physique et l'amour de vanité. Stendhal passe en revue les différentes façons d'aimer en Europe, aux États-Unis et même en Arabie. Il faut constater que son essai a eu un grand échec.

En 1823 Stendhal a publié son manifeste du romantisme sous le titre *Racine et Shakespeare*. Il définit le romantisme comme « L'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs

croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme au contraire leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères ». Il n'hésite pas à affirmer que Racine et Shakespeare étaient romantiques à leur temps, de telle façon que Stendhal comprend le romantisme. Il se prononce en faveur d'une « tragédie nationale en prose, en rejetant les trois unités du classicisme ». Selon lui, la tragédie romantique est écrite en prose, la succession des événements se présente aux yeux des spectateurs au cours de plusieurs mois, et ils se passent en des lieux différents.

En 1835-1836 Stendhal a écrit un ouvrage autobiographique *Vie de Henry Brulard*. Cet ouvrage relate l'existence de Stendhal jusqu'en 1800.

Au cœur des préoccupations stendhaliennes, on trouve l'introspection et la connaissance de soi. Celle-ci allant de pair avec la connaissance de la société, il vaut mieux, pour plaire à autrui et échapper aux sarcasmes dus à l'incompréhension, se cacher derrière un masque hypocrite. Son égotisme, cet art de vivre esthétique et moral fondé sur le plaisir, l'éloignement du vulgaire et l'approfondissement de la connaissance de soi, nourrit la création romanesque de Stendhal. Ses personnages sont dotés de l'énergie à l'épreuve de laquelle seulement ils peuvent savoir ce qu'ils valent. Mystérieux pour autrui, ils s'expliquent à eux-mêmes, comme Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*) et deviennent transparents pour le lecteur. Quant au narrateur anonyme et ironique des romans stendhaliens, il manifeste, par ses instructions au beau milieu du récit, le goût de l'écrivain pour une présence masquée.

Si Stendhal eut certains traits du caractère romantique (goût pour l'introspection et l'analyse des émotions, passion pour le théâtre, etc.), il n'eut jamais la spontanéité et la naïveté des grands romantiques. Formé à l'école des idéologues et des philosophes du XVIIIe siècle, il est, comme eux, un homme d'observation, d'interrogation et de jugement.

Son entreprise autobiographique, plusieurs fois renouvelée, se situe dans cette perspective. Fasciné par Rousseau, mais soucieux d'éviter les pièges d'un genre guetté par la complaisance, il se raconte dans ses divers essais avec un détachement teinté d'ironie, comme si l'observation portait non sur lui-même, mais sur un personnage dont il connaîtrait tous les replis de l'âme.

Il passa ainsi naturellement de l'autobiographie au roman. S'il ne s'agit pas d'un roman « intimiste » à la première personne, comme chez Constant ou Chateaubriand, cette fiction à la troisième personne est pourtant la réalisation la plus parfaite de l'autobiographie : au cœur de la narration, c'est toujours le même Moi qui se décrit en empruntant des marques les plus divers.

Quel que soit le cadre historique dans lequel il évolue, quelle que soit la vérité anecdotique ou sociohistorique de ces récits, le personnage stendhalien se fait toujours le porte-parole de son auteur. Si nous voyons l'univers du roman par ses yeux, c'est toujours Stendhal que nous devinons derrière ses regards. Julien, Fabrice, Lucien, tous ces héros de l'ambition, qui apprennent le monde

en même temps qu'ils se découvrent eux-mêmes, sont autant de pseudo-Stendhal, à la recherche de leur identité. Leur inlassable « quête du bonheur » ne fait que répéter la quête de soi sans fin de leur auteur.

Malgré son désir de prendre ses distances avec la confession autobiographique, Stendhal s'en tient à l'évocation de « faits réels » ou d'anecdotes historiques. Mais il ne s'agit pas chez lui d'une objectivité telle qu'elle existe chez Balzac. On parlera plutôt de réalisme subjectif, tant la vérité est d'abord chez lui une affaire de style et d'écriture, au service d'un regard qui peint et d'une conscience qui juge.

La poésie si souvent présente chez lui est le prolongement le plus naturel de son réalisme psychologique, critique ou historique. C'est elle, en fin de compte, plus que la chasse aux « petits faits vrais », qui donne au récit son authenticité.

Les romans de Stendhal naissent d'une réalité brute, d'un fait divers. Détestant le pittoresque conventionnel et l'éloquence affectée, il n'a qu'une règle : « être vrai ». *Le Rouge et le Noir* (1831) a pour point de départ une affaire criminelle authentique. *La Chartreuse de Parme* (1839) s'appuie sur une chronique italienne de la Renaissance. Stendhal observe avec une lucidité scientifique, détachée, les sentiments et les mobiles de ses héros. De cette distinction résulte une forme d'ironie, de regard amusé. Le réalisme stendhalien est conforté par sa bonne connaissance des données politiques de son temps : Lucien Leuwen détaille la société de la monarchie de Juillet ; *La Chartreuse* dévoile les rouages policiers du royaume de Parme. Admiratif devant la sobriété du code civil, ennemi du charlatanisme littéraire, Stendhal s'habitue à écrire sans retouches et à conserver son « premier jet ». Le réalisme n'exclut pas une forme de subjectivité, contrairement à qui se veut exhaustif, Stendhal s'en tient à de petits faits vrais, choisis par lui pour produire un effet de réel.

Stendhal s'intéresse aux mœurs de son époque. Ennemi des royalistes, il trace des aristocrates des portraits féroces. Il n'aime guère davantage les gens d'Église et les hommes de pouvoir. Se souvenant de la « tyrannie » de son enfance, exercée par son père et par divers précepteurs religieux, il hait les donneurs de leçons. Sa vision de la monarchie de Juillet se réduit à des trafics boursiers et au triomphe de l'argent. Par opposition, Stendhal s'invente une patrie selon son cœur, l'Italie, pays où il arrive à la suite de Bonaparte, emporté par un idéal de liberté et d'héroïsme, et où l'énergie donne un sens à la vie. Car le héros stendhalien est un être d'ambition et de volonté, parti « à la chasse au bonheur », décidé à vivre passionnément et à conquérir le monde. La recherche est moins celle du pouvoir que d'une fortune qui permettra définitivement d'être libre et de se placer au-dessus des préjugés ou des conventions, en échappant à la mélancolie.

On rencontre deux types de héros, chez Stendhal. Julien Sorel (*Le Rouge et le Noir*) est obsédé par la volonté de « parvenir », quitte à devenir calculateur, sournois, hésitant entre l'église (le noir) et l'armée (le rouge), pour s'imposer.

C'est la vision pessimiste. En revanche, Fabrice del Dongo (*La Chartreuse de Parme*) oublie les mesquineries du monde, emporté par son appétit pour les charmes de la vie, trouvant de la saveur même à la prison, car tout est propice au bonheur. C'est la vision optimiste. Dans les deux cas, nous avons affaire à des passionnés et à des insoumis. Cyniques ou souriants, tous refusent la médiocrité et la dépendance.

L'oeuvre majeure de Stendhal est bien sûr *Le Rouge et le Noir*, publiée en 1830 et qui n'a pas eu de succès à son vivant. Cette oeuvre qui retrace l'itinéraire d'un jeune homme dans la société provinciale, puis à Paris s'inscrit dans la ligne des romans romantiques. On peut en faire double étude: d'une part, l'évolution individuelle du héros, marquée par le conflit permanent entre l'ambition et la sensibilité; d'autre part, une société qui défend ses valeurs et ne laisse guère d'espoir à qui n'a pas la chance d'être « bien-né ». Le double conflit qu'affronte le héros – lutte contre lui-même et la lutte contre la société qui le refuse. Le personnage de Julien est pris de deux chroniques criminelles relatées par *La gazette des Tribunaux*. Le choix d'ambition qui est propre aux héros stendhaliens correspond à une constatation historique. Après la chute de Napoléon, beaucoup de jeunes gens ne peuvent pas surmonter des obstacles que la société de la Restauration dresse devant eux.

Stendhal a ainsi créé un personnage d'une grande complexité psychologique, déchiré entre une puissante volonté de réussir, la certitude de sa propre valeur et une sensibilité qui le rend vulnérable. Au commencement le roman portait le titre *Julien*. C'est seulement au mois de mai 1830 que l'auteur a choisi définitivement le titre *Le Rouge et le Noir*. Stendhal avait le goût marqué pour l'énigme et le souci d'intriguer le lecteur. D'autre part, les couples de couleurs l'avaient toujours séduit, comme le montre *Le Rose et le Vert* d'un roman inachevé, et *Rouge et Blanc* du manuscrit du roman *Lucien Leuwen*.

Ainsi rouge symbolise le républicain Lucien, blanc – la jeune royaliste Clotilde. À présent il y a de nombreuses explications des couleurs stendhaliennes. La plus simple est celle de deux couleurs du jeu de la roulette: Julien joue le noir et perd. Deuxième explication, le rouge symbolise la carrière militaire et la noire – l'état ecclésiastique. Il y a encore une autre explication: le rouge c'est la gloire militaire, la Révolution et l'Empire, la passion et le sang et la mort personnifiés par le bourreau. Le noir est le symbole de l'État sombre où la France est tombée depuis 1815. Plus récemment, Geneviève Mouillaud a interprété autrement le titre selon laquelle le noir symbolise le père, les prêtres, le deuil, le cimetière et le rouge est le signe du crime d'amour, le meurtre du père et la Révolution.

Le livre commence par une présentation des lieux, une ville provinciale nommée Verrière. Stendhal met en scène son environnement familial. Le père qui possède une scierie est brutal et borné. Les mêmes sont ses frères aînés. Julien est un lecteur assidu des épopées napoléoniennes. De son physique il est bien fragile. « C'était un petit jeune homme de 18 à 19 ans, faible en apparence,

avec des traits irréguliers, mais délicats et un nez aquilin, de grands yeux noirs, qui dans les moments tranquilles, annonçaient de la réflexion et du feu ». Ainsi, nous le voyons se présenter dans la famille de Rênal. Lors de sa première rencontre avec Mme de Rênal sur le pas de sa maison il est d'abord « étonné de sa beauté ». Mais outre la beauté elle possède les charmes raffinées d'une bourgeoise élégante. Ils étaient si près l'un de l'autre que Julien a senti le parfum des vêtements d'été, chose si étonnante pour un pauvre paysan.

Julien se pose pour but de séduire Mme de Rênal, pour lui c'est le seul moyen de se venger. À la suite de la découverte de sa liaison avec Mme de Rênal Julien s'enfuit et va chez son ami Fouquet, marchand du bois. Chemin faisant, il pense que Napoléon était déjà général à son âge. Plus tard Julien est envoyé au séminaire de Besançon. Il y fait un nouvel apprentissage douloureux, de l'hypocrisie du monde. Son indépendance d'esprit lui attire la haine de ses condisciples: il doit donc se créer un personnage. L'atmosphère au séminaire l'oblige de l'abandonner. Par une lettre de recommandation de l'abbé Pirard, il va à Paris et devient secrétaire de marquis de La Molle. La fille du marquis Mathilde est intriguée et attirée par ce personnage original qui la tire de son ennui. Leur union ne dure pas longtemps. Dénoncé comme arriviste « sans participe de religion » par Mme de Rênal, Julien a tenté de l'assassiner, à Verrière, en pleine messe. Arrêté, il passe en jugement. En prison, Julien prend conscience de la profondeur de ses sentiments pour Mme de Rênal. Mathilde n'était pour lui qu'une passion éphémère. L'histoire se termine avec la disparition de ceux qui en furent les principaux héros, Julien et Mme de Rênal. Cette fin tragique qui associe la mort et l'amour situe le roman parmi les grandes histoires d'amour éternel.

*La Chartreuse de Parme* a pour origine un double projet, un récit de la bataille de Waterloo et un roman sur futur Pape sous le nom de Paul III (1534-1549). Le héros principal est Fabrice del Dongo. Fabrice est un fervent admirateur de Bonaparte. Aidé par sa tante, la romanesque Gina del Dongo, il traverse la France pour rejoindre les troupes de l'empereur à Waterloo. Ici, à Waterloo, il est témoin de la défaite de Bonaparte. La description de la bataille est bien réaliste chez Stendhal. Fabrice pris en espion doit faire tout son possible pour se tirer d'affaires. Fabrice revient en Italie. Le père spirituel pour Fabrice était l'abbé Blanès. Fabrice le retrouve en revenant en Italie. Ici, en Italie, Fabrice commet un meurtre. Il est aussitôt emprisonné. Mais la prison, lieu de malheur, devient pour lui paradoxalement, lieu de bonheur. La présence de Clélia, la fille du gouverneur, aperçue un peu plus bas, nourrit ses rêves. Heureux en prison il accepte cependant de s'évader. Son évasion est décrite d'une manière romanesque. Brouillard, sentinelle endormie, duchesse attentive qui l'attend, tout y est.

Stendhal a montré l'histoire d'un délai de trois ans. Le bonheur de Fabrice et de Clélia ne dure pas longtemps. Fabrice ne peut voir son fils né de sa liaison avec Clélia et Fabrice finira ses jours dans la solitude.

*La Chartreuse de Parme* n'est pas un seul roman de Stendhal où il décrit l'Italie. Sa nouvelle *Vanina Vanini* en est la preuve. Mythifiés par les souvenirs et les rêves de Stendhal, le climat, les paysages, la tranquille beauté de ses lacs, la musique, la peinture, font de l'Italie le pays de l'utopie stendhalienne. Là l'énergie individuelle peut s'épanouir, là fleurissent les aventures exaltantes, les imprévus charmants, les passions grandioses. L'Italie est le lieu du plaisir de vivre et de l'amour : son image s'entremêle étroitement avec celle de la femme aimée.

Chez Stendhal, cependant, les personnages féminins sont systématiquement dédoublés et entretiennent avec le héros une double relation. L'une s'orne de la tendresse maternelle, comme avec Mme de Rénal (*Le Rouge et le Noir*) ou la Sanseverina (*La Chartreuse de Parme*), l'autre se relève plus mordante et cruelle comme avec Mathilde de la Mole (*Le Rouge et le Noir*). Mais toutes deux se rejoignent dans leur amour pour le même homme et leur rivalité s'efface dans leurs efforts pour le sauver.

Stendhal n'hésite pas à recourir à la satire d'une société provinciale, mais il privilégie l'ironie à l'égard de ses héros sans toutefois se départir d'une bienveillance qui montre que leurs erreurs ou leurs illusions ne résultent nullement à séduire le lecteur, marque entre l'auteur et sa fonction un écart analogue à celui qui doit exister entre l'être et le paraître. Elle est donc liée à la morale beyliste : la nécessaire hypocrisie ne doit jamais compromettre les vertus individuelles de ceux qui peuvent ôter leur masque à des moments privilégiés et se donner à voir dans tout leur naturel. Il en est ainsi dans l'épisode du « Chasseur vert » de *Lucien Leuwen*, où s'exprime l'amour entre Lucien et Mathilde de Chasteller. Le primat du bonheur l'emporte sur les contraintes et les bassesses d'une société matérialiste, préoccupée d'intérêts mesquins et dénuée de cette noblesse du cœur et de l'esprit que Stendhal situe idéalement en Italie et dans laquelle il voit les marques de la véritable aristocratie.

Voulant « marcher droit à l'objet », son style se donne comme modèle la sécheresse du Code civil, sans négliger la légèreté de la conversation ni le sublime lyrique de la poésie du bonheur.

### **Prosper Mérimée (1803-1870)**

Fils d'un secrétaire des Beaux-Arts, Prosper Mérimée devient inspecteur des monuments historiques en 1834. Cette fonction qu'il occupe jusqu'en 1860, le conduit en tournée d'inspection à travers la France et dans toute l'Europe méditerranéenne. Sa curiosité à l'égard des pays visités, alliée à son intérêt pour l'archéologie, lui inspire le sujet de bon nombre de ses œuvres. Sa carrière littéraire commence en 1815 par une supercherie, *le Théâtre de Clara Gazul*,

donnée pour la simple traduction des pièces d'une actrice espagnole. C'est avec *Mateo Falcone* et *Carmen* que l'écrivain s'illustre dans le genre bref de la nouvelle et des contes où son style sobre et concis fait merveille.

En situant ses récits dans des régions « étranges » (l'Espagne, la Corse, l'Italie) dont il met en scène les coutumes et les superstitions, Mérimée s'inscrit dans le courant romantique de son époque : goût de l'exotisme et de la couleur locale. Mais son approche est différente. On ne trouve dans son œuvre ni pittoresque de fantaisie ni idéalisation poétique, mais un réel intérêt historique, reposant sur une documentation et le souci d'une reconstitution objective. Son style rapide et sec tranche avec les sujets colorés et brûlants qu'il traite. Plus proche de Stendhal que des romantiques par son refus de l'épanchement et du lyrisme, il a parfois été rayé d'insensibilité. On rend justice aujourd'hui à la netteté et à la sobriété de son écriture.

En quelques nouvelles Mérimée a donné au fantastique son illustration la plus fascinante en suivant une méthode implacable : inscrire ce qu'il appelait « l'atroce » dans le réel le plus vraisemblable qui soit. Pour cela, il recourt au témoignage, au document, à la chronique, s'intègre lui-même au récit, use parfois d'une distance ironique pour attester plus sûrement la véracité de ce qu'il rapporte.

Dans la nouvelle *La Vénus d'Ille*, considérée du propre avis de l'écrivain comme son chef-d'œuvre, Mérimée sait habilement tirer parti des ambiguïtés et des oppositions que l'interprétation des événements suscite. Comme la menaçante formule inscrite sur le socle de la statue « cave amante » (c'est-à-dire « méfie-toi si elle t'aime »), les signes du surnaturel viennent sans cesse défier la sagacité du narrateur et de son ami, homme de raison et de science, partageant la passion de l'archéologie. La structure de la nouvelle, qui favorise la concentration des sensations et des émotions, offre en effet un espace littéraire idéal à l'expression du mystère et du surnaturel. Les flottements entre le réel et irréel, les hésitations entre fantasmes et réalité, y sont favorisés par la complexité du jeu narratif et le resserrement du récit lui-même. Le champ laissé largement ouvert à tous les types d'explication par un dénouement qui refuse de trancher entre la logique et l'irrationnel illustre un procédé de narration appelé à devenir typique dans le genre fantastique.

Toute son œuvre révèle l'existence de forces fatales prêtes à surgir. Utilisant les thèmes de la possession (*Le Vase étrusque*, *La Vénus d'Ille*, *Lokis*) et de la sorcellerie (*Carmen*), il fait naître le surnaturel d'une passion, d'une terre, d'une situation et, à travers le dépouillement du reportage, conduit le lecteur jusqu'au choc devant l'inexplicable.

### **Honoré de Balzac (1799-1850)**

Honoré de Balzac est né à Tours le 20 mai 1799. En 1822 la famille de Balzac s'installe à Paris. Honoré fait ses études de droit tout en travaillant comme clerc de notaire. Quand la famille doit quitter Paris faute de moyens

suffisants, il annonce solennellement qu'il reste et qu'il veut écrire. La famille loue pour Honoré une « mansarde » où l'on espère que se manifesterait son génie. Sa première œuvre *Cromwell*, une tragédie en vers, est un échec. Entre 1821-1825 il ne cesse d'écrire, essayant les différents genres littéraires. En 1822 il fait la connaissance de Mme de Berny, plus âgée que lui, qui l'aidera beaucoup et Balzac tente sa chance dans les affaires. Il devient d'abord associé d'un libraire et rachète ensuite une imprimerie à Paris. Mais il a fait faillite et est gravement endetté. Après cette ruine financière, Balzac écrit par nécessité. En 1829 paraissent la *Physiologie du mariage* et le roman historique *Les Chouans* qui débute sa carrière littéraire. Pendant les 20 ans suivants Balzac va publier 90 romans et nouvelles, 30 contes et 5 pièces de théâtre.

Si l'on ne peut isoler Balzac de ses contemporains romantiques avec lesquels il partage le goût de l'histoire et de l'autobiographie, l'intérêt pour les désirs et les passions humaines, le sens du mystère et de la poésie, l'auteur de *la Comédie humaine* se caractérise toutefois par une volonté et une manière nouvelle d'expliquer et de représenter la réalité historique et sociale. Privilégiant d'abord les vertus de l'observation et de l'analyse, il enrichit sa démarche par la richesse de son intuition et le déploiement de son imagination ; ce faisant, il réinvente un monde qui est la métaphore de la réalité. Il « invente le vrai ».

L'œuvre littéraire ne peut en effet se réduire à la « matière » historique ou à l'existence qui l'inspirent. Réalisme, pour Balzac, ne signifie pas reproduction servile de la réalité. L'écrivain transfigure et stylise le réel pour construire son propre univers. Il souligne lui-même, dans son *Avant-propos* de 1842, le travail de l'imagination créatrice, qui choisit des fragments de la réalité, les associe en un ensemble ordonné et les élève en un système cohérent. En ce sens, personnages, caractères, cadres et situations, loin de trouver leur modèle propre dans la nature, sont composés d'éléments épars dans la réalité et résultent d'opérations de l'esprit... Ainsi se construit un monde dramatisé, aux traits accusés, aux contrastes appuyés par le romancier, un monde où tout est devenu signifiant, où la contingence s'est muée en nécessité littéraire.

Balzac a travaillé de la sorte : de la « traduction littéraire des faits » à la mise en scène d'une vaste « légende du siècle ». Pénétrant avec acuité et subtilité la réalité, il l'a dépassée pour la remodeler selon les exigences de ses visions, de son idéologie et de ses propres mythes. « J'ai maintes fois été étonné, écrit Baudelaire, que la grande gloire de Balzac fût de passer pour un observateur ; il m'avait toujours semblé que son principal mérite était d'être visionnaire, et visionnaire passionné. » Les décors de son œuvre, transfigurés par ses fantasmes, les personnages de ses romans, habités de ses passions, les conflits de l'époque traversés de ses croyances ou engagements, tout concourt dans *la Comédie humaine* à la vaste orchestration d'une « chronique » par l'un des regards les plus pénétrants du siècle.

Le réalisme balzacien est enfin un réalisme magnifié par l'ampleur de la conception et par la somptuosité d'un style que certains critiques, l'opposant à la fluidité de celui de Stendhal, ont longtemps raillé pour ses lourdeurs et maladresses. Mais dans une œuvre aussi monumentale, écrite dans des conditions de rapidité invraisemblables, les « fautes » ou les négligences de « feuilletoniste » en mal de copie ne sont en fait que la rançon d'une écriture qui ne peut se passer de l'épaisseur du trait et du volume du récit.

S'en tenir à un tel jugement serait méconnaître la hardiesse de Balzac dans le maniement de la langue – qui n'a d'égale que celle de son maître Rabelais – et surtout l'intense travail de réécriture, de prolifération dont témoignent les brouillons que l'on étudie désormais avec le respect qu'ils méritent. On peut ainsi mieux entrer dans le secret d'un style qui, plus qu'une accumulation de procédés, est avant tout un regard et une voix.

Balzac offre l'image paradoxale d'un écrivain conservateur produisant une œuvre révolutionnaire. Il est monarchiste, hostile à tout ce que représente la Révolution. Mais il décrit les appétits et les mœurs de son temps avec une telle vérité qu'il provoque la prise de conscience et la révolte qui préludent à toute révolution.

Dans ces romans la description du lieu crée une atmosphère particulière qui sera confirmée par l'apparition des personnages. Chacun de ces types est un représentant particulier d'un milieu, d'une couche sociale, d'un groupe professionnel. Chacun porte le trait commun du milieu, chacun est personnalisé par des défauts, des manies. Ainsi, l'ensemble des œuvres est nommé *La Comédie humaine*.

### Structure de *La Comédie humaine*.

#### Première partie : **Étude de mœurs**

1. Scènes de la vie privée : 28 romans écrits, notamment *Mémoire de deux jeunes mariées*, *Modeste Mignon*, *le Colonel Chabert*, *Béatrix*, *Gossec*, *Le Père Goriot*... (+ 4 projets)

2. Scènes de la vie de province : 11 romans écrits, notamment *Le Lys dans la vallée*, *Ursule Mirouet*, *Eugénie Grandet*, *Le Curé de campagne*, *Illusions perdues*... (+ 6 projets)

3. Scènes de la vie parisienne : 15 écrits, dont le cycle de *l'Histoire des Treize*, *César Birotteau*, *La Maison Nuncingen*, *Splendeurs et misères des courtisanes*... (+ 14 projets)

4. Scènes de la vie politique : 4 écrits, dont *Une ténébreuse affaire*, *Le Député d'Arc*... (+ 4 projets)

5. Scènes de la vie militaire : 2 romans écrits, *Les Chouans*, *Une passion dans le désert* (+ 21 projets)

6. Scènes de la vie de campagne : 3 écrits, *Les Paysans*, *Le Médecin de campagne*, *Le Curé du village* (+ 2 projets)

#### Deuxième partie : **Études philosophiques**

27 ouvrages prévus, dont 22 ont été écrits, notamment *La Peau de Chagrin*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Recherche de l'absolu*, *Luis Lambert*, *Séraphita*...

### Troisième partie : Études analytiques

5 ouvrages prévus, dont 2 écrits : *La Physiologie du mariage et Pathologie de la vie sociale*.

*La Comédie humaine* qui propose un tableau des mœurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet compte environ 2500 personnages qui forment un microcosme social. Lieux, milieux, âges, conditions, sexes, passions, rêves et destins condensent les acquis d'une observation puissamment réfléchie de la réalité sociale et historique contemporaine. En multipliant les relations et les intrigues à l'intérieur de cet univers, le procédé du **retour des personnages** accroît l'intérêt romanesque, participe à la cohérence de l'univers de *La Comédie humaine* et permet l'analyse des causes historiques et psychologiques du dynamisme ou de la stagnation à l'intérieur d'une société.

Parmi les nombreux types qui peuplent *la Comédie humaine*, quelques-uns prévalent. Ainsi, la figure du jeune homme développe la thématique récurrente de l'ambition. Deux modèles se présentent : celui d'Eugène de Rastignac (*Le père Goriot*) qui, venu à Paris faire son droit, perd tout scrupule, renie tout sentimentalisme, épouse la fille de son ancienne maîtresse dans *Le Député d'Arcy*, et finit ministre et pair de France ; celui de Lucien de Rubempré (*Illusions perdues*), poète qui, pour avoir refusé d'appliquer les règles de la jungle sociale qu'est Paris, se suicide à trente ans, faussement accusé d'assassinat.

La femme, elle, soumise aux lois de la nature et au Code civil, diffère selon les âges, éclatante à trente ans, condamnée le plus souvent à l'adultère et à ses conséquences dramatiques (*La femme de trente ans*), vouée à l'amour maternel ou au sacrifice sublime (*Le Lys dans la vallée*).

D'autres figures inquiètent davantage, telles celle du forçat Vautrin (*Le père Goriot*), du policier Corentin (*Une ténébreuse affaire*), ou de Maxime de Trailles, le « Chevalier errant des salons, le corsaire aux gants jaunes ». Ce sont ces personnages qui jettent le regard le plus lucide sur la société ou qui, se mouvant dans les méandres obscurs du pouvoir, sont souvent liés à la thématique du complot (*Histoire des Treize*). Enfin, les monomaniaques comme Grandet (*Eugénie Grandet*), ou Gossec (*Gobseck*), sont destinés à se perdre, car, chez Balzac, la passion détruit toujours l'être qu'elle possède.

Dans *La Comédie humaine*, le choix d'un narrateur omniscient et les interventions de l'auteur imposent le savoir et le sens du texte. Les nombreuses descriptions, à l'image de celle de la pension Vauquer (*Le père Goriot*), soulignent l'interaction entre le milieu présenté et les personnages qui y évoluent. Ne voulant pas photographier, mais rendre intelligible, pour les portraits Balzac utilise la physiognomonie : il suffit d'examiner le physique

d'un individu pour percer à jour son intériorité. Toute réalité étant pour lui poétique, user de ce terme pour un roman réaliste ne lui semble pas contradictoire et il compare son oeuvre à *La Divine Comédie* de Dante. De plus, la nécessaire transformation du réel par le romancier permet, selon lui, de « pénétrer dans les hautes sphères de l'idéal ». Ses romans dépeignent le théâtre du monde, il les qualifie souvent de « poèmes » ou de « drames », retrouvant ainsi l'un des sens du mot *comédie*.

Dans l'ensemble, la vision balzacienne du monde est pessimiste. Ses héros incarnent rarement la vertu et la bonté. Le monde selon Balzac est celui du crime. Les représentants de diverses couches sociales décrites par Balzac sont plus ou moins corrompus par la soif de pouvoir et surtout par argent.

### **Gustave Flaubert (1821-1880)**

Gustave Flaubert est né à Rouen en 1821 et est issu d'une famille de médecin. Son père, grand bourgeois sévère, est chirurgien. Le jeune Gustave passe une enfance assez délaissée – ses parents lui préfèrent son frère aîné – dans l'atmosphère de l'hôpital, l'une de ses distractions étant d'aller observer les cadavres à la morgue en compagnie de sa sœur Caroline.

Après avoir passé son baccalauréat, le jeune homme commence sans enthousiasme des études de droit à Paris. Ici il fréquente les milieux artistiques et se lie d'amitié avec des hommes des lettres. En 1844, il a eu les premières atteintes d'une maladie nerveuse qui l'obligent de se retirer dans une propriété de famille au bord de la Seine. C'est là qu'il va travailler toute sa vie. Il a fait quelques voyages (1849-1850) d'Orient (Égypte, Palestine, Grèce, Tunisie) pour voir les ruines de l'ancienne Carthage. De retour à Croisset, il va dès lors consacrer sa vie à l'écriture. Dès sa parution en 1857, *Madame Bovary* lui vaut un procès pour « immoralité », dont il sort acquitté et célèbre. Si *Salambô* (1862) est bien accueilli, *L'Éducation sentimentale* (1869) est un échec, de même que la version définitive de *la Tentation de saint Antoine* (1874). À cela s'ajoutent des difficultés de tous ordres : nouvelles crises nerveuses, mort de sa mère, gêne matérielle.

Bien que fortement marqué par le romantisme qui empreigne ses premières œuvres, Flaubert a conscience de s'inscrire dans cette lignée de romanciers qui se sont proposé le réel comme champ d'exploration littéraire. Admirateur de Balzac, favorisé par le milieu médical de sa famille, doué d'une mémoire fabuleuse, il s'impose un rapport étroit avec la réalité des choses et des faits. Rivalisant à la fois avec l'exhaustivité balzacienne et la finesse stendhalienne, il a constamment recours au document comme garde-fou de ses passions et fondement de la « vérité » romanesque. Si la description prend ainsi chez lui une dimension proliférante, c'est qu'elle lui semble l'instrument premier de l'ambitieuse littérature dont il rêve : « Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu'elle est, mais des tableaux complets, peindre le dessus et le dessous des choses. » Noces d'Emma Bovary ou journées révolutionnaires de

1848 dans *L'Éducation*, ces scènes sont autant de manières de « fouiller le vrai » en tenant à l'écart les démons de l'inspiration subjective.

Depuis 1851 Flaubert travaille sur son roman, *Madame Bovary*. Ce roman a été poursuivi par les tribunaux pour immoralité. Dans le roman *Madame Bovary* il s'agit d'une jeune provinciale, Emma, qui épouse un médecin de village pour échapper à la vie de la ferme. Madame Bovary est insatisfaite de sa vie « *plate comme un trottoir de rue* », si différente de la vie rêvée à travers les lectures romanesques de son adolescence au couvent. Dans le couvent de Rouen où elle a été élevée, Emma s'est grisée des lectures romanesques, s'identifiant avec les héros romantiques. La lecture « *n'était qu'amours, amants et amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes* ». Ainsi, après s'être mariée, Emma n'a tourné que la déception. Les rêves romanesques ne sont que les illusions. La déception d'Emma s'explique par la médiocrité de son mari Charles.

L'ironie du romancier à l'égard des rêves et des clichés sentimentaux propres à l'héroïne ne peut manquer de frapper le lecteur. Le rapport de l'auteur à son personnage est complexe : car Emma porte en elle une tendance de Flaubert lui-même. L'auteur a avoué que « *madame Bovary c'est moi-même* ». Elle incarne l'idéal de jeunesse de l'écrivain, prisonnier des rêves romantiques, mais idéal dégradé dans le banal.

Le roman *Madame Bovary* présente une étude sociale, surtout les mœurs provinciales. Même le sous-titre indique que ce sont les « *Mœurs de province* ». Le roman s'inscrit dans la tradition balzacienne de l'étude sociale. Le romancier, à la différence d'un Balzac, ne commente pas, ne théorise pas : il montre le geste, où l'objet significatif, ce qui se réalise dans le langage de la bêtise.

*Madame Bovary* est aussi une étude de femme et à travers le personnage, l'étude d'une maladie psychologique à laquelle on donnera désormais le nom de « *bovarysme* ». Cette création dégradée du « *mal du siècle* » préexistait à la création d'Emma Bovary, mais l'héroïne lui a prêté tout d'un coup une incarnation qui a pris force de modèle.

Ce qu'il s'agit du style de Flaubert il faut remarquer qu'il a coûté au romancier des efforts et des souffrances : une heure parfois pour écrire une phrase. Ce qui distingue *Madame Bovary* des autres romans flaubertiens, c'est la grande quantité de comparaisons.

Outre le roman de mœurs provinciales Flaubert, c'est mis à travailler sur le roman historique nommé *Salammbô*. Le roman historique avant tout, est bien cet « *exercice d'esthétique pur* » ou apparaît la volonté de l'écrivain de se rapprocher au maximum de la vérité de fait. Dans *Salammbô*, l'observation d'après nature est remplacée par une documentation très foulée. Tel

archéologue, Flaubert s'attache à reproduire la civilisation carthaginoise dans de grandes scènes (batailles, banquets, sacrifices religieux) merveilleusement construites. Le passé ressuscite devant nous avec ses spectacles, ses bruits, ses odeurs.

Flaubert a décrit Carthage à la fin de la première guerre punique (III siècle avant J.-C.). Pour faire la guerre à Rome, Carthage a recruté des mercenaires de différentes nationalités. « *Il y avait là, – écrit l'auteur, – des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome* ». Après avoir fait la paix avec Rome, Carthage refuse de payer ses mercenaires. Le mécontentement des soldats, leur révolte sont précédés par un festin. La révolte gronde parmi les barbares, auxquels la cité a fait appel pour combattre les romains, le Libyen Matho s'unit à eux et s'impose comme leur chef. Matho est amoureux de la belle Salammbô, fille d'Hamilcar, le grand chef carthaginois. Une nuit il a volé dans le temple le voile de la déesse Tanit. Il se montre un instant à celle qu'il aime et s'enfuit avec le talisman de la ville. Sur l'ordre du grand prêtre, la jeune fille traverse le camp des rebelles pour reprendre le voile de la déesse Tanit. Elle obtient que Matho lui remette le voile, après s'être donnée à lui.

Le roman *Salammbô* est plein de descriptions colorées – batailles, scènes de supplices, d'orgies, de triomphes, mouvement de foules exaltées ou exaspérées, tableaux de la nuit africaine, pleine de menaces. Cette oeuvre laisse au lecteur contemporain une impression mêlée des couleurs pourpres (feu et sang), de mirage, parfois de sentiments magiques.

Flaubert voulait opérer la résurrection d'une époque en conjuguant l'exactitude historique, la séduction picturale de la couleur et la capacité poétique de faire rêver.

En 1869 Flaubert a écrit son troisième roman nommé *L'éducation sentimentale*. Dans ce roman l'auteur a voulu montrer « *l'histoire morale des hommes de sa génération* ». Le héros principal est Frédéric Moreau, un jeune bachelier qui rêve d'une brillante carrière. Un jour, sur le pont d'un bateau il a eu le coup de foudre pour Marie Arnoux, la femme d'un marchand de tableaux parisiens. Venu à la capitale pour faire ses études de droit, vite abandonnées, Frédéric fréquente le couple Arnoux. Dans l'entourage de la famille Arnoux, il rencontre d'autres rêveurs, ambitieux comme lui. Outre sa passion platonique pour madame Arnoux, Frédéric se permet quelque « infidélité » sans suite. Frédéric est incapable de concrétiser ses rêves et de donner consistance à son existence. Influençable et passif, il laisse passer sur lui les pages de la vie et les événements de l'histoire (la révolution de 1848), sans jamais pouvoir agir ou réagir. Au fil des années ses ambitions déçues s'affaiblissent et son impossible passion pour madame Arnoux s'efface de la mémoire. Mais un soir de 1867 il retrouve au hasard d'une visite, Marie perdue de vue depuis longtemps. Soupirs, demi-mots, échanges de souvenirs, la jeune femme s'éloigne à jamais en lui laissant une mèche de ses cheveux déjà blancs. Quelque temps après cette

désolante entrevue, Frédéric rencontrera son ami de collègue Deslauriers qui est aussi rêveur comme lui. Ils vont constater la double faillite de leur rêve d'amour ou de pouvoir. Ainsi, *L'Éducation sentimentale* est bien l'oeuvre la plus pessimiste que Flaubert ait écrite à cette date. Il a définitivement abandonné les tentations tragiques de *Madame Bovary* et les mouvements épiques de *Salammbô*.

Les critiques ont souvent insisté sur les conceptions esthétiques ambiguës de Flaubert. Il dénonce la vision romantique du monde. Même s'il partage avec les romantiques la « haine du bourgeois », la haine de la médiocrité et de la bêtise, un goût prononcé pour l'Orient, Flaubert estime que le romantisme n'apporte pas de solution concrète aux problèmes humains. Le pessimisme de Flaubert est bien plus radical et amer que celui des romantiques. *L'Éducation sentimentale* administre une leçon : c'est le roman de l'échec. Le héros conclut en jugeant que le meilleur de toute son existence a été une occasion ratée dans une maison close minable.

Flaubert est tenté par l'esthétique de « l'Art pour l'Art ». La volonté du romancier de faire passer l'anecdotique au second plan s'accompagne d'un travail sur le style d'autant plus fouillé que les sujets abordés n'ont pas de beauté intrinsèque. Pour Flaubert, la mission de l'artiste est de créer du beau, conception voisine de celle du Parnasse. L'art ne doit être au service d'aucune cause qui ne peut que l'avilir. Le but de l'art, c'est le beau. Le but de l'écrivain, c'est le travail sur le style. Il faut viser à une certaine impartialité, à s'effacer dans son oeuvre.

Comme écrivain réaliste, il a des méthodes de travail scientifiques. La préparation de chaque roman est une accumulation de notes considérable. Ses carnets, récemment publiés, sont impressionnants par leur volume. Flaubert écrit à des amis pour avoir le menu d'un restaurant dont il parle, pour connaître un terme technique particulier. Pour *Salammbô*, il se rend à Carthage. En cela, Flaubert est bien un « réaliste ». La description devient proliférante et se substitue aux éléments proprement romanesques, à l'intrigue. Cependant, plus encore que ne le fait la narration réaliste traditionnelle, c'est son imagination et son émotion que l'auteur de *Madame Bovary* tient à distance : le romancier devient un observateur impassible, détaché de l'univers qu'il peint. Car ce qui importe pour Flaubert est moins la représentation de cet univers que le regard ironique qu'il porte sur lui.

Le travail de Flaubert porte aussi sur la structure du récit, particulièrement sur les transitions entre description et narration, pour donner une unité à l'oeuvre. Dans la même perspective, le style indirect libre, l'usage des temps verbaux des glissements discrets entre narrateur et personnage, et entre les personnages eux-mêmes.

Il a accompli un travail stylistique qui le met hors des écoles. Les critiques modernes, notamment Sartre, insistent à juste titre sur son travail stylistique. Lorsqu'il écrit *Madame Bovary*, il dit lui-même que l'histoire à

raconter l'indiffère et qu'il veut surtout faire « un livre sur rien », où seule la beauté de la forme comptera. Cette perspective très moderne explique l'intérêt tout particulier des critiques et des lecteurs du XXe siècle pour Flaubert.

### **Edmond (1822-1896) et Jules (1830-1870) de Goncourt**

Il n'est guère d'exemple de fraternité littéraire aussi complète que celle d'Edmond et Jules de Goncourt. Dès que la vocation d'homme de lettres s'éveille chez ces deux fils d'un ancien officier de la Grande Armée, chacun apporte à l'œuvre commune sa sensibilité particulière : Edmond, le taciturne, ordonne ce que le sémillant Jules écrit dans la ferveur. À mi-chemin de la chronique journalistique et de l'essai littéraire, l'imposant *Journal* des Goncourt rassemble l'expérience de deux témoins privilégiés de la vie artistique et sociale de la fin du XIX siècle. En « historiens du présent », ils rapportent des événements culturels et mondains, des faits divers, affirment leurs goûts (l'art japonais du XVIII siècle) et relèvent les symptômes de décadence d'une société dans laquelle ils baignent pourtant avec une volupté d'esthètes. Leurs observations portent notamment sur les cas pathologiques dont résonnent les débats des cours d'assises ou les couloirs des hôpitaux : ils en font la matière principale de romans d'un type nouveau.

L'œuvre romanesque des Goncourt marque la transition du réalisme au naturalisme. En inscrivant l'histoire de leurs personnages (*Sœur Philomène*, *Germinie Lacerteux*, *Madame Gervaisis*, *La Fille Élisa*) dans un contexte social précis – généralement les milieux populaires, – en s'inspirant de faits authentiques (la débauche de leur propre domestique pour décrire la névrose de Germinie Lacerteux), les Goncourt affirment un parti pris réaliste. Mais ils vont au-delà en visant une approche clinique des passions, une véritable « enquête sociale ». La Préface de *Germinie Lacerteux* présente l'œuvre comme un « roman vrai », une « clinique de l'amour » faite pour contrarier les habitudes du public à l'heure où « le roman s'est imposé les études et les devoirs de la science ». Ces principes et ces méthodes d'observation et d'analyse préfigurent le naturalisme de Zola.

Mais ils ne signifient pas pour autant la mort de l'art : le style des Goncourt romanciers est raffiné, visant ce qu'ils appellent « l'écriture artiste », faire de suggestion impressionniste et sensuelle, d'alliances de mots rares et d'effets picturaux comme dans cette phrase de *Germinie Lacerteux* : « *Les horizons s'assombrissaient ; les verdure se fonçaient, s'assourdissaient, les toits de zinc des cabarets prenaient des lumières de lune, des feux commençaient à piquer l'ombre, la foule devenait grisâtre, les blancs de ligne devenaient bleu* ».

Comme théoriciens d'un réalisme déjà naturaliste et comme esthètes, les Goncourt ont profondément marqué leur époque. Leur *Journal*, qu'Edmond poursuivra seul après la mort de son cadet, témoigne de l'inlassable curiosité

littéraire et artistique de deux dandys du XIXe siècle, alors que leurs romans (*Germinie Lacerteux*) traduisent leur sens aigu de l'observation des maladies sociales et morales. Avant sa mort Edmond consacre une partie de sa fortune à la création d'une société littéraire composée de dix membres et consacrant chaque année par un prix la meilleure « œuvre d'imagination en prose » : l'académie et le prix Goncourt étaient nés.

## Les courants littéraires au tournant du siècle.

### Le naturalisme

Les auteurs réalistes se proposaient de suivre l'exemple des enquêtes sociales par lesquelles on sondait, depuis les années 1830, les mystères d'une société de plus en plus diverse et complexe. C'est pour leurs capacités d'observation que Zola, dans *Les Romanciers naturalistes* (1881), reconnaît non seulement à Flaubert ou aux Goncourt, mais aussi à Balzac et à Stendhal la qualité de devanciers du naturalisme.

Dans la préface de *Germinie Lacerteux* (1865) les frères Goncourt réexpriment les buts du réalisme en expliquant que le roman doit représenter les « basses classes » et qu'il devient une « grande forme vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale ». Mais ils abordent le naturalisme dans le sens de Zola lorsqu'ils présentent l'étude du personnage de Germinie comme « la clinique de l'amour » ou qu'ils se réjouissent que le roman se soit « imposé les études et les devoirs de la science ».

En effet, le roman devient véritablement naturaliste lorsque Zola en fait un lieu d'expérimentation, sur le modèle de la médecine expérimentale du physiologiste Claude Bernard (1813-1878).

Le naturalisme est un mouvement littéraire international apparu dans les dernières décennies du XIXe siècle. Les naturalistes introduisirent dans leurs romans des descriptions scientifiques et objectives des réalités humaines : ces auteurs montraient la société telle qu'elle était, aucun sujet n'était tabou. On remarque cependant que les différents thèmes abordés dans ces œuvres ont préalablement fait l'objet d'une certaine recherche et d'une documentation poussée ; l'auteur émet alors une hypothèse qu'il vérifie ensuite à l'aide d'une expérimentation. Ce mouvement, né de l'influence des sciences, de la médecine expérimentale et des débuts de la psychiatrie, a été en partie créé par Émile Zola, qui en devint le chef de file. Le naturalisme prolonge, en l'exacerbant, le réalisme littéraire.

Alors, le mouvement **naturaliste** qui se développe entre les années 1865 et 1890 se définit avant tout par son souci de rigueur scientifique. Ce mouvement est marqué par l'influence générale de l'esprit positiviste (positivisme est la philosophie qui a proclamé rationalisme seulement dans les

sciences, qui se basent sur l'expérience de l'homme). Cette idée philosophique a été proclamée par le philosophe Auguste Comte, et qui s'en tient à l'étude rigoureuse des faits. Zola s'inspire de la médecine et des sciences naturelles. Il publie en 1880 *Le Roman expérimental*, sorte de manifeste où s'affirme la volonté de faire partager à la littérature le prestige dont jouissent les sciences positives : rivaliser avec la science, représenter exactement la nature, comme le biologiste et le médecin, le romancier doit devenir un observateur et un expérimentateur. Mais le naturalisme, c'est aussi le goût pour les détails les plus crus ou encore la peinture des aspects morbides de la réalité. Malgré les apparences, la subjectivité n'en est pas absente.

Nature, observation, analyse, anatomie, enquête, réalité, esprit scientifique, logique, ce sont donc les mots clés par lesquels Zola explicite le plus souvent le naturalisme ; mais aussi création, vision, peinture, tempérament, intuition, expression personnelle, abondance. Vers 1878, après avoir lu l'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, de Claude Bernard, Zola en ajoutera un autre : expérimentation. « Si la méthode expérimentale a pu être portée de la chimie et de la physique dans la physiologie et la médecine, elle peut l'être de la physiologie dans le roman naturaliste » (*Le Roman expérimental*).

Les représentants de l'école naturaliste sont les écrivains qui se réunissent chez Zola dans sa maison de Medan et qui participent au recueil collectif de nouvelles *Les Soirées de Medan* (1880) : Huysmans (1848-1907), Léon Hennique (1851-1935), Henry Céard (1851-1924), Paul Alexis (1847-1901), Maupassant (1850-1893).

Le naturalisme fit scandale en son temps. On lui adresse toujours les mêmes critiques : prétention scientifique, complaisance pour la vulgarité et l'obscénité, manque de « style », de « bon goût ». C'est méconnaître et caricaturer un mouvement qui joua en France et en Europe un très grand rôle et donna quelques-unes des grandes œuvres de la littérature.

Il n'est pas aisé de distinguer les termes de réalisme et de naturalisme. Le plus souvent on les associe comme s'ils désignaient deux manifestations d'un phénomène continu qui aurait commencé vers 1850, le Réalisme se développe sous le Second Empire, le Naturalisme l'exagérant après 1870. Ou on les assimile comme le fit Zola qui, en 1881, regroupa sous la bannière naturaliste Balzac, Stendhal, Flaubert, les Goncourt, Daudet., c'est-à-dire les initiateurs et les maîtres du roman réaliste et les grands noms du roman naturaliste. Ou encore, à la suite du critique marxiste Lukacs, on fait du naturalisme un avatar grossier du Réalisme, un Réalisme abâtardi.

Le mot « naturalisme » a pris au fil des siècles plusieurs sens qui ne s'excluent pas l'un l'autre (un savant qui s'occupe de l'histoire naturelle, des sciences naturelles et des sciences biologiques, puis un savant qui explique « les phénomènes par les lois du mécanisme et sans recourir à des causes

suraturelles ; au XIX siècle on le utilise pour caractériser l'évolution de la peinture contemporaine). Zola reprend le terme en 1865 en précisant que : « *le monde intellectuel est soumis à des lois comme le monde matériel, et qu'il s'agit avant tout de trouver ces lois, si l'on veut avancer sûrement dans la connaissance de l'esprit humain. Les naturalistes reprennent l'étude de la nature aux sources mêmes, remplacent l'homme métaphysique par l'homme physiologique, et ne le séparent plus du milieu qui le détermine* ». Le naturalisme s'appuie sur le progrès considérable des sciences, de la physiologie particulièrement.

Parlant du naturalisme en général, Zola écrivait : « *Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée* ».

Ce faisant, il se réclamera de tout l'idéal scientifique de son époque.

Zola s'appuiera sur les théories du naturaliste **Darwin** (1809-1882) qui montrent que la société est, comme la nature, régie par la loi de la lutte pour la vie et de la sélection naturelle. Il trouvera chez le physiologiste **Claude Bernard** (1813-1878) un véritable modèle expérimental ; il reprendra les théories médicales de l'hérédité que lui proposent les travaux des biologistes et psychiatres de la fin du siècle, comme **Charcot** (1825-1893).

Peu importe que certaines de ces hypothèses scientifiques – que Zola considérait comme les fondements de sa doctrine – soient aujourd'hui dépassées. L'essentiel, comme le note Michel Serres, est que globalement « les thèses, les méthodes, l'épistémologie de Zola sont fidèles à ce qu'il y a de meilleur, à ce que nous jugeons de meilleur dans les travaux dits scientifiques de son temps. Dans *Le Roman expérimental*, Zola désigne comme naturaliste « tout écrivain qui, le voulant ou non, emploie la formule scientifique, reprend l'étude du monde par l'observation et l'analyse en niant l'absolu, l'idéal révélé et irrationnel ». Le Naturalisme est une esthétique de la vérité accordée aux années 1860-1880, à l'esprit positiviste, à la croyance au progrès et à la capacité de la science à apporter le bonheur à l'homme.

Le roman « zolien », comme le roman naturaliste en général, est un véritable « roman en savoir » : il véhicule les informations et les démonstrations en utilisant des techniques narratives appropriées (la description avec sa variété lexicale et ses effets de focalisation). Le grand art de Zola, son génie si l'on veut bien donner au mot toute sa force inventive, est d'avoir dans cette démarche trouvée une forme d'écriture qui le mette à l'abri des pièges du didactisme ennuyeux ou du « scientisme » primaire auxquels n'échappèrent pas toujours certains de ses disciples.

Contrairement aux canons du naturalisme doctrinaire, les romans de Zola ne sont pas en effet seulement des peintures circonstanciées, naturellement exactes, des « milieux », des mœurs, des mentalités ou des « cas » qu'il

approche successivement au fil *des Rougon-Macquart*. Au-delà de la « reproduction » des affrontements autour de la question sociale, écrivain nous donne une représentation en travesti, en hallucination, en rêve, des faits mêmes que, par d'autres aspects du texte, il décrit de manière documentaire. Ce sont bien ces rêves et ces mythes, nés de hantise et de fantasmes intérieurs, mais servis par la puissance d'un style foisonnant, qui donnent à l'oeuvre de Zola sa réelle dimension littéraire en même temps que son impact universel.

Une dernière phase du naturalisme commence enfin vers 1900, pour se prolonger peut-être jusqu'à la Première Guerre mondiale (Henri Barbusse, *Le Feu*, 1915). En 1900, Theodore Dreiser commence, avec *Sœur Carrie*, une carrière littéraire qui va faire de lui un représentant éminent du naturalisme nord-américain, et Thomas Mann publie, en 1901, *Les Buddenbrook*. L'influence de ce mouvement continue à se manifester, de façon indirecte, après 1920, chez un romancier comme Alfred Döblin, et, en France, chez des écrivains comme Jules Romains ou Roger Martin du Gard.

Mais le Naturalisme influence le théâtre: on assiste à des mises en scène hyperréalistes d'adaptations de romans naturalistes, Zola publie son Naturalisme au théâtre. Entre 1887 et 1896, on montre au Théâtre-Libre les pièces d'Alexis, de Céard, d'Hennique, celles d'Octave Mirabeau et d'Henry Becque (les Corbeaux, 1882). Cependant, le succès du *Disciple* (1889), récit du romancier naturaliste Paul Bourget, et une enquête du journaliste Jules Huret (1891) correspondent avec la fin du mouvement : Zola lui-même adopte alors une nouvelle orientation. Le Naturalisme n'en connaît pas moins une durable diffusion internationale.

### **Émile Zola (1840-1902)**

Émile Zola est né en 1840 à Paris, mais il a grandi en Aix-en-Provence, puis de nouveau il fait ses études à Paris. Il a échoué au bac, il est obligé de travailler dans une grande librairie parisienne. Les débuts sont difficiles pour ce jeune homme avide d'arriver. Cependant, à partir de 1862 l'existence de Zola commence à changer. Il est engagé comme manutentionnaire aux éditions Hachette. On remarque sur intelligence où on le nomme chef de publicité. À cette époque il choisit définitivement sa carrière littéraire. Le jeune écrivain est admirateur de grands romantiques, notamment de V. Hugo. Sa première oeuvre publiée en 1864 *Les contes à Ninon* est un recueil des nouvelles romantiques. À cette époque il s'intéresse à la politique, il lit les ouvrages de Taine et Renan. Bientôt il rejette son inspiration romantique et pour ses nouveaux modèles littéraires il se base sur l'oeuvre de Balzac et Flaubert.

Les progrès des sciences naturelles, les conquêtes de la biologie dans la première moitié du XIX siècle déterminent la naissance et le développement de

l'esprit positiviste ou définit ainsi une manière de raisonner en se basant sur les connaissances des faits et de l'expérience scientifique.

L'admiration pour la science, la confiance accordée à ses analyses conduisent ainsi à rapprocher la méthode de l'homme, de lettres, de celle du naturaliste. L'écrivain tâche de devenir un observateur et un expérimentateur. En 1880, Zola définit le naturalisme comme « *la forme de la science moderne à la littérature* ».

**Le naturalisme de Zola:** puisque l'homme de science étudie des faits réels, le romancier fera de même. Son rôle n'est plus d'imaginer, mais de travailler sur des documents. Le roman actuel se fait avec des documents racontés ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits.

Une des grandes ambitions de Zola est de donner à la littérature un statut scientifique. Il accorde au roman la double tâche d'être documentaire et expérimental. Zola a exposé sa théorie du naturalisme dans trois ouvrages: *Le roman expérimental* (1880), *Le naturalisme au théâtre* (1881) et *Le romancier naturaliste* (1881).

L'écrivain deviendra désormais, selon Zola une sorte de savant, et l'œuvre – une étude scientifique basée sur les lois physiologiques de l'hérédité. Pour Zola les caractères des personnages dépendent du milieu, de leur généalogie. Selon Zola les instincts innés dominant dans l'homme. Déjà dans la préface de son premier roman naturaliste "Thérèse Raquin" (1867) on lira: « ...*J'ai voulu étudier des tempéraments et non pas des caractères* ».

Sa première œuvre naturaliste était *Thérèse Raquin* (1867), une histoire de deux amants, Thérèse et Laurent, ces brutes humaines, selon Zola, qui poussés par leurs instincts commettent d'abord un adultère, puis un meurtre – ce double crime les mène au suicide. Le drame d'adultère assez banal n'est ici qu'un simple prétexte pour démontrer l'action des lois physiologiques. Les personnages agissent sous l'influence de leurs tempéraments et de l'hérédité. Laurent pense au commencement à un adultère simple, mais son attention est attirée par la fortune que possède le mari de Thérèse. *Thérèse Raquin* n'est pas exclusivement un roman naturaliste, mais aussi réaliste, car les personnages agissent non seulement par leurs instincts, mais aussi par désir de s'enrichir.

Cependant, toujours animé par son ambition quasi névrotique, Zola cherche un thème original pour un ouvrage magistral qui assurerait définitivement du succès et le délivrerait de tout souci matériel. Finalement lui vient l'idée, simple et géniale, de bâtir son œuvre sur les nouvelles notions scientifiques, sur la thèse selon laquelle les comportements humains sont déterminés par l'hérédité et l'influence du milieu. Il veut créer un cycle de romans pareil à la *Comédie humaine* de Balzac. Il conçoit un ensemble de romans, mettant en scène une même famille. À partir de 1869 Zola commence à rédiger cette épopée intitulée *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et*

*sociale d'une famille sous le Second Empire*. Cet ensemble de romans va lui demander presque 20 années de sa vie. À propos de son épopée, Zola écrivait : « *Je ne veux pas peindre la société contemporaine, mais une seule famille, en montrant le jeu de la race modifiée par les milieux. Ma grande affaire est d'être purement naturaliste, purement physiologique* ». Après de longues hésitations, Zola finit par attribuer le nom de Rougon-Macquart à la famille dont il va conter l'histoire.

Tout remonte à l'aïeule Adélaïde Fouque, dite tante Dide, bizarre, nerveuse, et qui sombrera dans la folie. Adélaïde s'est mariée avec Rougon, paysan solide, calme, puis à la mort de celui-ci elle a pris pour amant un contrebandier, Macquart, alcoolique au caractère sauvage, instable et impulsif : la famille se divise pour ainsi dire en deux branches, l'une légitime, l'autre – illégitime. Ces deux branches seront marquées par Zola selon leur origine. Cette série romanesque est donc fondée sur un arbre généalogique et elle entend montrer comment se retrouvent ou s'effacent, selon les milieux sociaux traversés et les lois de l'hérédité, les tares originelles des Rougon-Macquart. Le lecteur voit ainsi Aristide Rougon amener sa femme à l'inceste et même à la mort par l'effet de sa propre cupidité et de son immoralité (*La Curée*). Il voit Gervaise Macquart sombrer dans la boisson (*L'assommoir*). Il voit son fils Jacques Lantier tuer sa maîtresse (*La bête humaine*), tandis que son frère Étienne, domptant ses instincts de meurtre et l'alcoolisme héréditaire, parviendra à guider les mineurs de *Germinal* vers le rêve d'un avenir meilleur.

Zola décrit son roman comme « expérimental », prétendant se contenter de consigner les résultats d'une expérience humaine qui obéit à des lois biologiques et sociales. Cette imitation des sciences naturelles par la littérature suppose des principes esthétiques que Zola a maintes fois exprimés et qui sont bien résumés dans son essai *Le naturalisme au théâtre* :

- le roman naturaliste zolien refuse l'imagination : « *l'œuvre devient un procès-verbal, rien de plus* » ;
- il est « impersonnel », tout comme les romans de Flaubert : « *le romancier n'est plus qu'un greffier, qui se défend de juger et de conclure* » ;
- il refuse l'idéalisme et les conventions morales : bien loin de chercher l'obscénité, « *nous disons tout, nous ne faisons plus un choix* », déclare Zola, selon qui, « *les naturalistes affirment qu'on ne saurait être moral en dehors du vrai* ».

L'épopée des *Rougon-Macquart* ressemble à la *Comédie humaine* de Balzac dans la mesure où la condition de milieu requise par l'expérience conduit tout naturellement l'auteur à l'enquête sociale. Balzac a été le romancier de la monarchie de Juillet ; Zola veut représenter la société née du coup d'État de Napoléon III en décembre 1851. Le Second Empire est intéressant par ses bouleversements sociaux : comme l'illustre l'ascension des

Rougon (*La Fortune des Rougon, La Curée, Son Excellence Eugène Rougon*), c'est l'époque de la mobilité sociale, voire du mélange des classes (*Nana*). Ce sont aussi dix-huit ans marqués par des mutations économiques considérables (le grand magasin dans *Au bonheur des Dames*, la Bourse dans *L'Argent*) et par la fédération de la classe ouvrière face à la bourgeoisie (*Germinal*). C'est enfin un monde qui, avec le désastre de Sedan, meurt d'avoir trop joui (*La Débâcle*) et sombre dans un désarroi idéologique et intellectuel.

En subordonnant le personnage à une hérédité qui équivaut dans le roman à la fatalité du théâtre antique, c'est toute la société que Zola soumet à un vaste déterminisme. Dans chaque roman de multiples digressions évoquent le mouvement d'accompagnement des protagonistes par la multitude, et soulignent leur situation (insertion ou exclusion) dans ce vaste mouvement qu'est la « bousculade des appétits » qui caractérise le règne, « le galop infernal des millions » qui saisit les hommes (*La Curée*) ou encore le « rut » qui souvent les domine. Au fil de ses progrès et de ses crises, ce règne où se mêlent élan démocratique et ploutocratie court à sa perte, l'ultime roman du cycle, *Le Docteur Pascal*, laissant toutefois poindre l'espoir d'un avenir meilleur.

Les romans des *Rougon-Macquart* et les suivants obéissent à une programmation assez stricte et à une véritable logique d'enquête. Avant d'entamer un volume, Zola se rend sur le terrain, se documente, et dialogue avec des informateurs. Ses *Carnet d'enquête* constituent d'ailleurs un chef-d'oeuvre d'anthropologie sociale du XIXe siècle. Lorsqu'il s'attelle à l'écriture, à partir du printemps dans sa propriété de Medan, le romancier commence par esquisser son projet dans une « ébauche » de plusieurs dizaines de feuilles et finit par rédiger des plans détaillés où s'esquissent des bouts de dialogue et où il fait des renvois à ses notes documentaires.

Cette programmation extrêmement minutieuse de l'écriture, ajoutée aux principes esthétiques a priori très stricts qui caractérisent le « roman expérimental », n'empêche pas que le roman de Zola amplifie ses sujets et touche au mythe et à l'épopée. Il élabore en effet de vastes objets métaphoriques dignes d'Hugo, sur lesquels convergent les pulsions des protagonistes et dont les descriptions répétées ont une importante fonction rythmique. Il ménage d'impressionnants effets de foule, comme dans *Germinal*. Enfin, comme le Docteur Pascal lui-même, le roman zolien « aime tout ce qui est par amour de la vie, par admiration des forces vitales ». « J'agrandis, cela est certain », confesse Zola à son ami Henry Céard où il prétend concilier le principe de l'observation naturaliste et l'amplification par l'écriture : « J'ai l'hypertrophie du détail vrai, le saut dans les étoiles sur le tremplin de l'observation exacte. La vérité saute comme un coup d'aile jusqu'au symbole ».

Le premier roman de ce siècle est *La fortune de Rougon*. Il est à noter que les descendants de cette famille se divisent en deux branches: l'une – de

Rougon, dont la génération sera marchand, ministre, médecin, financier celle de Macquart – ivrogne, courtisane, mineur et d'autres. Ainsi l'élévation sociale de Rougon et la dégradation de Macquart s'explique chez Zola par l'influence de l'hérédité. Il est à noter que les premiers romans de Zola tels que *La fortune de Rougon*, *Le ventre de Paris*, *La conquête de Plassan* ont été reçus froidement par le public. Seulement le roman *L'Assommoir* qui a apporté la véritable gloire à Zola. Le romancier lui-même considérait cette œuvre comme « *le premier roman sur le peuple qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple* ». La littérature bourgeoise à l'époque n'abordait pas au presque le thème ouvrier qu'elle trouvait peu esthétique. Zola avait pour but de dévoiler le mal social.

Le roman raconte la vie de la blanchisseuse Gervaise et celle du zingueur Coupeau. Abandonnée par Lantier, Gervaise épouse Coupeau. Elle possède la blanchisserie. Coupeau travaille honnêtement. Ils sont heureux. Mais survient un accident. Coupeau tombe du toit où il travaillait. Rétabli d'une longue maladie il se met à boire.

Gervaise n'a pas encore plongé dans la boisson; mais un soir après avoir vainement attendu son époux qui avait promis de lui rapporter une partie de sa paye, elle décide d'aller le chercher à l'assommoir. Depuis, Gervaise partageait la boisson avec son mari. Ainsi, Coupeau finit ses jours dans un asile d'aliénés. Et Gervaise meurt dans la misère la plus effroyable. Au commencement du roman les deux personnages partagent le même dégoût de l'alcool, duquel leurs parents ivrognes étaient morts. Ils ont aussi une même aspiration à la dignité, le même souhait d'une vie laborieuse, difficile peut-être, mais tranquille et saine. D'après le dessein de Zola son livre devait être une illustration des lois de l'hérédité. Le père et le grand-père de Gervaise étaient alcooliques, d'où sa disposition pour l'ivrognerie. Mais l'écrivain ne se borne pas à montrer les origines biologiques de l'alcoolisme : c'est aussi les conditions de vie qui mènent ces personnages – le travail dur, la désolation, la misère qui les poussent à chercher l'oubli dans l'ivresse. Gervaise et Coupeau, comme bien d'autres, sont victimes d'un monde inhumain, d'un monde où l'homme ne compte pas. On peut même dire que l'alcoolisme est dans l'intérêt de l'État pour détourner la lutte des ouvriers pour leurs droits humains. Zola lui-même est loin de soutenir une lutte contre la bourgeoisie. Selon lui *L'Assommoir* peut se résumer dans cette phrase: « *Fermez les cabarets, ouvrez les écoles: ou encore... Assainissez les faubourgs et augmentez les salaires...* ».

En 1883 Zola a publié son onzième roman du cycle de *Rougon-Macquart*, intitulé *Au bonheur des Dames*. Dans ce roman Zola a peint le type de l'entrepreneur bourgeois de nouvelle formation. C'était Octave Mauret qui a fondé un énorme magasin de nouveautés. Ici nous voyons la lutte du grand commerce contre les petites boutiques, la victoire de Mauret et la ruine de ses concurrents. Voilà l'idée principale du livre. En décrivant l'énergie, le savoir-faire de Mauret, Zola ne dissimulait pas sa nature avide, le mal qu'il causait, la

tragédie des petits propriétaires. Le romancier saluait le progrès bourgeois, mais il voyait aussi que le prix de ce progrès était inhumain.

Un des chefs-d'œuvre de Zola était son roman *Germinal* écrit en 1885. Dans ce roman l'auteur a décrit la vie des ouvriers. Le romancier entrait ici en contact avec le prolétariat industriel, notamment des mineurs. Pour mieux se documenter sur ce sujet, Zola descendait même dans une mine. Le héros de ce roman, Étienne Lantier, mécanicien sans travail, qui vient à la mine du Voreux pour s'embaucher. Les premières pages de *Germinal* racontent l'arrivée nocturne d'Étienne Lantier à la mine dans le bassin du Nord de la France « *Il marchait d'un pas allongé, grelottait sur le coton de sa veste et de son pantalon de velours* ». Une seule idée occupait sa tête vide d'ouvrier sans travail et sans gîte, l'espoir que le froid serait moins vif après le lever du jour. Il ne put résister au besoin douloureux de se chauffer un instant les mains. Brusquement il a vu la mine qui lui a paru fantastique. Avec le temps il s'engage dans une mine et s'installe chez la famille de Maheu. Ici il voit le vieux Maheu qui crache du charbon, malade et malheureux. Le héros tombe amoureux de la jeune fille Catherine, fille de Maheu bien qu'elle ait déjà un amant, Chaval. Ce dernier la traite mal comme amant. Il est brutal même avec elle.

Dans toutes les œuvres de Zola, l'argent devient l'objet fondamental des appétits de l'Homme vivant en société. Tout au long des *Rougon-Macquart*, l'argent cristallise les désirs des personnages et il finit par représenter ce qu'il sert à obtenir: la nourriture pour subsister le luxe, la considération, le pouvoir et la jouissance sexuelle.

Un autre roman de Zola *La terre* (1887) a provoqué une large discussion dans le milieu littéraire. L'action se déroule dans les dernières années de Second Empire, c'est un roman consacré à la vie des paysans. Zola y raconte l'histoire du petit village de Rognes et de ses habitants, parmi lesquels Jean Macquart et le vieux Fouan qui a partagé ses terres entre ses enfants pour tomber ensuite dans les misères et le mépris. Zola a voulu dépeindre le rôle de la paysannerie dans le système social de la France ainsi que les ravages causés dans L'âme d'une certaine partie du héros par le désir de posséder la terre, de s'enrichir. Il faut souligner qu'un certain épisode du roman est grossier parfois malsaine ce qui a provoqué une campagne de l'accusation du roman. On a voulu même renier Zola en tant que maître, en l'accusant de la saleté très basse.

Zola n'était qu'un romancier. Il était aussi un politicien. Il était bien connu dans le monde non seulement par ses romans, mais aussi par sa lettre au Président de la France sous le nom *J'accuse*. Dans cette lettre il défendait le capitaine Dreyfus accusé injustement de son espionnage pour l'Allemagne. Cette lettre a failli provoquer en France la guerre civile.

## **Impressionisme**

L'impressionnisme est un mouvement pictural né de l'association de quelques artistes dans le dernier tiers du XIXe siècle. Fortement critiqué à ses débuts, ce mouvement se manifesta notamment de 1874 à 1886 par huit expositions publiques à Paris, et marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme. Jusqu'au début du XIXe siècle, l'art pictural officiel en France privilégiait l'enseignement du dessin et la copie des modèles de l'art antique qui constituait un idéal de beauté. Mais l'invention de la photographie en 1827 bouleversa la peinture et le métier de peintre qui était d'abord de créer une image ressemblant à la réalité. Il fallait donc inventer une nouvelle vision du monde et des choses à représenter.

C'est au titre d'un tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant* que l'impressionnisme doit son nom. En mai 1874 se tient en effet, dans les ateliers du photographe Nadar, une exposition de jeunes peintres indépendants (parmi lesquels figurent Claude Monet, Paul Cézanne, Pierre-Auguste Renoir et Alfred Sisley). Ils partagent la même approche picturale, à savoir le rendu du plein air et l'effet que produisent les variations de la lumière sur les éléments. La manifestation provoque un scandale retentissant et donne tout loisir aux critiques d'art de manifester leurs railleries et leur mépris. C'est ainsi que le journaliste Louis Leroy, tournant en dérision le tableau de Monet, s'exclame dans la revue le *Charivari* : « *Impression... J'en étais sûr... puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans...* ». Le terme était né, et accepté d'emblée par les artistes eux-mêmes et leur petit cercle d'amateurs. Les impressionnistes annoncent la grande révolution de la peinture moderne et de l'art abstrait. Il ne s'agit plus de reproduire la nature, mais bien de représenter la perception. Cette évolution, visant à traduire les observations et sensations dans un langage nouveau, s'explique d'autant plus par l'arrivée de la photographie qui supplantera la peinture.

Les Impressionnistes possèdent une philosophie de changement et d'évolution. Ils se considèrent en rupture totale avec l'académisme, tradition héritée de la Renaissance.

L'impressionnisme est notamment caractérisé par une tendance à enregistrer les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes plutôt que les aspects stables et conceptuels des choses, et de se référer directement à la toile. L'impressionnisme est une grande influence sur l'art de cette époque, la peinture bien sûr, mais aussi la **littérature** et la musique.

Jusqu'au début du XIX siècle, l'art pictural officiel en France est dominé par l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui fixe, depuis sa création sous le règne de Louis XIV, les règles du bon goût, aussi bien pour les thèmes des tableaux que pour les techniques employées. L'Académie privilégie l'enseignement du dessin, plus simple à définir dans un corps de doctrine bien structuré pour lequel la copie des modèles de la sculpture antique constitue un idéal de beauté. La couleur, considérée depuis Aristote comme un accident de la

lumière, se prêtait beaucoup moins bien à une pédagogie structurée. Aussi n'était-elle pas, à l'époque, enseignée au sein de l'Académie elle-même, mais dans des ateliers extérieurs à celle-ci.

Avec l'invention du tube de peinture souple par l'industrie à partir de la moitié du XIX siècle, de jeunes peintres parisiens sortent des ateliers. Influencés notamment par le réalisme des œuvres de Gustave Courbet, ces artistes privilégient les couleurs vives, les jeux de lumière et sont plus intéressés par les paysages ou les scènes de la vie de tous les jours que par les grandes batailles du passé ou les scènes de la Bible. Soudés par les critiques parfois très violentes subies par leurs œuvres, ainsi que par les refus successifs du Salon de Paris, institution majeure de la peinture de l'époque, ces jeunes artistes commencent à se regrouper pour peindre et discuter. Parmi ces pionniers, on compte notamment Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley et Frédéric Bazille, bientôt rejoints par Camille Pissarro, Paul Cézanne et Armand Guillaumin.

Le terme impressionnisme est également utilisé par extension dans le domaine de la littérature, par exemple, de caractériser les romans de Monet chanteur, Octave Mirbeau, qui portent le cachet de subjectivité et gagné la critique même musicale (1887), décrivant les travaux de Claude Debussy et, plus généralement, celles de tous les compositeurs préoccupés par la perception subjective de couleurs sonores et des rythmes: Ravel, Dukas, Satie, Roussel, etc. Musiciens impressionnistes ont commencé à l'honneur la liberté de la forme de la phrase et le langage harmonique.

Les peintres impressionnistes, qui se veulent avant tout peintres du *concret* et du *vivant*, choisissent leurs sujets dans les paysages ou les scènes quotidiennes de la vie contemporaine librement interprétées et recréées selon la vision et la sensibilité personnelle de chacun d'eux. Travaillant « *sur le motif* », comme souvent les peintres de l'école de Barbizon, comme certains paysagistes anglais, comme Eugène Boudin ou Johan Bartholdi Jongkind, ils poussent très loin l'étude du plein air, font de la lumière et de ses jeux l'élément essentiel et mouvant de leur peinture, écartant les teintes sombres et les nuances élaborées pour utiliser des couleurs pures que fait papilloter une touche très divisée. Peintres d'une nature changeante, d'une vie simple et tranquille saisie dans la particularité et la vérité de l'instant, ils sont indifférents à la recherche, chère aux classiques, de l'idéal du beau et de l'essence éternelle des choses. Parmi les principaux représentants du courant impressionniste, il faut citer Claude Monet, Camille Pissarro et Alfred Sisley, qu'accompagnent d'autres artistes dont les personnalités respectives évolueront de façon nettement distincte : Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas, Berthe Morisot, Armand Guillaumin, Édouard Manet, Mary Cassatt, Gustave Caillebotte, etc. ainsi que Frédéric Bazille qui mourut avant la reconnaissance du public.

Il n'existe pas à proprement parler de mouvement impressionniste en littérature. Le monde des lettres a entretenu avec ce mouvement artistique essentiellement pictural, des échanges, des commentaires, des influences réciproques, de la méfiance. Ces liens forts entre littérature et peinture témoignent surtout d'une évolution du monde de l'art, unis par l'avant-garde et la modernité. C'est dans ce contexte foisonnant et multiple que la critique d'art évolue, établissant à jamais les liens entre production artistique et diffusion de celle-ci.

L'impressionnisme, dans sa période d'affirmation, est contemporain du mouvement littéraire naturaliste, dont Zola est le chef de file, mais aussi critique d'art qui s'enthousiasme aux premières heures de l'Impressionnisme pour s'en détacher à la fin des années 1870, non sans une certaine sévérité. Maupassant ne cesse de croiser la peinture dans ses thèmes de prédilection, la Normandie, les bords de Seine, les parties de canotage, la vie parisienne...

Des liens, des amitiés se créent : Zola, ami d'enfance de Cézanne et défenseur avec Mallarmé de Manet ; Mallarmé rencontre Monet, Renoir et Degas chez son ami Manet, Octave Mirbeau, souvent reçu chez Monet à Giverny, entretient une correspondance avec Pissarro, Proust s'inspire de Monet, Whistler pour son personnage d'Elstir. Des sociabilités se créent en Normandie : Baudelaire et Boudin à Honfleur, artistes et écrivains à Dieppe autour de Jacques-Emile Blanche...

L'expression « d'impressionnisme littéraire », par laquelle on désigne la tendance de certains écrivains du deuxième dix-neuvième siècle à appliquer, dans leurs œuvres romanesques, l'équivalent des techniques et des approches propres aux peintres dits « impressionnistes », n'est pas admise par tous les chercheurs : soit pour des raisons de fond (l'abîme séparant l'art de la peinture de celui de l'écriture et qui devrait interdire les parallélismes artificiels), soit du fait des parcours d'écrivains tels que Goncourt, Maupassant ou Zola, souvent taxés d'impressionnisme, bien que les deux premiers aient été étrangers à l'impressionnisme pictural et que le troisième ait renié sur le tard son enthousiasme juvénile. Mais il semble pourtant bien qu'on puisse, sans abuser des mots, parler « d'impressionnisme littéraire » à propos d'Octave Mirbeau, qui fut l'ami et le chantre quasiment attitré de Claude Monet et de Camille Pissarro : il partageait leur esthétique, il était au plus près de leurs propres recherches picturales, ses romans suscitaient leur admiration, et il n'est pas étonnant qu'il ait tenté, dans le domaine qui était le sien, des expériences comparables à celles qu'ils menaient dans le leur.

Mirbeau partage aussi la conviction que, pour faire œuvre d'art, il convient de jeter sur les choses un œil innocent, c'est-à-dire débarrassé des épaisses couches de préjugés et de conditionnements accumulés qui obscurcissent la vue du commun des mortels : l'artiste est celui qui voit ce que les hommes ordinaires jamais ne verront, qui découvre, derrière les apparences, des réalités cachées et inaccessibles. Cela nécessite une ascèse douloureuse et

continue et entraîne bien souvent, chez Monet notamment, des désespérances que Mirbeau a évoquées, en connaissance de cause, dans son roman *Dans le ciel*. En tant qu'écrivain, il s'est précisément fixé pour objectif d'obliger ses lecteurs à « regarder Méduse en face » et à voir toutes choses sans verres déformants, à travers un regard neuf qui contribue à dessiller leurs yeux.

Une œuvre d'art ne peut donc être que subjective. Dans un récit, cette totale subjectivité ne fait apparaître que ce que perçoit le narrateur ou le personnage, sans qu'on ait la moindre garantie sur la réalité objective de ce qui nous est présenté. Ainsi le monde est-il toujours réfracté à travers une conscience, qui lui impose inévitablement des distorsions : ce que nous découvrons, en lisant, ce ne sont que des impressions, souvent floues et éphémères, susceptibles de se modifier en fonction des états d'âme fluctuants du narrateur ou du personnage. C'est alors au lecteur qu'il revient d'interpréter comme il l'entend les indices qui lui sont fournis.

Si l'œil est si important, si, *a fortiori*, il est la condition *sine qua non* d'une véritable œuvre d'art, alors la raison et l'intelligence passent au second plan, voire sont carrément perçues comme des obstacles liés aux conditionnements socioculturels et qu'ils conviennent donc d'éliminer. L'antiintellectualisme esthétique de Mirbeau, qui se méfie des théories, des analyses et des étiquettes, est le corollaire de son extrême méfiance, sur d'autres plans, à l'égard du scientisme et du collectivisme (voir ces mots).

Cette défiance envers la raison, qui tendrait illusoirement à faire croire que tout est intelligible et obéit à des lois fixes et immuables que l'homme serait capable de dégager et d'exploiter à son profit, a pour effet, dans le domaine du roman, de refuser de plus en plus la composition telle que l'entendissent Balzac ou Zola. Car composer, c'est imposer au « réel » des déformations arbitraires et suspectes, c'est faire croire à un univers ordonné, où tout se tient, alors que ce n'est qu'un chaos où rien ne rime à rien. De même que les peintres impressionnistes refusent de faire entrer de force, dans le cadre qu'ils ont eux-mêmes librement choisi, la matière qui n'y a pas sa place, de même Mirbeau romancier se refuse à coucher son récit sur le lit de Procuste de la composition et à faire croire mensongèrement qu'une finalité est à l'œuvre dans ses récits. Les techniques de la fragmentation et du collage (voir ces mots), auxquelles il recourt de plus en plus systématiquement, ont pour but de détruire cette illusion finaliste.

Enfin, dans le domaine des descriptions, qui sont, dans un roman, ce qui justifie le plus évidemment le rapprochement avec la peinture, Mirbeau a effectivement transposé dans la littérature « ce grand fait de la peinture contemporaine : la lumière ». L'absence de contours, la vibration de l'air, l'interaction des couleurs, la juxtaposition de taches sont des constantes de ses textes descriptifs. Des verbes tels que « vaporiser », « iriser », « opaliser », « poudroyer » sont fréquemment utilisés pour rendre compte d'une impression floue et ondoyante produite par la nature environnante. Et, toujours, quand

description il y a, c'est à travers le regard d'un personnage, ou du narrateur, à un moment précis de la journée, à partir d'un certain point de vue bien précisé, sous tel type de lumière, et à un moment où son état d'âme conditionne la perception qu'il a du monde qu'il aperçoit.

### **L'art de narrer de Guy de Maupassant (1850-1893)**

Maupassant provient d'une famille noble, ruinée. Son père Gustave de Maupassant et sa mère Laure se sont séparés lorsque le futur écrivain entrait dans sa treizième année. Madame Maupassant était amie d'enfance de Flaubert. Avec le temps Flaubert est devenu le maître de Maupassant en littérature et c'est lui qui l'a invité à l'art réaliste, lui a appris à travailler son style.

Après avoir suivi les études au lycée de Rouen sous la surveillance de Flaubert, Maupassant fait comme soldat la guerre franco-prussienne qu'il maudit. La guerre terminée et faute d'argent pour poursuivre ses études le jeune homme devient fonctionnaire d'État au Ministère de la Marine, puis à celui de l'Instruction Publique. À cette même époque, il fait son apprentissage littéraire chez Flaubert et se rapproche du groupe des jeunes écrivains admirateurs de Zola. Ce groupe éditait le recueil nommé *Les soirées de Medan*. C'est dans ce recueil où a été éditée la célèbre nouvelle de Maupassant *Boule de Suif*.

Avec *Boule de Suif*, la meilleure des nouvelles des *Soirées de Medan* publiées en 1880, Maupassant fait une entrée remarquable dans le monde des lettres. Ce petit récit qui dévoile l'hypocrisie et la lâcheté intéressée des « gens comme il faut », et fait d'une prostituée une héroïne, frappe par son art et sa férocité. Douze ans plus tard, gravement malade depuis des années, après avoir mené une double vie de reclus la semaine comme employé de ministère, de canotier et « de dragueur » le dimanche, après avoir vécu dans un tourbillon de liaisons, de voyages, souffert de malaises de plus en plus nombreux, travaillé en forcené, il tente de mettre fin à ses jours. Il échoue, sa vie n'est plus qu'une longue et dramatique agonie.

Presque toutes les oeuvres de Maupassant (à savoir 6 romans, 18 recueils de nouvelles, 3 livres de voyage et un grand nombre d'articles) ont été écrites et publiées dans les années 80.

Les convictions de Maupassant se sont formées dans les années 70, époque de la réaction bourgeoise. Maupassant est influencé par le naturalisme, considérant l'homme comme un jouet impuissant des instincts biologiques qui l'emportent toujours sur les tendances sociales, comme une créature tragiquement condamnée à la solitude, à la faiblesse physique, à la mort, incapable de comprendre le monde mystérieux et hostile qui l'entoure.

Mais en même temps l'auteur cherche et trouve parmi les hommes l'humanisme, la grandeur d'âme, le patriotisme désintéressé, l'amour pour la Patrie – les traits les plus nobles et les plus sublimes. Il les trouve surtout chez les représentants du peuple. On le voit même en lisant sa première nouvelle *Boule de Suif* qui a paru en 1880 ans le recueil des *Soirées de Medan*. Cette

nouvelle, comme beaucoup d'autres, se rapporte à la guerre franco-prussienne. Ici Maupassant accuse la guerre, dévoile son caractère criminel, attaque les tentatives des chauvinistes et des « patriotards » de la réhabiliter. L'héroïsme des hommes simples est bien décrit dans d'autres nouvelles de Maupassant. Dans les nouvelles *Le père Milon*, *La mère sauvage*, *Deux amis* l'auteur a peint les personnages du peuple, qui ne se sont jamais inclinés devant l'envahisseur et qui ont poursuivi la lutte jusqu'au bout.

De sa connaissance du pays cauchois, Maupassant tire les figures des *Contes de la bécasse*, des *Contes du jour et de la nuit* ou encore de *Miss Harriet*. Celles de paysans brutaux, tuant la bête par jeu et par fainéantise (*Coco*), prompte à juger sur une impression (*La Ficelle*), celles de personnages subordonnant toujours l'humanité à la perspective du gain : c'est le pêcheur Javel, « regardant à son bien », qui sacrifie le bras de son frère à la préservation de sa pêche (*En mer*) ; c'est le pharmacien qui accepte l'héritage de la pauvre rempailleuse qui l'importuna toute sa vie de son amour ; c'est Céleste se donnant au conducteur de la charrette qui l'emporte pour épargner le coût de la course (*L'Aveu*) ; c'est encore la jeune fille séduite dont on se débarrasse en marchandant son mariage avec un paysan qui la conduira au suicide (*Histoire vraie*)... Tous ces contes, qui ne sont pas exclusivement des contes paysans, mais décrivent aussi les Prussiens de 1870, les petits notables de province ou les Parisiens en promenade à Chatou (*Un parricide*), sont comparable par leur cruauté et par leur pessimisme. Toute valeur humaine est entamée par les plus bas instincts.

Ces moments de corruption de l'âme sont jetés dans la pleine lumière de récits aussi cruels dans leur forme que dans leur contenu.

Le narrateur est souvent un homme qui prend la parole dans l'après-dîner, il est même parfois l'indigne protagoniste, écouté avec complaisance, d'une sinistre aventure passée (*Histoire vraie*). La narration est linéaire, ramassée aux moments décisifs en détails expressifs (les « mains rouges » de Mathilde déchue, dans *La Parure*), en expressions frappantes, nées de la rencontre inopinée d'un nom et d'une épithète, mais ne sentant jamais, l'écrit, comme le préconisait Flaubert. La tension du récit progresse régulièrement jusqu'à la révélation, souvent marquée du sceau de l'ironie tragique (*Un parricide*, *La Parure*).

Le trait dominant des textes, plus ou moins brefs, de Maupassant, se trouve enfin dans la rapidité de la narration et la facilité des variations de points de vue. Les récits fantastiques de Maupassant jettent le doute sur je de la narration, plongeant le lecteur dans un trouble semblable à celui des auditeurs du juge Bermitier dans *La Main*. Dans *Le Horla*, le narrateur nous parle depuis un point aveugle ; plus rien ne nous certifie à qui nous avons affaire ; la littérature entre alors dans l'exploration de la part d'ombre du moi.

Le style de Maupassant relève toute sa plasticité lorsqu'il passe à la forme romanesque : l'enjeu n'est plus exactement le même puisque *Bel Ami* ne se

propose rien moins que la satire des milieux du journalisme et de la politique, tandis que Mont-Oriol évoque la haute banque et ses spéculations.

Malgré leur plus grande ampleur, ces romans ont du mordant, par le caractère incisif du discours direct et l'évocation concrète de l'empire mondaine des signes. À la peinture naturaliste des différents cercles de la société, Maupassant ajoute souvent une nuance d'ironie ou de sombre pessimisme (*Une vie*). Ce roman reflète les conceptions tragiques de l'auteur. C'est l'histoire d'une femme, Jeanne Le Perthuis, née dans une noble famille normande presque ruinée. Rentrée du couvent où elle a reçu une éducation incomplète que fausse. Jeanne épouse un jeune noble, Julien de la Mare. Sa vie sera nue suite de déception et de malheur. La grossièreté et la cupidité de son mari infidèle (il la trompe avec Rosalie, la servante, puis avec une amie de Jeanne, madame de Fourville), l'infidélité de sa mère qu'elle découvre après la mort de cette dernière, la mort de son mari Julien tué par M. de Fourville, la vie désordonnée que mène son fils Paul.

Les derniers romans de Maupassant *Pierre et Jean* (1887-1888), *Fort comme la mort* (1889), *Notre cœur* (1890) restent fidèles à l'humanisme des œuvres précédentes sans toutefois atteindre leur grande portée sociale et leur mesure artistique.

À la fin des années 1890, le sauté de Maupassant s'aggrave et son équilibre intellectuel s'en trouve affecté. Des hallucinations accompagnent ses angoisses. Après un suicide manqué, il est interné dans une maison de santé où il meurt fou à l'âge de 43 ans.

L'esthétique de Maupassant est plus nuancée que la doctrine naturaliste. Il s'oppose aux théories des réalistes et des naturalistes qui prétendent exprimer une vérité unique et entière. Selon lui, il est inutile «d'énumérer les multitudes d'incidents insignifiants qui emplissent notre vie». Selon lui, il est inutile d'étaler une lourde documentation pour essayer de faire vrai puisque de toute façon l'objectivité est impossible. Il est préférable d'écrire de façon à ce que le lecteur ait une compréhension immédiate du texte.

Ce qu'il s'agit de sa vision du monde, Maupassant est une nature pessimiste. Il considère l'homme comme une bête à peine supérieure aux autres. La vie sociale est le royaume de la bêtise et même l'amour ou l'amitié sont incapables de tirer l'homme de la solitude existentielle. Ce refus généralisé de toute espérance se reflète surtout dans ses contes. Parfois il semble haut par un mystère qu'il ne comprend lui-même.

## **L'humanisme sceptique d'Anatole France (1844 – 1924).**

Anatole France (pseudonyme d'Anatole Thibault) est né à Paris. Ses parents sont d'origine paysanne. Son père, François-Noël Thibault, s'est installé à Paris vers 1835 où il est devenu libraire et éditeur. L'enfance de l'écrivain s'est passée dans la boutique de son père parmi les livres et les journaux. De 1855 à 1862, il fait ses études au collège de Stanislas, école plutôt aristocratique. Dès son enfance il s'intéresse aux œuvres de Darwin, V. Hugo, Leconte de Lisle.

L'œuvre d'Anatole France étonne d'abord par sa variété. Son activité littéraire commence en 1873, quand il a publié son premier recueil de vers *Poèmes dorés*, écrit sous l'influence de l'école parnassienne. À cette époque Anatole France se tient à l'écart de la vie politique. Mais dans son œuvre suivante *Les Noces corinthiennes* (1876) il attaque le fanatisme religieux qui détruit le bonheur de deux jeunes amoureux. Ce poème de France rappelle le roman *Atala* de Chateaubriand. Une jeune fille ne peut pas se marier, car sa mère Caliste l'avait consacrée à la Vierge. La fille désespérée meurt, car elle ne peut pas trahir son vœu. L'auteur oppose l'antiquité avec son amour de la vie au sombre ascétisme chrétien. Ce thème sera bien reflété dans son roman *Thaïs*.

C'est essentiellement dans le domaine romanesque qu'il s'affirme, dès 1881, avec *Le crime de Sylvestre Bonnard* qui lui a apporté une grande renommée littéraire et dans laquelle il campe un personnage d'intellectuel en quête de sagesse. Ce roman se compose de deux parties: *La buche et Jeune Alexandre*. Écrit sous la forme d'un journal intime, ce roman raconte deux épisodes de la vie d'un vieux savant d'un manuscrit sous le nom *La légende dorée*. Le titre de cette partie reflète l'épisode quand le savant a donné quelques buches à une pauvre femme qui habitait à l'étage dessus. Cette pauvre femme va se marier avec un russe très riche et c'est elle qui va lui procurer le manuscrit de *la Légende dorée*. La deuxième partie du roman est consacrée à la lutte du savant pour la fortune et le bonheur d'une jeune fille dont il a connu et aimé la grand-mère et qu'il protège maintenant contre des tuteurs. La jeune fille se trouve dans la pension de Madame Frère. C'est dans la deuxième partie que Sylvestre se heurte à la réalité. Madame Frère et son avocat Mouche incarnent la réalité bourgeoise, sans générosité et sans scrupule. Même le crime de Bonnard consiste en ce qu'il a sauvé la jeune fille, lui a légué sa bibliothèque et qu'elle puisse jouir de la vie. Si dans la première partie Sylvestre Bonnard ne sort pas de son cabinet, dans la deuxième il devient ironique, en se moquant parfois de lui-même. C'est un humaniste convaincu, toujours prêt à secourir le faible au nom des droits sacrés de l'homme – tel est Sylvestre Bonnard. Le héros ressemble beaucoup à l'auteur et semble protester contre la laideur de la réalité bourgeoise, contre son manque d'harmonie, de noblesse et de générosité. Ce n'est pas par hasard que le roman *Le crime de Sylvestre Bonnard* lui a valu être élu à l'Académie française. Devenu célèbre, France fréquente les salons littéraires les plus recherchés, publie un grand nombre d'articles critiques, qui seront réunis plus tard dans quatre volumes intitulés la *Vie littéraire*. Le

personnage de Bergeret dans la série de roman intitulée *L'Histoire contemporaine* apparaît également comme un double de l'écrivain. D'autres écrits comme *Le Livre de mon ami* (1885) ou *Le Petit Pierre* (1918) ont un caractère autobiographique encore plus affirmé et marquent la nostalgie de l'enfance.

En 1890 paraît son roman *Thaïs*. Ce roman est une nouvelle attaque de France contre le fanatisme religieux. L'action de ce roman se déroule au IV<sup>e</sup> siècle dans la Thébaïde et Alexandrie. L'héroïne du roman *Thaïs* est montrée dans son développement. Elle est une belle jeune fille dont les parents possèdent une taverne. Petite, elle savait voler quelques monnaies chez les matelots ivres. Elle fréquente avec un nègre les grottes où on faisait la messe, car au commencement la religion chrétienne était interdite. Puis elle est devenue une très belle fille et en même temps courtisane.

À cette période, notamment en 1893, il publie deux romans *La Rôtisserie de la reine Pédauque* et *Les opinions de M. Jérôme Coignard*. Ces deux romans sont liés entre eux par le principal personnage Jérôme Coignard.

Qu'il s'engage dans les débats de son époque (ceux que suscitent l'affaire Dreyfus, la séparation de l'Église et de l'État, le pacifisme, la révolution russe) ou qu'il paraisse s'en éloigner comme dans ses dernières années, Anatole France ne cesse d'affirmer des valeurs de tolérance et de liberté. Cependant, ses héros sont souvent en butte aux excès du fanatisme religieux ou politique. À travers leurs réflexions, l'écrivain exprime souvent **le scepticisme** voire l'amertume que lui inspire « l'histoire contemporaine ». Avec une ironie mordante, il raille volontiers la mesquinerie, les petites ambitions et les rivalités de chapelles qui caractérisent aussi bien les notables de province que les intellectuels parisiens. Ce désenchantement transparaît notamment dans les mésaventures conjugales et professionnelles de son héros, Monsieur Bergeret (*Le Mannequin d'osier, Monsieur Bergeret à Paris*).

Aux années 1897-1901 France a écrit la tétralogie la plus satirique de son temps. La tétralogie contient les romans: *Orme du mail, Le mannequin d'osier, L'anneau d'améthyste et Monsieur Bergeret à Paris*. C'est un remarquable pamphlet contre la Troisième République. A. France y attaque l'État bourgeois, la religion, les mœurs des classes privilégiées, les militaires, les prêtres et les industriels. *L'orme du mail* nous présente toute une galerie de personnages, le recteur du séminaire, le général, l'architecte et bien d'autres. Ils sont tout étroitement liés par des intérêts de classe. Ici nous voyons le préfet Worms-Clavlin, israélite et franc-maçon qui donne à sa fille une éducation chrétienne et noue une amitié étroite avec le prétendant au poste d'évêque. La nomination d'un évêque est plutôt un prétexte pour faire agir les personnages. *Orme du mail* ainsi que toute la tétralogie est un nouveau type de roman-roman au sujet libre et avec nombre de diverses lignes d'action.

Le héros, porte-parole de l'écrivain, est M. Lucien Bergeret, maître de conférence à la faculté des lettres, « esprit distingué, mais bizarre », encore une

incarnation de l'humanisme francien. Bergeret, philosophe humaniste, se rencontre chaque jour sous les ormes du mail avec l'abbé Lantaigne, catholique orthodoxe. Leurs entretiens, libres échanges d'idées, forment une partie importante du premier livre de la tétralogie.

Le deuxième volume *Le mannequin d'osier* nous présente le drame conjugal de Bergeret, qui apprend l'infidélité de sa femme. Il tente de se cacher de la vulgarité quotidienne parmi ses livres et les manuscrits. Incapable d'agir, ses monologues deviennent pessimistes et amers.

Dans le troisième livre *L'anneau d'améthyste* est une histoire de la lutte pour le fauteuil épiscopal. Le héros à ce poste est l'abbé Guitrel. C'est un personnage rusé qui cherche tous les moyens pour obtenir l'anneau d'améthyste, c'est à dire pour devenir évêque.

Dans le quatrième volume *Monsieur Bergeret à Paris* le héros quitte la province pour s'installer à Paris et devenir professeur à la Sorbonne. Il n'est plus philosophe pessimiste, il est plutôt partisan de la démocratie, dreyfusard, ennemi du racisme et du nationalisme. Dans un des chapitres du roman, il expose ses idées socialistes, son idéal d'une république basée sur l'égalité et la propriété commune. D'ailleurs, ni Anatole France, ni son héros ne savent pas précisément quel sera le monde qui viendra remplacer celui de son temps.

En 1908 a paru le roman d'A. France *L'île des Pingouins*. C'est un des points culminants de la critique de la société bourgeoise. France y montre l'apparition de la propriété. Aussi bien que l'histoire ancienne et moderne de la France. Ce qu'il attaque sans pitié, c'est le régime de l'inégalité et de l'injustice sociale, le fanatisme religieux, les guerres de conquêtes à la tête de Franco (Napoléon), la politique coloniale. La propriété privée est un des plus fréquents objets de sa critique. Ce roman nous rappelle bien celui de Rabelais du point de vue hyperbolique des faits. Mais la fin de cette satire francienne est pessimiste. La dernière partie suggère une catastrophe gigantesque, la fin du monde, après laquelle tout recommence. C'est « l'histoire sans fin », la négation du véritable progrès.

Le dernier temps de sa vie Anatole France ne pense pas que la révolution peut changer le monde et améliorer la vie du peuple. Ce pessimisme est bien incarné dans son roman *La révolte des Anges*. Le plan fantastique est consacré aux aventures de quelques anges échappés du ciel et installés à Paris sous des formes humaines, avec des professions diverses (ange-gardien, ange-banquier, ange-terroriste), afin de préparer une révolte qui a pour but de renverser le vieux Dieu et de rétablir Satan sur le trône de l'univers.

De même que dans ses œuvres précédentes, A. France condamne la société bourgeoise amoralisée et injuste, mais la conception du roman est toujours pessimiste. A. France met en doute la possibilité de changements sociaux décisifs. Les anges viennent à la conclusion que Satan, installé sur le trône, va devenir aussi cruel que le vieux Dieu. Ainsi, ils ont renoncé à la révolution.

A. France est considéré comme un des meilleurs stylistes de la littérature française du XIX-XX s. Il a donné lui-même la formule du bon style en parlant de Maupassant « *d'abord clarté, puis encore la clarté et enfin la clarté* ». Académicien français depuis 1896, il reçoit le prix Nobel de littérature en 1921. Par ses réflexions et ses portraits, sa langue claire et précise, Anatole France rejoint, sans vraiment innover, l'idéal des moralistes classiques.

1. Quelles valeurs déterminent le courant littéraire réaliste ?
2. Donnez la définition du réalisme comme courant du XIXe siècle ?
3. Quel est le but du réalisme concernant la réalité ?
4. Comment change le personnage des oeuvres réalistes en comparaison avec celui des romantiques ?
5. Quels essais de Stendhal sont considérés comme manifestes du réalisme ?
6. Comment le romantisme et le réalisme sont-ils liés dans les romans de Stendhal *le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme* ?
7. Comment P.Mérimée décrit la réalité dans ses nouvelles pittoresques et merveilleuses ? (l'analyse à votre choix)
8. Quels procédés utilise O.de Balzac pour transformer La Comédie humaine en tableau des moeurs sous la Restauration et la monarchie de Juillet ?
9. Quels sont les principes de la construction de la Comédie humaine ?
10. Quels vices de la société et de la morale décrit Balzac dans les romans de la Comédie humaine ?
11. Quelles sont les particularités du réalisme de G.Flaubert en comparaison avec celui de ses prédécesseurs ?
12. Comment comprenez-vous le « bovarysme » ?
13. Pourquoi *l'Éducation sentimentale* de Flaubert est considéré comme le roman de l'échec ?
14. Quel est le rôle des frères Goncourt dans l'élaboration du méthode du réalisme, du naturalisme et de l'impressionnisme ?
15. Quels sont les principes du naturalisme formulés par E.Zola ?
16. Comment les règles du naturalisme sont respectées dans les romans expérimentaux de Zola ?
17. Quel rôle joue l'hérédité dans le destin des héros de Zola (Thérèse Raquin, Laurent, les frères Rougon et Macquart) ?
18. Quels traits de l'impressionnisme pictural sont utilisés dans la littérature impressionniste ?
19. Quels courants littéraires pratique dans ses nouvelles Maupassant ?
20. Comment la fiction et la réalité sont liées dans les nouvelles de Maupassant ?
21. Comment la philosophie de la relativité a influencé l'oeuvre d'A. France ?

## La poésie du Parnasse au Symbolisme

Après la guerre de 1870, la répression de la Commune, la nouvelle République ne suscite pas le même enthousiasme que les événements de 1848. Le Parnasse a fait son temps. Même si les jeunes poètes commencent leur carrière dans la mouvance de Leconte de Lisle ou de Théodore de Banville, comme Rimbaud à ses débuts, la contestation s'exprime bientôt.

Enfin, dans les dernières années du siècle, on voit apparaître des noms nouveaux, comme Claudel, Valéry, Jarry qui appartiennent déjà au XX<sup>e</sup> siècle et jettent les bases de la littérature d'aujourd'hui.

### Les parnassiens (1850-1890)

Les espérances déçues de 1848 poussent les écrivains à se détourner de la question politique. La déception a fait naître les désillusions. Assez vite, une tendance se dessine, la théorie de « l'Art pour l'Art », mise en pratique par Théophile Gautier et Leconte de Lisle dès 1852, reprise et développée en école par le Parnasse vers 1865. Réaction contre l'exaltation du « moi », du sentiment personnel que préconisaient les romantiques, cette « école nouvelle » prône l'impassibilité, la recherche de la beauté formelle, le désengagement politique. Enfin, Baudelaire, romantique, mais aussi précurseur du symbolisme, inclassable pour tout dire, commente les *Salons* de peinture et compose *Les Fleurs du mal* qui lui valent un procès en 1857.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, on donnait volontiers aux recueils de poésies de plusieurs auteurs le titre de « Parnasse ». En 1866, après l'échec d'une revue coûteuse intitulée *L'Art*, « l'école nouvelle » choisit de publier plutôt des recueils. C'est ainsi que sont publiés en 1866, 1869 et 1876 trois volumes intitulés *Le Parnasse contemporain*. La polémique qui suit la publication du premier volume donne en même temps un nom aux tenants de « l'école nouvelle »: les parnassiens.

En réaction contre le romantisme, se développe un courant qui s'attache à « l'art pour l'art ». Il a pour précurseur **Théophile Gautier** ; ses idées vont trouver leur prolongement avec Leconte de Lisle et le groupe de poètes qui se réunit autour de lui à partir de 1860 : ce sont les **poètes parnassiens**. Le **Parnasse** (le Parnasse passait dans l'Antiquité grecque pour le séjour des Muses) en poésie, répond au réalisme qui s'affirme dans le roman et dans les autres domaines littéraires.

Le mouvement parnassien marque d'abord une réaction contre les excès du lyrisme romantique accusé dès 1852 par Leconte de Lisle de constituer « une vanité et une profanation gratuites », oubliées des exigences du métier

d'artiste et trop préoccupées d'engager l'art au service d'une cause contemporaine, politique ou sociale. Après l'échec de la révolution de 1848, les Parnassiens préfèrent fuir le présent dans la « tour d'ivoire » des poètes et dans le culte de la beauté des formes.

Gautier réagit contre les romantiques qui mettent la poésie et la littérature au service de la politique et de l'action sociale. La poésie de parnassiens, gratuite, s'attache à la recherche formelle et les poètes considèrent la Beauté comme un idéal à atteindre. Seule une élite, capable d'une réflexion sur les problèmes esthétiques et métaphysiques, peut y prétendre. À la fin du siècle, le culte de la poésie hermétique dérive directement de cette conception. Les Parnassiens combattent l'idée romantique de l'inspiration qui dispense du travail et aboutit trop souvent, selon eux, à un style négligé. Le travail est indispensable ; la difficulté formelle contribue à créer la beauté du poème. Ils reviennent aux formes fixes : **Hérédia** écrit des sonnets, **Banville** des ballades et des rondeaux. Le vocabulaire fait l'objet d'une attention particulière : recherche du mot ou de l'expression justes. Les Parnassiens recherchent l'impersonnalité et adoptent un style descriptif, extérieur et objectif. La nature est traitée comme une peinture : le poète recherche les harmonies de couleurs et les effets de chatoiement (bijoux, métaux brillants et précieux).

Les Parnassiens puisent leur inspiration dans les découvertes archéologiques, s'efforçant de ressusciter les civilisations disparues. Ils évitent d'utiliser l'imagination et s'appuient sur la documentation la plus récente. De manière générale, ils manifestent de l'intérêt pour les sciences exactes : la poésie de **Sully Prudhomme** se veut scientifique et philosophique. Les Parnassiens protestent contre l'accusation d'impassibilité : ils prétendent atteindre les plus grandes émotions à travers une poésie sereine aux lignes pures. La Grèce antique leur offre le modèle esthétique et philosophique de l'harmonie et de la pureté, deux idéaux auxquels tous les hommes sont sensibles. Chez certains, le premier élan romantique reparaît : Leconte de Lisle donne aux personnages des civilisations perdues une flamme amoureuse et des élans politiques qui rappellent le style romantique.

### La doctrine de l'Art pour l'Art

- La poésie doit rester une recherche de La beauté sans autre utilité. «*Dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle*» (Théophile Gautier). Le poète, contrairement à la conception d'Hugo, n'a pas de rôle social à jouer.

- L'impersonnalité: exprimer ses sentiments personnels, ses passions à quelque chose de vulgaire et de bas. Il faut atteindre une beauté impersonnelle, éternelle.

- Le culte de l'art antique: la Grèce offre un modèle esthétique et philosophique. Harmonie, pureté : images d'une beauté idéale, impassible et éternelle.

- Apologie du travail: la réaction au romantisme pousse les Parnassiens à se méfier de l'inspiration. L'amour de la beauté formelle passe par un travail acharné, qui va jusqu'à la recherche des difficultés.

- Élitisme et pessimisme: les parnassiens estiment que la poésie est un art difficile, expression de la beauté idéale, que la grande foule ne peut comprendre. L'homme ne peut résoudre les problèmes métaphysiques qui l'accablent.

### Thèmes

- La Nature: la Nature est indifférente. Elle offre des spectacles que la poésie peut et doit décrire. Les forces primitives de la Nature inspirent surtout Leconte de Lisle.

- L'histoire: les anciennes civilisations, grecques, romaines ou hindoues sont une source d'inspiration constante pour les parnassiens. Leur disparition alimente le pessimisme des poètes. Les rêves d'héroïsme et de conquête à travers l'histoire offrent aussi des thèmes séduisants.

- La science: la science, avec ses méthodes objectives et son idéal, décrire les lois éternelles qui régissent le réel, est une sorte de modèle pour les parnassiens. Sully Prudhomme se consacre à une poésie scientifique et philosophique.

La poésie parnassienne se caractérise par le goût de la difficulté vaincue. On recherche la richesse de la rime. On remet à l'honneur des formes poétiques fixes, aux règles astreignantes, comme le sonnet (Hérédia), ou les ballades et rondeaux du Moyen Âge (Banville).

Nombreux furent ensuite, durant la génération « réaliste » du Second Empire, les poètes qui se laissèrent gagner par cette tentation incarnée par la revue du Parnasse contemporain : aux côtés de Leconte de Lisle, apôtre du rapprochement de « l'art et de la science », collaborèrent des « formistes » comme Banville ou Hérédia, mais aussi parfois et provisoirement, des « modernes » comme Baudelaire ou Mallarmé.

De « L'Art » de **Gautier** aux *Trophées* de **Hérédia**, ces œuvres sont marquées par des convictions qui constituent un véritable « credo » :

- l'exigence d'impersonnalité contre les excès d'effusion du Moi ;
- la passion de la Beauté et de la pureté contre l'artificiel ou l'anecdotique ;
- le culte du travail et de la technique contre les licences ou les libertés des romantiques notamment ;
- enfin la prise de « distance » et le souci d'objectivité contre l'engagement passionné ;

- l'artiste est prêtre d'une religion de la pure beauté.

Les vers de **Théophile Gautier** naissent le plus souvent d'images que son esprit transforme en symboles : par exemple, la sève qui coule du pin éventré lui suggère une comparaison avec le cœur blessé du poète qui s'épanche. Gautier cherche avant tout à rendre les effets de lumière et de perspective, les lignes et les couleurs. Il s'inspire parfois d'un tableau, d'un pastel ou d'une aquarelle, non pour les décrire comme le font souvent les poètes, mais pour en imiter la beauté plastique par la perfection du langage. Il reproduit la composition du tableau par la composition du poème, traduit les couleurs en images. Dans *Émaux et Camées* (1852), il crée de petits poèmes aux vers courts, raffinés, visant la plastique avant le sens. Dans la Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier proclame « qu'il n'y a vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien [et que] tout ce qui utile est laid ». L'art est à lui-même sa propre fin, il n'a rien à voir ni avec la morale ni avec la politique. Il ne vise que la beauté qui, seule, est supérieure et éternelle. La poésie donnera donc la primauté aux sensations sur les sentiments, et établira des liens privilégiés avec les arts de la sculpture et de la peinture.

Dans cette perspective, Gautier s'attache particulièrement au travail de la forme : richesse lexicale, recherche des sonorités, difficultés métriques, rimes soignées : la beauté de l'œuvre sera d'autant plus grande que l'artiste aura rencontré plus de difficultés techniques. Le titre d'*Émaux et Camées* se fait l'écho de ce travail minutieux qui s'apparente à celui de l'orfèvre.

**Leconte de L'Isle** (1818-1894), d'origine aristocratique, est né à l'Île Bourbon, aujourd'hui la Réunion. Charles Leconte de Lisle gardera de son enfance et de ses voyages un amour pour la nature et les civilisations exotiques. Étudiant en France, il est un adepte de l'utopie fouriériste (Fourier), mais déçu par l'échec de la Révolution de 1848, il se détache de la politique et se consacre à la poésie.

Son premier recueil de poésie était nommé *Poèmes barbares* (1862-1878). Puisant aux sources mythiques de l'Inde et de la Bible, les *Poèmes barbares* commencent par la création du monde. Ils sont nommés « barbares » parce qu'ils évoquent l'univers exotique. Ils le sont encore par les affrontements entre la nature et les êtres vivants, les hommes et les animaux. Le poète y évoque la chute de grandes civilisations (égyptienne, perse, arabe scandinave) connues par lui des travaux des linguistes et des archéologues. Dans l'histoire religieuse de l'humanité, le poète ne trouve que fanatisme et barbarie, ce qui accentue son pessimisme.

Méditant les échecs de sa vie – et notamment celui de son engagement politique en 1848 – Leconte de Lisle inscrit dans son œuvre poétique le dégoût du présent. Son pessimisme rejette l'effusion lyrique des romantiques où il voit

« une vanité et une profanation gratuites ». Il préfère se retirer « dans son orgueil muet, dans sa tombe sans gloire » (*Poèmes barbares*). L'envers de ce goût du néant est la vision d'un monde « barbare » livré à la violence, à la cruauté et au chaos. L'auteur puise ses images dans le mythe, affirmant ainsi son refus d'une Histoire coupable d'avoir tué l'espoir.

Poète de la souffrance, Leconte de Lisle cherche à la maîtriser en se détachant du présent et en élevant son art vers les hauteurs immobiles des civilisations antiques ou des lointains exotiques qu'il réunit dans une étonnante fusion des cultures.

L'exaltation parnassienne de la beauté des formes se traduit dans sa poésie par une prédilection pour des alexandrins fortement scandés, des strophes rigoureusement articulées, une description minutieuse des spectacles de la nature (*Le Sommeil du condor*). De vers en vers, de rêve en rêve, le poème se veut une « échelle infinie » où l'esprit s'élève vers la lumière.

Ses Poèmes antiques, ses *Poèmes barbares*, mais surtout sa participation, dès 1866, à la revue *Le Parnasse contemporain* lui valent la célébrité, l'admiration de Baudelaire et font de lui le chef de file de l'école parnassienne.

**José Maria de Heredia** (1842-1905) est né à Cuba, élevé dans le goût de la littérature française, mais aussi de la culture hispanique. Il a fait ses études à Paris où il collaborait à la revue parnassienne. En 1893 il a rassemblé cent dix-huit sonnets en un recueil nommé *Les trophées*.

*Les trophées* s'offre comme une nouvelle « légende des siècles » qui ressuscite les mythes de la Grèce et de Rome, du Moyen-Age et de la Renaissance. L'histoire des civilisations mortes inspire à Heredia le sentiment du néant. Poète est un amoureux de la nature, un admirateur de la force, un nostalgique de grandes conquêtes humaines. Le secret de son art est de stimuler l'imagination du lecteur.

Si *Les trophées* célèbrent l'héroïsme et l'énergie, notamment à travers les conquistadores (les conquérants du Nouveau Monde), sont aussi ressuscités les civilisations disparues, les ruines, les tombeaux qui jalonnent l'histoire de l'humanité et ouvrent la méditation sur la mort et le néant. Le titre *Les trophées* évoque un contexte de grandeur et de victoire, en même temps qu'il fait référence à la mort et aux dépouilles abandonnées. Mais il s'agit d'un butin dont le poète rapporte les plus beaux souvenirs pour en composer avec art un tableau immortel.

Quelques années après Baudelaire, Heredia privilégie lui aussi la forme du sonnet négligée par la poésie française depuis *la Pléiade*. Cette forme fixe répond à sa conception d'un art exigeant. Elle permet de condenser dans le cadre étroit des strophes un grand nombre d'effets. Heredia y exprime sa parfaite maîtrise de la technique du vers : choix des sonorités et goût des mots rares, rythmes réguliers ou savamment brisés, rimes riches ; mise en valeur du dernier vers, soigneusement travaillé.

## Charles Baudelaire (1821-1867)

### *Les fleurs du Mal*

Toute la poésie française du XIX – la première moitié du XX siècle passe sous le signe de l'influence Baudelairienne. Né à Paris il a connu une petite enfance heureuse. L'enfant grandit au milieu des bibelots rares, des livres et des tableaux. L'harmonie familiale se brise avec la mort du père et le remariage rapide de la mère avec le commandant Jacques Aupick, homme d'action et d'ordre que l'enfant ne pourra jamais aimer. Pour Charles le remariage de sa mère était considéré comme la trahison. Baudelaire faisait quelques années ses études à un collège de Lyon, puis au lycée Louis le Grand à Paris. Après son baccalauréat il s'inscrit à la faculté de droit, mais il préfère de fréquenter les milieux bien louches. Pour l'éloigner de ces mauvaises fréquentations, la famille Aupick décide de l'envoyer à un long voyage. A vingt et un ans, de retour à Paris, Baudelaire peut disposer de l'héritage paternel – une petite fortune, que poète a vite dépensé. La famille lui impose un budget strictement limité que le poète considérait comme l'humiliation. Baudelaire-poète va considérer sa vie comme placée sous le signe d'une triple malédiction: celle du travail poétique, labeur torturant et infini, celle de la souffrance physique et morale, celle de la réprobation sociale.

Baudelaire se considère comme un poète maudit, c'est-à-dire solitaire. La révolution de 1848 lui inspire une éphémère sympathie, puis il a été très vite déçu par la politique. On prétend même que Baudelaire prenait part active à la barricade en 1848. Son poème *Abel et Caïn* incarne l'attitude du poète envers la Révolution.

Littérairement, il se découvre un « frère », en la personne de l'écrivain américain Edgar Allan Poe (1809-1849), dont le destin solitaire lui rappelle sa propre vie. Baudelaire décide de faire découvrir Edgar Poe au public français. Ses derniers dix-sept ans il traduit et révèle sa poésie et ses nouvelles. Il se croit maudit comme Edgar Poe. Mais Baudelaire, selon lui, est maudit par la mère, ce qu'il décrit dans son poème *Bénédiction*.

Baudelaire se sent solitaire parce que le public ne le comprend pas. Le poète se compare à un oiseau nommé *Albatros*. Son poème du même titre décrit le malaise de l'écrivain, sa condition de vie. Le poème est en même temps symbolique et philosophique à la fois.

La poésie de **Baudelaire** ouvre la voie de la modernité poétique : elle fait la synthèse entre la conception poétique du romantisme, l'exigence formelle du mouvement de « l'art pour l'art » et les descriptions concrètes du réalisme ; Baudelaire invente de nouveaux rapports entre l'émotion et le langage.

Baudelaire n'a jamais cessé d'admirer le romantisme, dont il dira en 1859 «qu'il est une bénédiction céleste – ou diabolique – à laquelle nous devons nos éternels stigmates ». Tout jeune il a rêvé sur les malheurs de *René* ;

plus tard il s'est enthousiasmé pour *Odes* ou *Orientale* d'Hugo et s'est passionné pour *Volupté* de Sainte-Beuve.

Outre son goût spontané pour le style « bohème » et débraillé d'un Pétrus Borel, Baudelaire manifeste avec les romantiques une véritable affinité psychologique et émotionnelle. Le vague à l'âme des écrivains de l'Empire, la révolte ou le mysticisme de ceux de 1830, voilà autant des traits qui se retrouvent dans le tempérament de l'écrivain, celui dont Samuel Cramer, le héros de la *Fanfarlo* (son unique nouvelle), est une exacte incarnation : « une nature ténébreuse, bariolée de vifs éclairs, paresseuse et entreprenante à la fois, féconde en desseins et en risibles avortements ».

Toutefois, Baudelaire entrevit très tôt les limites du romantisme dont Musset, par sa complaisance pour l'introspection et les excès de lyrisme, était pour lui le visage « exécration ». Ainsi, à partir de 1845, côtoie-t-il naturellement les groupes qui prônent un retour à la rigueur et au sérieux du « métier » poétique. Ami de Gautier et de Banville, il acquiert auprès de ces « impeccables poètes » une technique sûre et une rigueur formelle qui marqueront la composition des *Fleurs du mal*. En revanche, plusieurs aspects du formalisme de l'époque paraissaient vite incompatibles avec son génie. Le matérialisme « païen » des écoles à la mode (« l'Art pour l'art » et plus tard le « Parnasse contemporain ») heurte sa spiritualité et son mysticisme. Pareillement, le naturalisme, qui privilégie les spectacles de la « belle nature », va à l'encontre de sa sensibilité : il est en effet rebuté par les troubles profondeurs de la nature humaine.

Pour Baudelaire, le poète doit déchiffrer les signes qui l'entourent et trouver le sens secret du monde. Cette signification supérieure, qu'il atteint alors, comble son aspiration à l'infini ; elle s'appelle Beauté. Il prône le principe de modernité : le poète tire toute la puissance de la réalité la plus prosaïque ; même une charogne ou les bas quartiers de Paris peuvent être des objets poétiques. Dans le monde de Baudelaire, l'homme est toujours partagé entre le bien et le mal : dans l'amour, entre spiritualité et sensualité ; dans les relations avec autrui, entre charité et cruauté ; avec Dieu, entre vénération et blasphème. La réalité elle-même est ambiguë et présente à l'homme son double visage, attrayant et sinistre. L'être est sans cesse déchiré entre la tentation du gouffre et l'aspiration à un idéal.

La poétique de Baudelaire (*Les Fleurs du mal*) est classique : poèmes à formes fixes (sonnets) et alexandrins. Elle contraste avec la hardiesse des associations d'images : le poète condense le maximum de sensations dans une expression minimale, cultivant l'ellipse et jouant sur les valeurs symboliques des réalités exprimées. Reprenant le système des correspondances cher aux romantiques allemands, Baudelaire confond les sensations entre elles. Ainsi, l'âme peut boire « à grands flots le parfum, le son et la couleur ». Il s'attaque aussi à un genre poétique nouveau : le poème en prose. En prenant pour modèle **Aloysius Bertrand**, précurseur du genre avec *Gaspard de la nuit*, il veut faire

du poème en prose « la forme par excellence de la poésie moderne et urbaine ». Le poème en prose recherche, comme en poésie, les effets de rythme et de sonorité, un vocabulaire rare et imagé, mais il garde la souplesse de la prose qui permet de s'adapter « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie ». Pour remplacer les vers et les strophes, le poète varie la longueur des paragraphes et diversifie les sujets abordés avec beaucoup de liberté.

Il est à noter que la poésie de Baudelaire a eu une grande influence sur la poésie française. L'éclat de sa poésie tient au contraste entre la splendeur de la forme et la modernité provocatrice du contenu. Baudelaire exige de la beauté qu'elle étonne et que la métaphore frappe l'imagination des lecteurs.

Soulignons que le contenu de la poésie baudelairienne avait frappé ses contemporains. À son époque il était incompris, jugé et même interdit. Seulement au XX<sup>e</sup> siècle, notamment aux années 1946 que la poésie de Baudelaire a été réhabilitée. L'œuvre de Rimbaud, Mallarmé et Verlaine était influencée par Baudelaire. La poésie baudelairienne présente une harmonie, comparaison et symbole. Elle promet de réconcilier les contraires, d'abolir les contradictions, d'extraire la beauté de la laideur, la pureté du vice, de créer un monde nouveau.

### **La décadence, le symbolisme, ou « les poètes maudits ».**

La froideur, l'éloquence, la rigueur des parnassiens finissent par agacer ceux qui se reconnaissent davantage dans la poésie de Baudelaire. Leurs adversaires les disent «décadents ». Au sens strict, la « **décadence** » désigne en histoire littéraire, une forme de sensibilité propre aux années 1880-1900. Dans un sens plus large, elle caractérise la nostalgie d'un Age d'or. L'idée de décadence a été volontiers reprise par la suite, comme si elle cristallisait un parti pris esthétique : par Baudelaire d'abord, dans ses *Notes nouvelles* sur Edgar Poe (1857), puis par Gautier et Verlaine, et par le romancier Paul Bourget (1852-1935) qui, dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883), analyse la sensibilité décadentiste. Le héros typique de décadence est Jean des Esseintes (*À Rebours* de J. K. Huysmans), jeune dandy, un esthète reclus dans une « thébaïde raffinée » ou il se voue, contre la nature, au culte de l'artifice, « marque distinctive du génie de l'homme » : d'où le goût pour les fleurs rares lorsqu'elles semblent factices, d'où la synthèse de parfums « inouïs », ou encore le sertissage de gemmes sur la carapace d'une tortue vivante... Ce parti pris de l'artificiel, cette jubilation du rare, cette culture du fantasme sont des traits de la tendance décadentiste. Mais la tortue meurt et le névrosé doit revenir au monde même qui l'écœure. Le décadentisme, inspiré par le pessimisme du philosophe allemand Schopenhauer, pénétré de la certitude que la décadence de toute société est fatale, s'oppose au naturalisme parce qu'il

refuse de peindre la réalité du temps : les décadents sont anticonformistes, antibourgeois et rejettent le positivisme.

Ces hommes nouveaux trouvent bientôt un nom pour leur mouvement: le symbolisme. Cette « école » est sans doute la plus individualiste. Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, proches dans leur esthétique, composent des œuvres bien différentes.

Beaucoup plus que la Décadence, le **Symbolisme** peut être considéré comme une doctrine, une quête de style dont le cœur est la notion de « symbole ». Il fournit son nom à un petit hebdomadaire (*Le Symbole*, 1886), que l'on s'accorde à voir l'organe du Symbolisme naissant, intronisé par le « manifeste » de Jean Moréas. Le Symbolisme traduit les institutions décadentes en termes stylistiques, rapportés à un « précurseur » et deux « maîtres » : Charles Baudelaire qui doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable ; Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de Th. de Banville avaient assoupli auparavant. Le Symbolisme s'inscrit donc à la fois en continuité et en rupture de ce qui l'a précédé. Empruntant à Baudelaire une conception analogique de l'univers ancrée dans un platonisme poétique, aux Parnassiens leur éthique d'un langage recherché, érudit, coruscant, il définit ainsi son propos : « La poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures. Ainsi, tous les phénomènes concrets sont des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec les Idées primordiales ».

Art du « mystère », sans qu'il y ait là de sens religieux ou théologique précis, le Symbolisme se veut traduction en termes concrets, en images, de réalités d'un « autre monde » indéfini. C'est la lucidité de cette entreprise, ainsi que la conscience de son impossibilité, qui fait la modernité du Symbolisme en même temps qu'elle lui imprime cette tonalité nostalgique, voire pessimiste, morbide et désespérée, qui le caractérise.

Cette « métaphysique » du Symbolisme est notamment définie par Mallarmé dans des textes théoriques comme « l'Avant-dire » au *Traité du verbe* de René Ghil, la réponse à l'enquête de Jules Huret « Sur l'évolution littéraire » et *Crise de vers*. On y trouve prôné un état essentiel de la parole, fondé sur « le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », et tendant vers l'ineffable, la « notion pure », la « fleur absente de tous bouquets ».

Pour parer à l'obstacle déchirant de l'inéluctable imperfection du langage, même sollicité jusque dans les dernières ressources d'une inventivité tout à fait étonnante, le Symbolisme puise abondamment dans les autres arts et rêve de leur fusion : musique, peinture, architecture, sculpture... La poésie symboliste

se reconnaît à l'usage de rythmes nouveaux, de rimes et coupes peu académiques, à l'attention particulière portée aux effets d'écho, d'assonance, d'autant mieux venus qu'ils rendent plus diffuse et mobile le sens.

On peut cependant relever un certain nombre de constantes qui donnent son unité au mouvement :

- la volonté de rompre avec le positivisme scientifique et matérialiste de l'époque (et avec le naturalisme), de rhabiller une approche sensible de la réalité qui permette de retrouver ce qu'il y a en elle d'ineffable et secrète harmonie ;

- à la description, on préfère la suggestion et l'allusion qui préservent le mystère. On ne peut atteindre le mystère des choses qu'en explorant les réseaux de correspondances, de synesthésies, de symboles et d'analogies qui se tissent dans l'univers. D'où l'intérêt pour les mythologies, l'ésotérisme ou l'hermétisme, et la fascination pour la musique et la mythologie wagnériennes ;

- philosophie pessimiste et désenchantée de l'existence, typique de la fin du XIX siècle, où se lit l'influence du philosophe allemand Schopenhauer ;

- à la suite de Mallarmé, la volonté de créer un langage radicalement différent de la prose de « l'universel reportage », un langage apte, par la force suggestive de l'image et par sa musicalité, à appréhender la réalité secrète qui se dissimule derrière les apparences. L'aboutissement de ces recherches sera la création du vers libre ;

- usage nouveau du symbole : alors que dans la conception classique, la symbolique est objective, conventionnelle (valable pour tous) et stable (ainsi fait-on de la colombe le symbole de la paix), les symbolistes entourent le symbole d'un halo d'ambiguïté et de mystère qui ouvre le champ à des interprétations multiples.

Le Symbolisme est essentiellement répandu dans la poésie ou se manifeste son pouvoir de suggestion. Mais on trouve aussi des genres mélangés : la poésie pénètre dans le roman et dans le conte, tous plus ou moins dérivés du poème en prose. Les frontières entre les genres restent floues : c'est le curieux roman de G.Rodenbach qui, selon Mallarmé, fait aboutir le poème au roman, le roman au poème ; paysage et émotion s'y disent l'un à travers l'autre dans la fusion bien symboliste de la réalité extérieure et de l'univers intérieure. Le goût de l'art total s'épanouit au théâtre, notamment avec Maeterlinck qui récuse la grandiloquence au profit des résonances secrètes cachées derrière les mots les plus simples.

### **Paul Verlaine (1844-1896)**

Paul Verlaine tient une place à part dans la poésie du XIX siècle, par la sincérité de son lyrisme et le caractère très personnel de son œuvre. C'est à

partir de Baudelaire et Verlaine que s'avère définitivement la liaison entre poésie et musique.

Verlaine est né à Metz où il passe son enfance. Il a fait ses études à Paris où il réussit au baccalauréat et trouve un emploi à la mairie de Paris pour devenir employé de bureau et se consacrer à une passion déjà ancienne, la poésie. Familier des Parnassiens, dont l'éditeur publie ses *Poèmes saturniens*, il collabore à *L'Art*, où paraît sa longue étude sur Baudelaire. Dans le recueil des *Fêtes galantes* qui paraît deux ans plus tard, se font jour une mélancolie inquiète et des accents poétiques nouveaux. Ses fiançailles avec Mathilde Mauté lui procurent un « vaste et tendre apaisement » dont *La Bonne Chanson* se fait l'écho. Cependant, l'absinthe, les troubles de la Commune et, surtout, la rencontre de Rimbaud vont très vite avoir raison de cette tranquillité.

Avec le « Satan adolescent », Verlaine se lance dans une liaison orageuse et des pérégrinations exaltées qui les conduisent en Belgique et en Angleterre, jusqu'au drame du 10 juillet 1873 : à Bruxelles, il blesse Rimbaud de deux coups de revolver. Il est incarcéré durant deux ans à Mons. Écrits en prison, les textes de *Romances sans paroles* s'inspirent de son aventure avec Rimbaud ou en appellent au pardon de Mathilde. Peu avant sa libération, il a opéré une conversion morale et mystique, qui se reflète dans les poèmes de *Sagesse*. Et quand il sort, Verlaine est radicalement changé. À la mort de sa mère, il se retrouve sans ressources. Malgré une reconnaissance tardive – la jeune génération symboliste le prend comme chef de file et il est sacré « prince des poètes » à la mort de Leconte de Lisle – il mourra dans une misère et une déchéance totales.

Loin de toute construction intellectuelle, la poétique verlainienne est faite de sensations et de suggestions, rendues par une forme et des tonalités fluides. Cette esthétique imprécise est rendue par le lexique de l'indécision (retour de certains adverbes comme « un peu », « vaguement », « quasiment »), et de fréquentes interrogations. On retrouve cette tonalité affaiblie dans le flou des couleurs, les sons en sourdine, le recours aux diminutifs. De même l'automne, époque intermédiaire, est la saison de prédilection du poète. Cette imprécision, cet affaiblissement des tonalités, ainsi que la fusion entre les sensations (dans *Sagesse*, la chanson devient « un frisson d'eau sur de la mousse »), rattachent la poésie verlainienne à l'esthétique impressionniste. Enfin, la transposition des sentiments en sensations pures fonde le symbolisme de l'œuvre.

Les larmes, signes de souffrance, sont l'une des composantes de l'univers verlainien – pleurs du poète ou pleurs du monde. Dès *les Poèmes saturniens*, Verlaine se place sous le signe de Saturne, la « fauve planète », dans laquelle il voit la marque d'une « influence maligne », ce qu'indique également le titre de deux parties du recueil : « Melancolia » et « Paysages tristes ». Cette mélancolie inquiète se retrouve dans les recueils suivants, même si, dans *La Bonne Chanson*, elle est donnée surtout comme un souvenir et, dans *Sagesse*, comme rédemptrice.

Cette tristesse est sans doute à mettre en relation avec la personnalité complexe de Verlaine, toute tendue entre aspirations contraires. D'un côté la sensualité, l'érotisme des *Fêtes galantes* et de *Parallèlement*. De l'autre, l'aspiration à la spiritualité dans les poèmes de l'amour innocent de *la Bonne Chanson* et dans ceux de l'amour divin de *Sagesse*. D'un recueil à l'autre, l'évocation des paysages traduit bien cette tension : ainsi, « Le ciel est, par-dessus le toit / Si bleu, si calme ! » de *Sagesse* contraste avec l'atmosphère sensuelle du « soir très lourd de septembre » de *Parallèlement*.

Si Verlaine explore toute la gamme des mètres pairs dans « l'Art poétique », le plus célèbre poème de *Jadis et Naguère*, il affirme sa préférence pour le mètre impair qui, par sa souplesse et le déséquilibre qu'il introduit, permet d'échapper à la symétrie. Ainsi, il expérimente l'heptasyllabe qui convient à la légèreté et au marivaudage des *Fêtes galantes*. Parallèlement, les rythmes verlainiens rompent avec les balancements classiques : scansion atypique, nombreux enjambements, ambiguïté des coupes, où Claudel voit « une ondulation, une série de gonflements et de détentes ». La syntaxe, fluide, échappe elle aussi aux conventions.

La musicalité s'exprime également dans les sonorités : Verlaine refuse l'alternance des rimes masculines et féminines, préfère à la rime même des systèmes d'assonances et d'allitérations, des sonorités qui se font écho, des rimes intérieures, tout en cherchant parfois la dissonance.

Le désenchantement, la fêlure de l'univers verlainien s'expriment souvent dans le ricanement. Dès « Monsieur Prudhomme » (*Poèmes saturniens*) Verlaine dénonce ironiquement la société de son temps. Il se moque aussi de la morale qu'il enfreint constamment, et de lui-même, « épave éparse à tous les flots du vice », dans une dérision et une autodérision particulièrement sensibles dans l'érotisme grinçant du recueil *Parallèlement*.

### **Stéphane Mallarmé (1842-1898)**

Stéphane Mallarmé, né à Paris en 1842, perd sa mère à l'âge de cinq ans et sa sœur dix ans plus tard. Le jeune homme, qui lit Baudelaire et Edgar Poe, commence à écrire de la poésie en 1859. En 1863, il termine ses études d'anglais et devient enseignant à Tournon. Médiocre pédagogue, Mallarmé titrera peu de satisfaction de ce métier qui dévore son temps aux dépens de la poésie. L'année 1863 est aussi l'année de la mort de son père et celle de son mariage avec Maria Gerhard.

Nommé à Paris en 1871, après la Commune, Mallarmé connaît une grave crise métaphysique dont toute son œuvre porte la trace. Il traduit Edgar Poe et poursuit une entreprise poétique extrêmement exigeante qui ne rencontre qu'un public très restreint. À partir de 1877, il réunit chaque mardi, dans son appartement de la rue de Rome, des artistes (Manet, Debussy...) et de jeunes

poètes qui voient en lui un chef de la file : Henri de Rénier, Verhaeren, Maeterlinck, Laforgue, mais ainsi quelques-uns des écrivains dont l'œuvre allait marquer le XX siècle : Valéry, Gide et Claudel. En 1884, Verlaine (dans les *Poètes maudits*) et Huysmans (dans *A rebours*) lui rendent hommage et le révèlent à un public plus large.

C'est dans l'enthousiasme provoqué par la découverte de Baudelaire que le jeune Mallarmé commence à écrire. Ses premiers poèmes, tels *Les Fenêtres* (1863) et *L'Azur* (1864), témoignent de cette influence et manifestent un appel de l'idéal encore très proche de son modèle. L'appel de l'absolu et de la perfection (symbolisée par l'Azur) devient une obsession qui confronte Mallarmé à sa propre impuissance et le laisse dans un face-à-face mortel avec le néant. D'où la grave crise métaphysique qu'il connaît vers 1866 et qui mettra sa vie en danger. Car, pour Mallarmé, loin d'être un jeu ou encore un simple « reportage » sur le monde, l'écriture est la seule aventure spirituelle digne d'être vécue, même si c'est au prix d'une redoutable descente aux enfers.

La poésie a pour tâche, en donnant « un sens plus pur aux mots de la tribu », d'épurer un langage englué dans le monde matériel pour le rendre capable d'évoquer le mystère et l'essence secrète des choses. Poète d'une extrême exigence, Mallarmé poursuit cette entreprise jusqu'à ses limites, celles où, à force de densité, il réussit à évoquer l'absence, le silence, le non-être, dans un hymne intemporel et glacé à l'Idée.

Si Mallarmé est souvent qualifié de poète hermétique, ce devrait être au sens propre : il a tenté, en effet, de réaliser une véritable opération alchimique par laquelle il serait parvenu à ce « Livre » total et absolu où il aurait fourni « l'explication orphique de la Terre ». *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* devait en être la préfiguration. Cette entreprise, interrompue par la mort, laisse un rêve qui fascinera la postérité de Mallarmé, de Valéry aux écrivains de la revue *Tel Quel*.

### **Arthur Rimbaud (1854-1891)**

Arthur Rimbaud né à Charleville, reçoit auprès de sa mère, femme austère, une éducation sévère. À l'école il est un excellent élève. À 16 ans vient pour Rimbaud le temps de la révolte. Il s'élève contre la condition humaine et l'absurdité de l'existence. En 1870 il a proclamé bien haut ce qu'il aime : « la muse et la liberté ». Il déteste à cette époque la guerre et le nationalisme qu'il a nommé « le partouillotisme ». Le personnage bien adoré à cette époque était son professeur Izambar. Quand le dernier a été mobilisé, Rimbaud l'a éprouvé comme un drame. Son professeur parti, Rimbaud n'a qu'une idée : fuir de sa ville natale Charleville. Il part pour Paris en août 1870. Puis il revient à la maison. Ici il proclame son admiration pour la Commune de Paris et écrit sur les murs de la ville : Mort et Dieu. Il ne fréquente plus l'école, traîne dans les rues et ne parle que de politique et littérature.

En 1871 la révolte de Rimbaud prend des formes nouvelles. Il espère changer le monde grâce à la poésie. En 1871 Rimbaud a publié son premier recueil de poésie nommé *Poésie*. Une double tendance est présentée dans l'oeuvre: lyrisme, naïveté, innocence d'une part; révolte, satire, caricature, agressivité de l'autre. La poésie est pour Rimbaud un moyen d'exprimer la haine qui l'habite. Rimbaud a projeté la haine qu'il éprouve pour sa mère sur toutes les femmes. Sa révolte contre l'ordre social s'exprime dans la caricature des bourgeois. Il dénonce la guerre et condamne la religion parce qu'elle est l'image de l'éducation maternelle, parce que l'élan religieux est une mystification, parce que Dieu, selon lui, est indifférent à l'homme. Un sonnet *Ma bohème* qui fait partie de *Poésie* reflète la misère du poète.

La vie d'Arthur Rimbaud reste profondément énigmatique. Adolescent révolté, il écrit une œuvre fulgurante, exceptionnelle. Mais, inexplicablement, au bout de quatre ans, il renonce définitivement à la poésie pour mener une vie d'aventurier qui révélera décevante.

Rimbaud aura traversé l'existence en réfractaire et sa révolte, ses échecs sublimes ou vils, sa soif d'absolu font de ce « poète maudit », une des figures les plus fascinantes du XIX siècle. Les grandes aventures poétiques du XIX siècle, du surréalisme aux recherches de Ponge, lui sont d'une façon ou d'une autre redevables.

À sa façon, Rimbaud reste fidèle au projet de Baudelaire. Il fait en effet de l'expérience poétique une aventure dans laquelle le poète, au prix de tous les dérèglements, s'abandonne à tous les vertiges et au risque de la folie, pour révéler un univers aux « richesses inouïes ». C'est dans les parages de l'hallucination et du délire qu'il conduit son « bateau ivre » pour un voyage qui lui laissera le goût amer de la désillusion.

La poésie de Rimbaud, souvent marquée par un dynamisme violent et par l'allégresse des départs matinaux, est une poésie visionnaire, qui joue des synesthésies et fusionne les plans de la réalité pour déclencher des délires vertigineux. Dense, brûlante, abrupte, l'écriture de Rimbaud est particulièrement apte, qu'il s'agisse de vers ou de poèmes en prose, à déployer les visions sauvages qui transforment son esprit en « opéra fabuleux », emporté par une ivresse cosmique.

En 1873 Rimbaud fait publier son livre *Une saison en Enfer*. On considère ce livre comme témoignage essentiel sur l'itinéraire poétique de Rimbaud. Le poète fait ici le bilan des deux années passées avec Verlaine. Il dénonce ici son existence errante et folle de derniers mois et condamne sa vie aventureuse. Rimbaud, qui se croyait voyant renonce à cette voyance et veut revenir à la réalité en acceptant sa condition humaine.

Rimbaud a parvenu à construire un monde nouveau en supprimant les catégories traditionnelles de la logique et de la perception. La vision du poète repose sur trois composantes: le mouvement, la musique, les couleurs. Les thèmes abordés par Rimbaud sont multiples: la souffrance humaine, la misère et

la guerre, l'ironie pour décrire la bourgeoisie, ses propres aventures spirituelles et esthétiques.

Après son dernier recueil des poèmes en prose *Illumination*, il cesse définitivement d'écrire. Il vit désormais loin de l'Europe, se consacrant à des commerces qui l'entraînent dans des longs voyages jusqu'en Éthiopie. À Paris il est considéré comme le père du symbolisme. Blessé au genou il doit rentrer en France. Il est amputé d'une jambe et meurt à l'âge de trente-sept ans.

### **Lautréamont (1846-1870)**

Comme Jules Laforgue, Isidore Ducasse est né à Montevideo. Il semble devoir préparer à Paris le concours d'admission à Polytechnique. Mais après un bref séjour dans sa ville natale, il revient s'enfermer dans de médiocres meubles parisiens pour se consacrer à la lecture des grands classiques français ou anglo-saxons. Il entreprend alors la rédaction d'un étrange ouvrage en prose, *Les Chants de Maldoror*, dont la première partie paraît, à compte d'auteur et sans signature, en 1868. Une édition complète *des Chants* sera préparée l'année suivante, et signée : comte de Lautréamont. Fin 1869, Ducasse annonce à son éditeur qu'il prépare un livre de repentir et de sagesse. Mais il n'aura le temps d'en rédiger que la seule préface, parue sous le titre énigmatique de *Poésies*, avant de mourir 1870 dans un garni de Montmartre.

Contemporain de Rimbaud, bien que les destins tragiques des deux poètes ne se soient jamais croisés, l'auteur des *Chants de Maldoror* partage avec celui d'*Une Saison en enfer* la même ambition d'une poésie pénétrée par toutes les forces de la mémoire et du rêve. Mais il y ajoute un goût très personnel pour la parodie et la dérision d'une écriture poétique qu'il s'amuse à faire proliférer en même temps qu'il en dénonce les mensonges et les pièges.

Hanté par le Mal et la violence, rongé par le regret du Bien et de la pureté, Lautréamont relève, lui aussi, derrière l'accumulation de ses outrances et de ses pastiches, une suprême exigence de liberté. Une liberté « révolutionnaire », diront plus tard les surréalistes, qui feront de lui un de leurs inspirateurs.

Alors, c'est aux surréalistes que l'on doit la redécouverte, au début du XX<sup>e</sup> siècle des *Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse, alias comte de Lautréamont, l'une des figures les plus dramatiquement originales de la modernité poétique en marche.

Conçus par Lautréamont comme un « prélude » poétique à une œuvre future qu'il ne devait jamais écrire, les six chants de cette « épopée » macabre et bariolée sont remarquables pour deux raisons : le déploiement d'une imagination formidable et une écriture totalement « libérée ». L'extraordinaire série des métamorphoses de Maldoror, le héros, ange déchu qui devient tour à tour aigle, poulpe, tarentule, requin, suffit à donner la mesure de l'imagination d'un auteur qui n'hésite pas à nourrir ses fantasmes de tous ses souvenirs, de lecture : Baudelaire, Homère, Dante, Byron, Hugo... Mais plus encore que cette fécondité d'une inspiration baroque, ce qui frappe surtout dans le texte de

Lautréamont, c'est l'aptitude du langage à se métamorphoser en autant d'images, de comparaisons ou de métaphores inattendues, comme s'il ne cessait de s'inventer et de se réinventer lui-même avec une inépuisable énergie.

1. Comment les poètes parnassiens comprennent-ils les tâches de l'art ?
2. Comment comprenez-vous la doctrine de l'Art pour l'Art ?
3. Quels sont les thèmes préférés par T.Gautier ?
4. Dans quels poèmes Leconte de Lisle exprime son exaltation de l'Antiquité ?
5. Quelles valeurs célèbrent *les Trophées* de Heredia ?
6. Comment Baudelaire exprime le rôle du poète contemporain ?
7. Qui est le premier à fonder le genre de la poésie en prose ?
8. Quelles sont les constantes de l'unité du mouvement symboliste ?
9. Quels thèmes dominèrent dans la poésie de Paul Verlaine ?
10. Pourquoi la poésie d'Arthur Rimbaud est nommée visionnaire ?
11. En quoi consiste l'hermétisme de la poésie de Mallarmé ?
12. Quelles métamorphoses subit le héros des *Chants de Maldoror* de Lautréamont ?

### Littérature recommandée

1. Bedu J.-J. Bohème en prose / Jean-Jacques Bedu. – Paris : Grasset, 2009. – 394 p.
2. Darcos X. Histoire de la littérature française. – Paris : Hachette, 1992. – 527 p.
3. Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P.Aragon, D. Saint-Jacques, A.Viala. – P. : puf, 2002. – 654 p.
4. Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française : dynamique et histoire. – P. : Gallimard, 2007. – V.II. – 929 p.
5. Haedens K. Une histoire de la littérature française. – P. : Grasset, 2007. – 532 p.
6. Hardy Ch. Les grands romans français. – P. : Carnets de l'info, 2010. – 383 p.
7. Julaud J.-J. La littérature française du XIX siècle à nos jours. – P. : First, 2008. – 464 p.
8. Raimond M. Le roman. / Cursus. – P. : Armand Colin, 2008. – 190 p.

9. Bloudeau N., Allonache F., Né M.-F. Littérature progressive du français. – CLE International, 2004. – 160p.
10. Deshusses Pierre. Dix siècles de littérature française. XIX – XX siècles. – V.2. – Paris., 1984
11. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. – Larousse-Bordas, 1997. – 896 p.
12. Ligny C., Rousselot M. La littérature française. – Paris: Nathan, 1992. – 160 p.
13. Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du professeur. – Paris : Nathan, 1991. – 960 p.
14. Michel A., Becker C., Berthier P., Bury M., Millet D. Littérature française du XIX siècle. – Vendôme : puf, 1993. – 501 p.
15. Rabinovitch G. Histoire de la littérature française XIX – XX siècles. – M.: Высшая школа, 1977. – 260с.
16. Rincé Dominique. Langue et littérature. Anthologie XIX – XX siècles. – Paris, 1992. – 479 p.
17. Valette Bernard et autres. Anthologie de la littérature française. – Paris, 1989. – 438 p.
18. Vélikovsky S. Poètes français XIX – XX siècles. Anthologie. – M.: Éditions du progres, 1982. – 326 p.
19. История зарубежной литературы XIX века (под ред. Я.Н.Засурского и С.В.Тураева). – М., 1982
20. Кучборская Е. Творчество Бальзака. – М., 1970.
21. Моруа А. Литературные портреты. – М., 1970
22. Моруа А. Прометей, або життя Бальзака. – К., 1977.
23. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985, – 362 с.
24. Наливайко Д.С. Оноре Бальзак. – К.: «Дніпро», 1985.
25. Наливайко Д.С. Гірка реальність, перетворена силою слова на мистецтво. Матеріали до уроків за творчістю Г.Флобера // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1998. – № 9.
26. Обломиевский Д. Бальзак. Этапы творческого пути. – М., 1961.
27. Овруцька У.М. Стендаль: життя і творчість. – К., 1983.
28. Пащенко В. Гі де Мопассан. Життя і творчість. – К., 1986.
29. Песис Б. От XIX к XX веку. Традиции и новаторство во французской литературе. – М., 1979.
30. Пронкевич О.В. Секрет довголіття «нецікавого сюжету», або «Емма Боварі – це я» // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – № 9.
31. Реизов Б. Творчество Бальзака. – Л., 1973.
32. Реизов Б. Стендаль: художественное творчество. – М., 1978.
33. Федоров А.А. Зарубежная литература XIX – XX веков: Эстетика и художественное творчество. – М., 1989.
34. Шахова К.О. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX-XX ст.. – К., 1975.

35. Шебякова Э.Н. Метаморфозы романного художественного мышления во французской литературе XX ст. // Вопросы филологии. – 2006. – № 1. – С.193-198.
36. Юльметова С. Анатоль Франс и некоторые вопросы реализма на рубеже XIX – XX веков. – Саратов, 1978.
37. Янковський Ю. Проспер Меріме. Життя і творчість. – К., 1978, – 124 с.
38. Якимович Т.К. З художнього світу Франції: – К. : Дніпро, 1981.
39. Яцків Н.Я. Гі де Мопассан та В.Стефаник: спільне та відмінне. // Дивослово. – 1999. - № 9-10. – С.7-10
40. Яцків Н.Я. Художньо психологічний образ землі та селянина в інтерпретації Е.Золя та В.Стефаніка (спроба порівняльно-типологічного аналізу) // Всесвіт. – 1999. - № 9-10. – С.182-185

**Плани семінарських занять до курсу  
національна література країни, мова якої вивчається**

**Séminaire № 1**

**La littérature du Moyen Âge et de la Renaissance**

1. Les origines de la littérature du Moyen Âge. L'influence de la religion et du folklore sur le développement de la littérature française.
2. L'évolution de la littérature française dans les genres du Moyen Âge (*Les chansons de geste, La chanson de Roland, Le Roman de Renard, Les romans courtois*, la littérature lyrique et satirique du XII-XIII siècles, le théâtre).
3. L'influence italienne sur le développement de la culture de la Renaissance. Les particularités de la Renaissance française.
4. François Rabelais et son oeuvre *Gargantua et Pantagruel*.
  - a) Le problème de l'éducation dans son livre.
  - b) Les guerres dans la conception rabelaisienne.
  - c) La caractéristique de Picrochole.
  - d) Utopie dans l'abbaye de Thélème.
  - e) Le rire rabelaisien.
5. Les principes et les caractéristiques de La Pléiade. Le rôle de Du Bellay dans la création du manifeste *Illustration et Défense de la langue française*. Le problème de la fuite du temps dans la poésie de Ronsard.
6. Les particularité de la poésie de la littérature engagée (Agrippe d'Aubigné, Michel Montaigne).

Littérature recommandée :

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление. – М., 1989.
2. Артамонов С.Д. Франсуа Рабле. – М., 1964.
3. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., – 1965.
4. Виппер Ю.Б. Поэзия Пляяды: Становление литературной школы. - М., – 1976.
5. Волощук Е. В одну телегу впрячь – не можно ль? (Из заметок на полях «Гаргантюа и Пантагрюель») // Вікно в світ. – К., 2000. – № 1. – С. 72-86.
6. Гуревич Л.Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: Искусство, 1987. – 359 с.
7. Затонский Д.В. Сказки о ренемманском принце, или Карнавальныи не-герои посреди ловушек бытия (Рабле «Гаргантюа и Пантагрюель») // Вікно в світ. – К., 2000. – № 1. – С. 51-71.

8. История зарубежной литературы. (Средние века и Возрождение). – М., 1987, – С.246-279.
9. История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов / Л.Г. Андреев, Л.Н.Козлова, Г.К.Косиков. – М.: Высш.шк., 1987. – С. 87-140.
- 10.Козлик І.В. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження (Картина світу». Естетика. Поетика): навчальний посібник [для студ. вищ. навч. закл.] / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2011. – 344 с.
- 11.Коптілов В. Передмова. Роман про Трістана та Ізольду // Всесвіт. – 1998. – № 12.
- 12.Михайлов А.В. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 1976.
- 13.Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть «фаблю» и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М., 1986.
- 14.Самарин Р. М. Зарубежная литература. – М., – 1978. – С.49-73.
- 15.Смирнов С. Всеосяжний світ Франсуа Рабле // Всесвіт. – К., 1986. – № 9. – С.148-151.
- 16.Шаповалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А. Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження: Підручник / За ред. Я.І.Кравця. – 3-тє вид., перерод. і доп. – К.: Знання, 2011. – 476 с.
- 17.Deshusses Pierre (et d'autres). Dix siècles de la littérature française. – Paris. – 1984., – V.I.
- 18.Darcos X. Histoire de la littérature française. – Paris : Hachette, 1992. – 527 p.
- 19.Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P.Aragon, D. Saint-Jacques, A.Viala. – P. : puf, 2002. – 654 p.
- 20.Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française : dynamique et histoire. – P. : Gallimard, 2007. – V.II. – 929 p.
- 21.Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du profeseur. – Paris : Nathan, 1991. – 960 p.
- 22.Rincé Dominique. Langue et littérature. Anthologie XIX – XX siècles. – Paris, 1992. – 479 p.
- 23.Valette Bertrand et autres. Antologie de la littérature française, Nathan. - 1989.

## **Séminaire № 2**

### ***Les courants littéraires du XVII siècle (Baroque, Préciosité, Classicisme)***

1. Le XVII siècle comme époque culturele. Le rôle de Richelieu dans la stabilisation de l'État français.
2. La conception du monde, les motifs et les formes de la littérature baroque.
3. La préciosité comme courant littéraire et mode de vie. L'influences des romans de Mlle de Scudéry sue le développement du langage précieux.
4. Les particularités de la poétique et de l'esthétique du classicisme.

5. L'oeuvre de Pierre Corneille. Tragédie de Corneille *Cid* comme oeuvre classique.
6. L'oeuvre de Jean Racine. Ses tragédies *Andromarque, Fèdre, Britannicus*. La comparaison des éléments du classicisme dans les tragédies de Corneille et de Racine. Les éléments baroques dans les tragédies de Racine.
7. L'influence de Molière sur la comédie française. Le conflit et son développement dans *Tartuffe*, le comique de la pièce. Les éléments baroques dans les comédies de Molière.
8. Les fables de La Fontaine. Son oeuvre *Les amours de Psyché et de Cupidon*" (traduction ukrainienne).
9. Nicolas Boileau et son *Art poétique*. Les idées principales de l'oeuvre.

Littérature recommandée :

1. Адан А. Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. – М., 1970. – С.5-18
2. Артамонов С.Д., Самарян Р.М. История зарубежной литературы XVII века. – М., 1958.
3. Булгаков Г. Жизнь господина де Мольера. – М., 1980. – 175 с.
4. Вишпер Ю.Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур // XVII век в мировом литературном развитии. – М., 1969. – С.11-60.
5. Гликман М.Д. Мольер: Критико-биографический очерк. – М.-Л., 1966. – 279 с.
6. Давиденко Г.Й., Величко М.О. Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII століття – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 292 с.
7. Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б. – Тернопіль: Богдан, 2005.
8. Кадышев В.С. Расин. – М.: Наука, 1990. – 272 с.
9. Кормич Л.І., Багацький В.В. Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія. – Харків, 2000. – 187 с.
10. Леонов С.А. Литература классицизма в школьном изучении. – М., 1997. – 160 с.
11. Лімборський І. Сміх, що робить людей серйозними / Класицизм 17 ст. і комедія Мольєра «Міщанин-шляхтич» // Зарубіжна література в навч. закладах. – 1996. – № 3. – С.11-15.
12. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985, – 362 с.
13. Ніколенко О.М., Хоменко Н.В. Гармонія класицизму // Зарубіжна література в навчальних закладах. 1999. – № 2. – С.2-15
14. Обломиевский Д. Французский классицизм. – М., 1968. – 375 с.
15. Пахсарьян Н. Т. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков: Учебно-методическое пособие. – М., 1996. – 102 с.)

16. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов: Монография. – Днепропетровск: Пороги, 1996.
17. Пахсарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 40-69.
18. Скуратівський В. Мольер // Всесвіт, 1972. – № 1. – С. 200-204.
19. Radouant R. La Fontaine. Fables. – Paris, 1969.
20. Molière. Oeuvres complètes II. – Paris, 1958.
21. Darcos Xavier. Le XVII siècle en littérature. – Paris, 1987.
22. Deshuss Pierre. Dix siècles de littérature française. – Paris, 1984, – V.I.

### Séminaire № 3

#### La littérature d'idées au service des Lumières

1. L'époque des Lumières en France, son caractère révolutionnaire. Les étapes du développement, les représentants, les courants et les genres littéraires.
2. Les idées philosophiques et esthétiques de Voltaire. Le conte philosophique *Candide*, les personnages et les motifs allégoriques de l'oeuvre. Les éléments du rococo dans la poésie de Voltaire.
3. Le rôle de Diderot dans le développement de l'Encyclopédie. L'analyse du comportement de Suzanne dans le roman *La Religieuse*. L'originalité du roman en forme de dialogue philosophique, *le Neveu de Rameau*.
4. L'incarnation de la philosophie de la nature dans l'oeuvre de Rousseau.
5. Le développement du théâtre du XVIII siècle. La syntèse de la tradition classique, baroque et du rococo dans le théâtre des Lumières. Le drame bourgeois de Diderot. La principale nouveauté du théâtre de Marivaux et de Beaumarchais. Les procédés comiques dans la comédie de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro*.

#### Littérature recommandée :

1. Акимова Л.В. Дидро. – М., 1963. – 479 с.
2. Акимова Л.В. Вольтер Франсуа Мари. – М., 1979. – 446 с.
3. Артамонов С.Д. Бомарше. Очерк жизни и творчества. – М., 1960. – 254 с.
4. Артамонов С.Д. Вольтер и его век. – М., 1980. – 220 с.
5. Бычко И. Денни Дидро // Денни Дидро. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист и его хозяин. – К., 1986. – С.3-27.
6. Гордон Л.О. О некоторых протопирах «Кандида» // Науч. Доклады высшей школы. Филолог. Науки. – 1970. – № 6. – С.27-36.

7. Давиденко Г.Й., Величко М.О. Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII століття – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 292 с.
8. Эстетика Дидро и современность / Отв. редактор В.П. Шестаков. – М., 1989. – 334 с.
9. Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б. – Тернопіль: Богдан, 2005.
10. Коптілов В. Вольтер: Біографія-есе // Вітчизна, 1997. - № 1-2. – С.107-121; – №3-4. – С.86-100; – № 5-6. – С.85-108.
11. Кормич Л.І., Багацький В.В. Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія. – Харків, 2000. – 187 с.
12. Кузнецов В.Н. Франсуа Мари Вольтер. – М., 1978. – 223 с.
13. Лімборський І. Вольтер і Україна // Зарубіжна література в навч. закладах. – 1999. – № 3. – С.48-50.
14. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985, – 362 с.
15. Пахсарьян Н. Т. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков: Учебно-методическое пособие. – М., 1996. – 102 с.)
16. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов: Монография. – Днепропетровск: Пороги, 1996.
17. Пахсарьян Н. Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие /Под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 40-69.
18. Пути развития французской драматургии конца XVIII – начала XIX веков. – К.-Одесса, 1978. – С.5-15.
19. Darcos Xavier. Le XVIII siècle en littérature. – Paris, 1987.
20. Deshuss Pierre. Dix siècles de littérature française. – Paris, 1984, – V.I.

## Séminaire № 4

### Romantisme

1. Le Romantisme et le rôle de Madame de Staël (1766-1817) dans l'épanouissement du romantisme en France.
2. Les particularités de la poétique et de l'esthétique du romantisme
3. Le préromantisme. *Le génie du christianisme* de Chateaubriand. L'analyse de ses romans *René* et *Atala*.
4. L'oeuvre d'Alphonse de Lamartine. L'analyse de ses poèmes *Le lac* et *Le vallon*.
5. L'oeuvre de V. Hugo. Sa vie et son activité littéraire
  - a) V.Hugo – poète. L'analyse de ses recueils de poésie *Les Orientales* et *Le Châtiment*
  - b) Les romans de V. Hugo. L'analyse de son roman *Notre-Dame de Paris*. Le symbolisme du roman. La caractéristique des héros.

- c) L'analyse du roman *Les Misérables*. Trois problèmes principaux du roman.  
Les personnages du roman.
6. L'oeuvre d'Alfred de Musset. Son recueil de poésies *Contes d'Espagne et d'Italie*, son recueil nommé *Les Nuits*. Le sujet de son roman *La confession d'un enfant du siècle*, l'idée maîtresse du roman.

Littérature recommandée :

1. Bedu J.-J. Bohème en prose / Jean-Jacques Bedu. – Paris : Grasset, 2009. – 394 p.
2. Darcos X. Histoire de la littérature française. – Paris : Hachette, 1992. – 527 p.
3. Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P.Aragon, D. Saint-Jacques, A.Viala. – P. : puf, 2002. – 654 p.
4. Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française : dynamique et histoire. – P. : Gallimard, 2007. – V.II. – 929 p.
5. Haedens K. Une histoire de la littérature française. – P. : Grasset, 2007. – 532 p.
6. Hardy Ch. Les grands romans français. – P. : Carnets de l'info, 2010. – 383 p.
7. Julaud J.-J. La littérature française du XIX siècle à nos jours. – P. : First, 2008. – 464 p.
8. Raimond M. Le roman. / Cursus. – P. : Armand Colin, 2008. – 190 p.
9. Bloudeau N., Allonache F., Né M.-F. Littérature progressive du français. - CLE International, 2004. – 160p.
10. Deshusses Pierre. Dix siècles de littérature française. XIX – XX siècles. - V.2. - Paris., 1984
11. Kruba E. Mychajlo Kocjubynskyj et la prose ukrainienne de son temps. – Lille, – 1982, – 780 p.
12. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. – Larousse-Bordas, 1997. – 896 p.
13. Ligny C., Rousselot M. La littérature française. – Paris: Nathan, 1992. - 160p.
14. Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du professeur. – Paris : Nathan, 1991. – 960 p.
15. Michel A., Becker C., Berthier P., Bury M., Millet D. Littérature française du XIX siècle. – Vendôme : puf, 1993. – 501 p.
16. Rabinovitch G. Histoire de la littérature française XIX – XX siècles. – M.: Высшая школа, 1977. – 260с.
17. Rincé Dominique. Langue et littérature. Anthologie XIX – XX siècles. – Paris, 1992. – 479 p.
18. Valette Bernard et autres. Anthologie de la littérature française. – Paris, 1989. – 438 p.
19. Vélikovsky S. Poètes français XIX – XX siècles. Anthologie. – M.: Éditions du progrès, 1982. – 326 p.

20. Аникст А.А. История учений о драме: история драмы на западе в первой половине XIX века. Эпохи романтизма. – М., 1980.
21. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М., 1966.
22. Евнина Е.М. Виктор Гюго. Очерк творчества. – М., 1976.
23. Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б. – Тернопіль: Богдан, 2005.
24. Кормиш Л.І., Багацький В.В. Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія. – Харків, 2000. – 187 с.
25. Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки кінця XIX - поч. XX ст. – Львів, 1989, – 165 с.
26. Матвіїшин В.Г. Морально-етична проблематика у творчості В.Гюго // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. – Вип. 3. – 1999.
27. Моруа Андре. Олімпіо або життя Віктора Гюго. - К, 1974.
28. Наливайко Д.С. Віктор Гюго. Життя і творчість. – К., 1976.
29. Наливайко Д., Шахова К. Зарубіжна література XIX ст. Доба романтизму: Підручник. – Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2001. – 416 с.
30. Реизов Б. Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. – Л, 1958.
31. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. – М., 1977.
32. Шрейдер Н.С. Французская литература периода Консульства и Империи. – Днепропетровск, 1972.

## Séminaire № 5

### Réalisme

1. Réalisme comme courant littéraire. L'opposition du réalisme au romantisme et au classicisme.
2. Stendhal et son compréhension du romantisme dans *Racine et Shakespeare*. Le roman *La Chartreuse de Parme*. La synthèse du romantisme et du réalisme dans la description du portrait de Fabrice.
3. Prosper Mérimée comme représentant de la nouvelle française. Exotisme et réalisme de l'oeuvre de Mérimée.
4. L'oeuvre d'Honoré de Balzac. Le roman allégorique *La peau de chagrin*. La construction de la *Comédie humaine*. La technique des personnages et les motifs réalistes de la *Comédie humaine*.
5. Les particularités du style réaliste de Flaubert. Le roman historique de Flaubert « Salammbô ».
6. Les courants littéraires de la fin du XIX siècle. Le naturalisme et l'impressionisme dans l'oeuvre de Zola, Maupassant, frères Goncourt.

### Littérature recommandée

1. Bedu J.-J. Bohème en prose / Jean-Jacques Bedu. – Paris : Grasset, 2009. – 394 p.

2. Darcos X. Histoire de la littérature française. – Paris : Hachette, 1992. – 527 p.
3. Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P.Aragon, D. Saint-Jacques, A.Viala. – P. : puf, 2002. – 654 p.
4. Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française : dynamique et histoire. – P. : Gallimard, 2007. – V.II. – 929 p.
5. Haedens K. Une histoire de la littérature française. – P. : Grasset, 2007. – 532 p.
6. Hardy Ch. Les grands romans français. – P. : Carnets de l'info, 2010. – 383 p.
7. Julaud J.-J. La littérature française du XIX siècle à nos jours. – P. : First, 2008. – 464 p.
8. Raimond M. Le roman. / Cursus. – P. : Armand Colin, 2008. – 190 p.
9. Bloudeau N., Allonache F., Né M.-F. Littérature progressive du français. – CLE International, 2004. – 160p.
10. Deshusses Pierre. Dix siècles de littérature française. XIX – XX siècles. – V.2. – Paris., 1984
11. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. – Larousse-Bordas, 1997. – 896 p.
12. Ligny C., Rousselot M. La littérature française. – Paris: Nathan, 1992. – 160 p.
13. Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du professeur. – Paris : Nathan, 1991. – 960 p.
14. Michel A., Becker C., Berthier P., Bury M., Millet D. Littérature française du XIX siècle. – Vendôme : puf, 1993. – 501 p.
15. Rabinovitch G. Histoire de la littérature française XIX – XX siècles. – M.: Высшая школа, 1977. – 260с.
16. Rincé Dominique. Langue et littérature. Anthologie XIX – XX siècles. – Paris, 1992. – 479 p.
17. Tétérevnikova A., Khatissova T. Littérature française. – M. : Prosvchtchenie, 1974. – 220 p.
18. Valette Bernard et autres. Anthologie de la littérature française. – Paris, 1989. – 438 p.
19. Vélikovsky S. Poètes français XIX – XX siècles. Anthologie. – M.: Éditions du progres, 1982. – 326 p.
20. История зарубежной литературы XIX века (под.ред. Я.Н.Засурского и С.В.Тураева). – М., 1982
21. Кучборская Е. Творчество Бальзака. – М., 1970.
22. Моруа А. Литературные портреты. – М., 1970
23. Моруа А. Прометей, або життя Бальзака. – К., 1977.
24. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985, – 362 с.
25. Наливайко Д.С. Оноре Бальзак. – К.: Дніпро, 1985.
26. Наливайко Д.С. Гірка реальність, перетворена силою слова на мистецтво. Матеріали до уроків за творчістю Г.Флобера // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1998. – № 9.

- 27.Обломиевский Д. Бальзак. Этапы творческого пути. – М., 1961.
- 28.Овруцька У.М. Стендаль: життя і творчість. – К., 1983.
- 29.Пашенко В. Гі де Мопассан. Життя і творчість. – К., 1986.
- 30.Песис Б.От XIX к XX веку. Традиции и новаторство во французской литературе. – М., 1979.
- 31.Пронкевич О.В. Секрет довголіття «нецікавого сюжету», або «Емма Боварі – це я» // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – № 9.
- 32.Реизов Б. Творчество Бальзака. – Л., 1973.
- 33.Реизов Б. Стендаль: художественное творчество. – М., 1978.
- 34.Федоров А.А. Зарубежная литература XIX – XX веков: Эстетика и художественное творчество. – М., 1989.
- 35.Шеблякова Э.Н. Метаморфозы романного художественного мышления во французской литературе XX ст. // Вопросы филологии. – 2006. – № 1. – С.193-198.
- 36.Янковський Ю. Проспер Меріме. Життя і творчість. – К., 1978, – 124 с.
- 37.Якимович Т.К. З художнього світу Франції: – К. : Дніпро, 1981.
- 38.Яцків Н.Я. Крах ілюзії чи деградація духовних цінностей церкви та релігії у романістиці братів Гонкурів // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди. Літературознавство. – Харків, 2014. – Вип. 3 (79). – Частина друга. – С.247-261.
- 39.Яцків Н.Я. Письменник чи журналіст? Статус літератора у творах братів Гонкурів та Івана Франка // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія: Філологія. – Вип.13. – Одеса, 2014. – С.166-168

## Les thèmes pour le travail individuel

1. Chrétien de Troyes (XII siècle) et ses romans courtois.
2. La littérature satirique (XII - XIII siècles) *Le Roman de Renard*.
3. Le théâtre du Moyen-Âge.
4. L'œuvre de Marguerite *l'Heptaméron*.
5. Clément Marot et François Rabelais.
6. Les formes littéraires du mouvement baroque.
7. Les Romans de Madeleine de Scudéry, *le Grand Cyrus*, *Clèlie*.
8. L'idéal classique de « l'honnête homme ».
9. Malherbe et ses principes de l'esthétique du classicisme.
10. L'influence philosophique *du Discours de la méthode* de René Descartes sur l'esthétique du classicisme.
11. Les principes de *L'Art poétique* de Nicolas Boileau dans l'esthétique du classicisme.
12. Les tragédies Jean Racine : *Andromaque*, *Britannicus*, *Fèdre*
13. Des grandes comédies de Molière (*L'école des femmes*, *Le Tartuffe*, *Le Misanthrope*).
14. Le renouvellement de la prose du classicisme. Le roman pastoral et le roman héroïque.
15. La fable de La Fontaine et le conte de Charles Perrault.
16. *Les lettres philosophiques* de Voltaire
17. L'intensité du sentiment et de l'aisance de la forme de l'œuvre d'abbé Prévost *Manon Lescaut* (1733), roman des amours d'une courtisane et d'un chevalier d'industrie, Des Grieux.
18. Voltaire comme conteur et romancier (*Zadig ou la Destinée*, *Micromégas*, *Candide ou l'Optimisme*, *L'Ingénu*).
19. L'influence de la philosophie et de la morale de Jean-Jacques Rousseau (la supériorité de l'état de nature sur l'état social). Les contes: *Zadig ou la Destinée*, *Micromégas*, *Candide ou l'Optimisme*, *L'Ingénu*.
20. Les romans de Diderot *La Religieuse*, *le Neveu de Rameau*, *Jacques le Fataliste*.
21. La nouveauté du théâtre de Marivaux. Ses meilleurs ouvrages : *Les Serments indiscrets*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *les Fausses Confidences*, *L'Épreuve*, *Le Triomphe de l'amour*.
22. Les comédies de Beaumarchais *Eugénie*, *Les Deux Amis*, *Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *Tarare*, *La Mère coupable*.
23. Le rôle de Madame de Staël (1766-1817) dans l'épanouissement du romantisme en France.
24. L'œuvre d'Alphonse de Lamartine. L'analyse de ses poèmes *Le lac* et *Le vallon*.

25. V.Hugo – poète. L'analyse de ses recueils de poésie *Les Orientales* et *Le Châtiment*.
26. L'oeuvre d'Alfred de Musset. Son recueil de poésies *Contes d'Espagne et d'Italie*, son recueil nommé *Les Nuits*.
27. Le roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir*. Le symbolisme des couleurs
28. La nouvelle de Stendhal *Vanina Vanini*.
29. Le roman de Balzac *Eugénie Grandet*. Le portrait de Felix Grandet. Les relations entre les parents et les enfants.
30. Le roman de Balzac *Le père Goriot*. Les relations familiales dans le roman. Rastignac et son entourage. La description de la pension de Mme Vauquer.
31. Le roman de Balzac *Le père Goriot*. Les relations familiales dans le roman. Rastignac et son entourage. La description de la pension.
32. Le symbolisme, la décadence ou « les poètes maudits ». Charles Baudelaire, sa vie et son recueil de poésie *Les Fleuves du Mal*.
33. Les paysages de l'âme dans la poésie de Paul Verlaine.
34. L'influence de Stéphane Mallarmé sur le développement du symbolisme.
35. Les nouveautés thématiques et esthétiques de l'oeuvre d'Arthur Rimbaud et Lautréamont.
36. *Le Roman expérimentale* de Zola. L'influence des théories du naturaliste Darwin et du physiologiste Claude Bernard. L'oeuvre d'Emile Zola, son roman « *Thérèse Raquin* ». L'épopée « *Les Rougon-Macquart* ».
37. Les traits de l'impressionisme dans la nouvelle de Guy de Maupassant *Claire de lune*.
38. La philosophie sceptique d'Anatole France et ses motifs dans le roman *L'île des Pingouins*.
39. Zola et l'affaire de Dreyfus.
40. L'esthétique et la poétique des frères Goncourt dans le roman *Germinie Lacerteux*.

## Bibliographie

1. Bedu J.-J. Bohème en prose / Jean-Jacques Bedu. – Paris : Grasset, 2009. – 394 p.
2. Darcos X. Histoire de la littérature française. – Paris : Hachette, 1992. – 527 p.
3. Le dictionnaire du littéraire / publié sous la direction de P.Aragon, D. Saint-Jacques, A.Viala. – P. : puf, 2002. – 654 p.
4. Delon M., Mélonio F. et d'autres. La littérature française : dynamique et histoire. – P. : Gallimard, 2007. – V.II. – 929 p.
5. Doumic R ! Histoire de la littérature française. – Paris, 1910.
6. Haedens K. Une histoire de la littérature française. – P. : Grasset, 2007. – 532 p.
7. Hardy Ch. Les grands romans français. – P. : Carnets de l'info, 2010. – 383 p.
8. Julaud J.-J. La littérature française du XIX siècle à nos jours. – P. : First, 2008. – 464 p.
9. Raimond M. Le roman. / Cursus. – P. : Armand Colin, 2008. – 190 p.
10. Bloudeau N., Allonache F., Né M.-F. Littérature progressive du français. - CLE International, 2004. – 160p.
11. Deshusses Pierre. Dix siècles de littérature française. XIX – XX siècles. - V.2. - Paris., 1984
12. Kruba E. Mychajlo Kocjubynskij et la prose ukrainienne de son temps. – Lille, – 1982, – 780 p.
13. Lagarde A., Michard L. XX siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et histoire littéraire. – Larousse-Bordas, 1997. – 896 p.
14. Ligny C., Rousselot M. La littérature française. – Paris: Nathan, 1992. - 160p.
15. Littérature. Textes et documents / Collection dirigée par Henri Mitterand. Livre du professeur. – Paris : Nathan, 1991. – 960 p.
16. Michel A., Becker C., Berthier P., Bury M., Millet D. Littérature française du XIX siècle. – Vendôme : puf, 1993. – 501 p.
17. Rabinovitch G. Histoire de la littérature française XIX – XX siècles. – M.: Высшая школа, 1977. – 260с.
18. Rincé Dominique. Langue et littérature. Anthologie XIX – XX siècles. – Paris, 1992. – 479 p.
19. Valette Bernard et autres. Anthologie de la littérature française. – Paris, 1989. – 438 p.
20. Vélikovsky S. Poètes français XIX – XX siècles. Anthologie. – M.: Éditions du progrès, 1982. – 326 p.
21. Yatskiv N. Recherches de l'originalité du style chez les Goncourt // Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2015) : Матеріали II Міжнародної наукової конференції. – Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г.М., 2015. – С.291-293.

22. Алхімія слова живого. Французький роман 1945 – 2000р. (Навчальний посібник для вищих навчальних закладів) / Мільнер М., Бесьер Ж., Бланкман Б. та інші. – К.: Промінь, 2005. – 383с.
23. Андреев Л.Г. Импрессионизм.- М.,– 1980, – 244с.
24. Андреев Л., Козлова Н., Косиков Г. История французской литературы. – М., – 1987, – 540с.
25. Андреев Л. Французская литература и «конец века» // Вопросы литературы. – 1986. - № 6. – С.75-112.
26. Анисимов И. Французская классика со времен Рабле до Роллана. Статьи, очерки, портреты.- М.,1977.
27. Балашова Т. Французская поэзия 20 века. – М., 1982.
28. Верлен Поль. Рембо Артюр. Малларме Стефан. Стихотворения. Проза. Пер. с фран. / Ред. коллегия: Бачкало И., Втиковский Е. и др. – Москва: Рипол классик. – 1998. – 736 с.
29. Владимирова М.М. Золя и импрессионисты: Литературные связи и традиции. // Ученые записки Горьковского ун-та. – 1970, вып.120, – С. 171-187.
30. Владимирова М.М. Истоки и особенности пессимизма в мировоззрении и творчестве Мопассана // Филологические науки. – 1993. – № 1. – С. 48-61.
31. Головченко Н. Література модернізму: художній стиль, методика вивчення: навч. посібник / Н.І.Головченко. – К.: Освіта України, 2011. – 236 с.
32. Гресько М. Твори Гі де Мопассана в перекладах і критиці на Україні (1883-1960). Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук. – Львів, 1962.
33. Данилин Ю. Жизнь и творчество Мопассана.– М., – 1968, – 255 с.
34. Давиденко Г.Й., Величко М.О. Історія зарубіжної літератури XVII – XVIII століття – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 292 с.
35. Драненко Г.Ф. Міф як форма сенсу та сенс форми. Міфокритичне прочитання творів Б.-М. Кольтеса: монографія / Г.Ф.Драненко. – Чернівці: Чернівецький нац. Ун-т, 2011. – 440 с.
36. Евнина Е. Проблема литературного импрессионизма и различные тенденции его развития во французской прозе конца XIX и начала XX века. // Импрессионисты, их современники и соратники. - М., 1976, - С. 254- 286.
37. Еремеев Л. А. Французский «Новый роман». – К., 1974
38. Журавська І.Ю. Ромен Роллан. Життя і творчість. – К., 1978.
39. Затонський Д. Про модернізм і модерністів. – К. «Дніпро», 1972. – 248 с.
40. Зарубежная литература XIX – XX века. 1945 – 1980. Хрестоматия (под ред. Б. И. Пуришева). – М., 1979. – 387 с.
41. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века / под ред. В.М.Толмачева. – М.: Academia, 2003. – 496 с.
42. Зарубіжні письменники. Енциклопедичне видання: в 2-х т. / за ред. Михальської Н., Щавурського Б. – Тернопіль: Богдан, 2005.

- 43.Затонський Д.В. Минуле, сучасне, майбутнє. – К., 1982.
- 44.История зарубежной литературы XVII / Учеб. пособие / А. Н. Горбунов, Н. Р. Малиновская, Н. Т. Пахсарьян и др.; под ред. Н. Т. Пахсарьян. — М.: Высшая школа, 2007. — 487 с.
- 45.Кадышев В.С. Расин. - М.: Наука, 1990. - 272 с.
- 46.Кормич Л.І., Багацький В.В. Художні течії і напрямки в літературі Франції. Культурологія. – Харків, 2000. – 187 с.
- 47.Косиков В. Два пути французского постмодернизма: символисты и Лотреамон.- М., 1993.
- 48.Криворучко С.В. Літературна творчість Сімони де Бовуар. Еволюція художніх образів: монографія / Криворучко С.К. – Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 428 с.
- 49.Кучборская Е.П. Реализм Э. Золя. – М., 1973.
- 50.Кучборская Е.П. Эмиль Золя – литературный критик. К истории реалистического романа во Франции 19 века. – М., 1978.
- 51.Лукаш М. Від Бокаччо до Аполлінера. – К., 1990.
- 52.Матвіїшин В. Українсько-французькі літературні зв'язки кінця ХІХ - поч. ХХ ст. - Львів, 1989, - 165 с.
- 53.Матвіїшин В. Новелістика Гі де Мопассана у контексті українсько – французьких літературних зв'язків. // Вісник Прикарпатського університету. Філологія. - Вип. 1. – Івано-Франківськ, 1995, с.97-104.
- 54.Мелик-Саркисова Н. Концепция человека и творческий метод Золя.- Махачкала. – 1975. – 352с.
- 55.Мироненко Л.А. Художественный мир «личного романа»: от Шатобриана до Фромантена. – Донецк: Изд-во ДонНУ, 1999. – 237 с.
- 56.Моклиця М.В. Модернізм у творчості письменників ХХ століття. Частина 2. Зарубіжна література. – Луцьк: Вежа, 1999. – 181 с.
- 57.Моклиця М.В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: Вежа, 2002. – 390 с.
- 58.Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. -К., 1985, -362 с.
- 59.Наливайко Д.С. Бодлер, Верлен, Рембо, Малларме: французький символізм як зміна метамови європейської поезії // Зарубіжна література. – 2002. - № 5. – С. 6-7
- 60.Наливайко Д.С. Горизонти і міражі французької поезії кінця ХІХ – почату ХХ століття // Всесвіт. – 1999. - № 3. – С.95-105.
- 61.Наливайко Д.С. Шарль Бодлер – поет скорботи і протесту / Шарль Бодлер. Поезії. – К.: Дніпро, 1989. – С.3-30.
- 62.Наливайко Д.С. Панорама французької поезії від Аполлінера до Превера // Вікно в світ. – 2000. - № 1. – С.113-129
- 63.Назарець В. Перлини творчого спадку Артюра Рембо // Зарубіжна література в школах України. – 2006. - № 2. – С. 2-4.
- 64.Назаров Н. Артюр Рембо: я винайшов колір голосних ! (звукосимволічний аспект сонета «Голосівки») // Всесвіт. – 2007. - № 9-10. С.149-153.
- 65.Наркирьер Р.С. Французский роман наших дней. – М.:Наука, 1980. – 342 с.

66. Новітня французька п'еса: Пер. з фр./ упорядкув. Н. Мірошніченко; Передм. О. Левченко, Н. Мірошніченко. – К.: Юніверс, 2003. – 272 с.
67. Ніколенко О.М. Поезія французького символізму. – Харків, – 2003, – 142 с.
68. Обломиевский Д. Французский символизм. - М., 1973, - 297 с.
69. Пахсарьян Н. Т. История зарубежной литературы XVII – XVIII веков: Учебно-методическое пособие. - М., 1996. - 102 с.)
70. Пахсарьян Н.Т. Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690-1760-х годов: Монография. - Днепропетровск: Пороги, 1996.
71. Пахсарьян Н. Т. XVII век как "эпоха противоречия": парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учебное пособие / Под ред. Л. Г. Андреева. — М.: Высшая Школа, 2001. — С. 40-69.
72. Пащенко В. Гі де Мопассан. Життя і творчість. - К., 1986.
73. Песис Б. От XIX к XX веку. Традиции и новаторство во французской литературе. – М., 1979.
74. Пузиков А.И. Портреты французских писателей: жизнь Золя. – М., 1981.
75. Скуратівський В. Мольєр // Всесвіт. 1972. - № 1. - С. 200 - 204.
76. Федоров А.А. Зарубежная литература XIX – XX веков: Эстетика и художественное творчество. – М., 1989.
77. Фесенко В.І. Жіноча проза Маргеріт Дюрас. Навчальний посібник. – К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. – 154 с.
78. Шахова К.О. Нариси творчості зарубіжних письменників-реалістів XIX-XX ст.. – К., 1975.
79. Шебякова Э.Н. Метаморфозы романного художественного мышления во французской литературе XX ст. // Вопросы филологии. – 2006. – № 1. – С.193-198.
80. Юльметова С. Анатоль Франс и некоторые вопросы реализма на рубеже XIX – XX веков. – Саратов, 1978.
81. Янковський Ю. Проспер Меріме. Життя і творчість. - К., 1978, - 124 с.
82. Яцків Н.Я. Гі де Мопассан та В. Стефаник: спільне та відмінне. // Дивослово. – 1999. - № 9-10. – С.7-10
83. Яцків Н.Я. Художньо психологічний образ землі та селянина в інтерпретації Е. Золя та В. Стефаніка (спроба порівняльно-типологічного аналізу). // Всесвіт. – 1999. - № 9-10. – С.182-185
84. Яцків Н.Я. Роман «Учень» Поля Бурже у світлі методології «експериментально-го роману» Е. Золя // Викладання зарубіжної літератури: проблеми та досягнення. Султанівські читання: Збірник статей. – Івано-Франківськ, 2010 – Випуск 1. – С.148-155
85. Яцків Н.Я, Васильців Л.В. Поліфункціональність пейзажу у романі П'єра Лоті «Допоки житиму...» // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2010. - № 37. – С. 296-303.

86. Яцків Н.Я. Творчість братів Гонкурів у рецепції Івана Франка // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. – 2013-2014. – Вип. 40-41. – С.182-186.
87. Яцків Н.Я. Засоби портретної характеристики у романі братів Гонкурів «Жерміні Ласерте» // Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах: Збірник статей. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. – Вип. III. – С.162-170.
88. Яцків Н.Я. Концепція персонажу у романі братів Гонкурів «Жерміні Ласерте» // Zbiór raportów naukowych „Nauka dziś: teoria, metodologia, praktyka, problematyka,, (30.07.2014 - 31.07.2014) – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2014 – Cz. 7. – С.36-41.
89. Яцків Н.Я. Жанрова своєрідність романістики братів Гонкурів // Международная научная конференция обмена научными достижениями/ Zbiór raportów naukowych «Międzynarodowa konferencja naukowa wymiany osiągnięć naukowych» (30.08.2014 - 31.08.2014 Poznan). – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2014. – Cz. 8. – С.43-47.
90. Яцків Н.Я. Крах ілюзії чи деградація духовних цінностей церкви та релігії у романістиці братів Гонкурів // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди. Літературознавство. – Харків, 2014. – Вип. 3 (79). – Частина друга. – С.247-261.
91. Яцків Н.Я. Письменник чи журналіст? Статус літератора у творах братів Гонкурів та Івана Франка // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. – Серія: Філологія. – Вип.13. – Одеса, 2014. – С.166-168.
92. Яцків Н.Я. Французька література ХХ століття: навчальний посібник. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2014. – 124 с.

### Vocabulaire terminologique

**Baroque, m** (du portugais barroco – une perle irrégulière, bizarre, excentrique) – le mouvement de l’art et de littérature du XVII-XVIII siècles qui s’écarte des règles de la Renaissance classique. L’instabilité fondamentale, la perte des certitudes, l’inquiétude qui caractérisent la sensibilité baroque sont des fruits d’une période troublée qui a connu les guerres de Religion et la Fronde. Le baroque privilégie le mouvement, qui s’exprime dans le goût de l’action, mais aussi dans les formes : volutes et arabesques s’opposent à la ligne droite en architecture comme en littérature. L’emploi de la périphrase reflète

cette attirance pour le détour. Le sentiment d'instabilité s'exprime à travers les thèmes de la Fortune et du hasard, de l'inconstance en amour, de l'illusion ; la folie, les songes sont régulièrement convoqués. Le baroque fait un usage abondant de la métamorphose et du travestissement. Le baroque revendique l'irrégularité, le rejet des règles, la liberté.

**Burlesque, m** (de l'italien burlesco – plaisanterie) – le procédé et genre littéraire lié au mouvement baroque et introduit en France par Scarron au XVII<sup>e</sup> siècle, consistant à traiter un sujet ou à faire parler des personnages sérieux, héroïques ou tragiques, avec un style bas ou vulgaire. Il constitue la veine réaliste du courant baroque et s'oppose à l'idéalisme de la préciosité. Le comique du burlesque repose sur le contraste entre la noblesse du sujet ou des personnages et la trivialité du style. Dérision, mélange des tons, descriptions pittoresques, vocabulaire empruntant à l'argot comme à la rhétorique, satire des événements politiques du temps, l'ensemble de ces caractéristiques se retrouve dans le *Vergile travesti* de Scarron, *Histoire comique des États* et *Empires de la Lune et du Soleil* de Bergerac. Après une éclipse due au triomphe du classicisme, le burlesque réapparaît dans les Contes de Voltaire qui y puise les procédés de l'ironie et de la satire, puis chez les romantiques et chez certains auteurs modernes, qui apprécient dans ce genre, comme dans le grotesque, la prise en compte des contradictions de l'âme humaine.

**Chanson de geste** (action, exploits) – un long poème épique, chanté par un jongleur et accompagné de musique, qui raconte les exploits de guerriers légendaires, autour de l'époque de Charlemagne. C'est le premier grand genre littéraire en langue vulgaire. La chanson de geste est composée de strophes de longueur inégale, appelées **lais**, construites chacune sur une assonance, ou parfois sur une rime.

**Chronique, f** – recueil des faits historiques rapportés selon leur déroulement chronologique. C'est la forme que prend l'histoire au Moyen Âge (chroniques de Villehardouin, Joinville ou Froissart aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles) avant que n'apparaissent aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles des mémoires (qui supposent un témoignage et parfois un commentaire critique sur les événements rapportés).

**Classicisme, m** – époque comprise entre 1660 et 1685 environ et s'oppose au baroque (qui le précède) et au romantisme (postérieur). Mais les règles qui fondent l'esthétique classique sont élaborées dès les années 1630 et dominent encore au théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le classicisme revendique avant tout la raison dont la philosophie de Descartes a montré l'universalité. C'est au nom de la raison que sont établies des règles (celles de la vraisemblance et des unités au théâtre) qui, par leur souci de la mesure et de l'équilibre, doivent permettre d'atteindre la beauté des oeuvres antiques. Le classicisme emprunte à la Poétique d'Aristote un effort constant de classification, de hiérarchisation des styles – noble, moyen, bas – et des genres. Le respect de la raison impose que l'on recherche toujours la clarté, le mot juste, mais aussi que l'on préfère le général (qui est toujours vrai) au particulier (qui varie). Les classiques prétendent « peindre d'après nature », mais il s'agit de

la nature humaine, intemporelle et immuable, dont la raison a retrouvé les lois. Ce souci de clarté rejoint exigence de pureté de la langue et des genres. Le public qui fréquente les académies et les salons se reconnaît dans le modèle de « l'honnête homme ». Cet idéal est avant tout social : honnête homme cherche à plaire, mais avec modestie. Cultivé, sans pédanterie ni affectation, modéré – il maîtrise l'art de la litote – il sait s'adapter à son interlocuteur grâce à sa « politesse » et à son « goût ». C'est à lui que s'adresse la règle des bienséances, qui prétend ne pas choquer les sentiments des « honnêtes gens ». Contemporain de l'absolutisme royal et de sa volonté d'unification, le classicisme participe à la gloire du roi. Le classicisme se tourne vers les Anciens, considérés comme un modèle de perfection qu'il convient d'imiter.

**Comédie, f** – pièce de théâtre, entrée dans l'usage au milieu du XVI siècle, est considérée comme pièce divertissante représentant des personnages de moyenne et basse condition et est opposée à la tragédie. En France, la comédie ne se développe vraiment qu'à partir des années 1630, grâce à Corneille, et se définit comme une pièce de ton moyen, ni élevé (tragédie), ni bas et grossier (farce), en cinq actes et en vers, qui met en scène des personnages ordinaires de la bourgeoisie ou de la petite noblesse. L'intrigue repose sur une contrariété amoureuse dont le dénouement est nécessairement heureux. C'est à Molière qu'il revient d'avoir revendiqué la dignité du comique et du rire. Chez Molière, plus qu'un simple instrument de plaisir, le rire devient une arme critique au service d'une satire sociale : il sanctionne le ridicule d'un caractère. Il réaffirme la fonction morale de la comédie qui doit « peindre les hommes d'après nature » et les corriger par la représentation de leurs vices. Grâce à Molière se développe une comédie de mœurs et de caractère. Le XVIII siècle oriente la comédie vers le larmoyant, annonçant l'esthétique nouvelle du drame bourgeois de Diderot. Marivaux se distingue beaucoup plus nettement de la tradition moliéresque et fonde ses comédies sur l'analyse de la naissance du sentiment amoureux. Beaumarchais peut être considéré comme l'un des derniers représentants de la comédie dite classique. Au XX siècle, la veine populaire et comique se prolonge dans le vaudeville et le théâtre de boulevard.

**Conte philosophique, m** – genre hybride, apparu au XVIII s., qui met les qualités du conte traditionnel (récit fictif, court et plaisant, dont le but « est moins d'instruire que d'amuser » au service des problématiques philosophiques. Ce conte fait appel à la fois à l'imagination et à la raison. Instrument de plaisir et arme de combat intellectuel, le conte philosophique utilise tous les ressorts du conte et du roman pour incarner une doctrine, la vulgariser, entraîner l'adhésion d'un large public. L'ironie, l'humour, la caricature, l'audace incisive et masquée pour échapper à la censure, sont également sa principale force. Conte philosophique trouve sa source dans des oeuvres de Rabelais, Fenelon. L'apogée du genre se situe au XVIII s., sous l'impulsion de l'esprit de Lumières, qui trouve dans cette forme d'expression un moyen de vulgariser des idées neuves, religieuses, scientifiques, politiques ou sociales. On peut citer libertins, Diderot, Montesquieu, Sade, mais le maître

incontesté du conte philosophique est Voltaire, et le chef-d'oeuvre en est *Candide*.

**Conte populaire, m** – récit oral, à structure archétypale particulièrement contraignante, d'éléments fictifs et donnés pour tels et qui remplit une fonction précise dans une communauté donnée, principalement rurale. Il se distingue du mythe, de la légende et du conte littéraire et fantastique. Oral, le conte populaire implique la présence physique du narrateur face à son auditoire. Fictif, il refuse « l'illusion réaliste » : l'action est toujours située dans un temps hors du temps, alors que la légende prétend reposer sur des faits avérés. Irréaliste, il se distingue du mythe et de la légende, en ce que les éléments surnaturels ne font pas l'objet d'une croyance religieuse. On classe les contes populaires selon une typologie particulière : les contes d'animaux, facétieux, merveilleux et d'autres.

**Courtoisie, f** – (au Moyen Âge – ce qui est propre à la cour, loyale, honnête) – un idéal de comportement et un art de vivre propres aux gens de cour, c'est-à-dire aux nobles (par opposition aux vilains), idéal qui s'est exprimé dans les oeuvres littéraires des XII et XIII s. La courtoisie repose sur une exigence d'élégance et de civilité, de raffinement dans les comportements comme dans les sentiments. Cette idéologie s'est développée dans la poésie des troubadours. La lyrique occitane associe trois valeurs à la courtoisie : *la mesure*, qui est maîtrise de soi et conformité aux normes sociales, *la largesse* (générosité morale et matérielle) et *la joven* qui évoque la disponibilité d'esprit. Mais l'aspect le plus novateur de la courtoisie est sa *doctrine amoureuse*. L'expression « amour courtois » est une invention de la critique littéraire qui recouvre deux conceptions de l'amour : la fin'amour ou amour parfaite qui assimile l'amour au désir et est associée à l'amour adultère, qui impose à l'amant une série d'épreuves qualifiantes, et l'amour conjugal qui repose sur un idéal de maîtrise de soi, s'oppose à la passion involontaire et destructrice.

**Dandysme, m** – manières élégantes, raffinement et attitude morale du dandy. Apparu en Angleterre à la fin du XVIII s. Le dandysme est une attitude particulière face à la vie, une manière d'être qui se caractérise par un souci de recherche, d'élégance et de distinction, tant sur le plan vestimentaire que dans le domaine du goût et de l'esprit. Selon Barbey d'Aurevilly, le dandysme est non seulement un « art de la mise », mais aussi une « manière d'être » : l'élégance du dandy ne saurait être que le « symbole de la supériorité aristocratique de son esprit » (Baudelaire). « Culte du moi » du dandysme se manifeste dans le souci de se distinguer de l'humanité commune, dans une révolte permanente contre la médiocrité et la vulgarité. Esprit supérieur, le dandy cherche à la fois le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné. Sur le plan littéraire, l'influence du dandysme a été grande sur ceux qui, résistant aux progrès de la démocratie, se raccrochaient à un idéal aristocratique ou décadent.

**Décadentisme, m** – tendance littéraire à peu près contemporaine du symbolisme, qui naît dans les années 1880 et s'oppose au naturalisme. Ses principaux représentants sont Laforgue, Huismans, Paul Bourget, Rémy de Gourmont,

Octave Mirbeau. Toutefois, le décadentisme se manifeste bien avant 1880. Le terme de décadence a été employé dans les années 1830 par les historiens pour évoquer la fin de l'Empire romain et les poètes latins tardifs. L'idée de décadence a été volontiers reprise par la suite, comme si elle cristallisait un parti pris esthétique : par Baudelaire, puis par Gautier et Verlaine et par le romancier et essayiste Paul Bourget qui dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883), analyse la sensibilité décadentiste.

**Dramaturgie, f** – ensemble des principes qui régissent la composition d'une pièce de théâtre. La dramaturgie est aussi le lien entre le texte et la représentation : un dramaturge a pour fonction d'examiner les différentes significations du texte pouvant orienter les choix de mise en scène (décor, costumes, éclairage, musique, jeu des acteurs...). Les choix esthétiques et idéologiques inhérents à toute dramaturgie influent sur la représentation et, de ce fait, sur la compréhension que le public a de la pièce.

**Drame, m** – genre dramatique sérieux, qui se définit par la place intermédiaire qu'il occupe entre la comédie et la tragédie. Défini par Diderot, Beaumarchais et Mercier dans leurs textes théoriques, le drame sérieux se caractérise par la place importante donnée au statut des individus – statut familial ou statut socioprofessionnel. Les situations mises en scène par le drame sont celles que l'on trouve dans la vie courante, avec son lot de problèmes familiaux et sociaux, par lesquels le public se sent directement concerné. L'idée sous-jacente du drame est que l'homme, naturellement bon et vertueux, est corrompu par la vie en société, où la méchanceté persécute la vertu. En le montrant, le drame heurte les sensibilités et, par le pathétique qu'il engendre, se met au service de la moralité. Sur le plan formel, cette recherche du vrai se traduit par l'emploi de la prose, mieux à même de rendre le langage de la vie ordinaire, par l'importance accordée à la mise en scène, à la pantomime et aux mimiques, étroitement liées aux dialogues, par le recours à la scénographie de l'illusion. Cependant, les prétentions moralistes et les excès du pathétique vont conduire à la transformation du drame en mélodrame, qui en est une caricature.

**Encyclopédie, f** – ouvrage monumental rédigé collectivement de 1751 à 1772 sous la direction de Diderot pour établir une synthèse des connaissances de l'époque. L'objectif visé par l'Encyclopédie est à la fois un inventaire organisé (ordre alphabétique du dictionnaire) et un inventaire « raisonné » avec une synthèse de renvois qui met en évidence les liens organiques entre notions.

**Épicurisme, m** – doctrine philosophique d'Épicure qui peut être définie comme un matérialisme, un sensualisme et comme une morale naturelle. Ces trois volets de la philosophie d'Épicure se retrouvent dans le « quadruple remède » qui permet à l'homme d'être heureux : les dieux ne sont pas à craindre ; la mort n'est rien pour l'homme ; le bien est facile à obtenir, le mal facile à écarter. L'idéal de bonheur d'Épicure est un idéal de sagesse : l'homme doit vivre loin des affaires publiques dans une communauté d'amis, en se contentant de plaisirs naturels. C'est dire que l'épicurisme authentique, contrairement à la légende, est un ascétisme, qui consiste

essentiellement à fuir la douleur : « Le plaisir dont nous parlons consiste dans l'absence de souffrances physiques et de trouble de l'âme » (Épicure).

**Épopée, f** – long poème narratif destiné à l'origine à être récité en public. L'épopée célèbre généralement les actions d'un héros à travers des épisodes symboliques dans lesquels une société peut reconnaître ses valeurs. Au sens large, l'épique est un registre caractérisé par l'amplification des êtres et des choses grâce à l'hyperbole et parfois à l'intervention du merveilleux. *La Chanson de Roland* a pris rang de premier poème épique national en raison du caractère d'exemplarité de ses héros : Roland et son indestructible épée Durandal incarnent la vaillance, Charles la sagesse du roi. Après les efforts de Ronsard (*La Franciade*) et de Voltaire (*La Henriade*) pour créer des épopées françaises, le XIX s. Donne un nouveau souffle et un sens plus large au registre épique : celui-ci caractérise aussi bien des oeuvres poétiques (Hugo, *La Légende des siècles*) que de grands ensembles romanesques (Balzac, *La Comédie humaine*, Zola, *Les Rougon-Macquart*).

**Essai, m** – genre inventé par Montaigne, texte de réflexion en prose qui se caractérise par sa forme libre et son refus de l'exhaustivité. Il s'oppose au discours construit du traité. Chez Montaigne ce mot signifie – tentative, épreuve, expérimentation et épreuve d'apprenti. Il revendique la discontinuité et adopte le ton familier de la lettre ou du dialogue. Après Montaigne de nombreux ouvrages, notamment philosophiques, s'intitulent « essais », pour signaler qu'ils exposent des pistes de réflexion sans ambition d'approfondir le sujet, ou une tentative d'interprétation, plus qu'une doctrine totalement constituée.

**Exotisme, m** – évocation, dans un passage ou dans une oeuvre entière, des moeurs ou des paysages d'un pays étranger ou lointain ; affirmation d'un goût pour cet ailleurs. L'exotisme évoque une culture, une nature, une histoire qui ne sont pas le cadre de référence du lecteur. Il suppose l'éloignement spatial ou temporel.

**Fable, f** – court récit en vers ou en prose utilisant l'allégorie animale à des fins didactiques et morales. Au sens large – tout récit de faits imaginaires, toute fiction, d'où son emploi pour désigner l'action, l'intrigue dans une pièce de théâtre. Lorsqu'on parle de fable, on se concentre sur l'expansion et le fonctionnement du récit dans l'apologue, on tend à privilégier les caractéristiques narratives du genre par rapport à sa vocation morale. Or, la distinction du récit et de la moralité, si elle est aisée à faire dans les courts textes en prose du Grec Ésope ou du Romain Phèdre, devient extrêmement délicate chez un fabuliste comme La Fontaine. La fable intègre un récit qui relève le plus souvent de l'allégorie animale. Le sens figuré de l'allégorie apparaît sans cesse en contrepoint du sens littéral. Mais le recours même à l'allégorie influe sur le contenu de la moralité des fables, qui tend à exprimer un humble voire un cynique savoir-survivre.

**Fabliau, m** – court récit de deux cent à cinq cents vers octosyllabiques à rime plate, de ton comique, voire satirique, genre pratiqué du début du XII s. au milieu du XIII s. Le fabliau (désigné tantôt comme un lai ou un dit, ou encore comme une fable, un conte) est un récit pour rire dont la structure est des

plus simples. La narration est linéaire et le motif narratif, souvent réduit à quelque renversement de situation, est principalement celui de la rixe ou de la tromperie : vol, dol, adultère ... Les personnages sont peu nombreux et fortement caractérisés : le mari est fréquemment un benêt, sa femme est une rusée, les marchands sont nécessairement riches et les prêtres très enclins aux plaisirs terrestres. Le ton est burlesque, la thématique principalement grivoise. Les fabliaux illustrent une moralité qui est assez lourdement formulée et semble moquer encore le personnage trompé.

**Farce, f** – intermède comique dont on « farcissait » la représentation des mystères au Moyen Age pour faire rire le public. À partir du XV siècle c'est toute courte pièce d'un comique bas et grossier. Les personnages de la farce, dénués de complexité et d'individualité, sont figés dans un type : mari trompé, femme infidèle, valet stupide, marchand voleur... L'intrigue, très schématique, joue essentiellement sur l'opposition entre la bêtise et la ruse, laquelle finit par triompher. L'action est généralement fondée sur une double tromperie et sur un renversement de situation inespéré. Les thèmes de la farce appartiennent à la vie quotidienne (*La Farce de Maître Pathelin*).

**Genre, m** – catégorie générale d'oeuvres littéraires ou artistiques définie par plusieurs caractéristiques : sujet, ton, style, usage de la prose ou du vers, règles de structure... Les Anciens distinguaient, en poésie : genre lyrique, épique, dramatique ; en prose : les genres oratoire, didactique, romanesque. L'âge classique reprend cette distinction, ainsi que le principe de la séparation et de la hiérarchisation des genres (séparation entre rire et larmes, entre genres nobles et genres secondaires). Cependant, progressivement, se répand l'idée que le mélange des genres représente mieux la variété de la réalité.

**Grotesque, m** – ridicule de type caricatural, bouffon, bizarre, produit par une déformation qui peut aller jusqu'au fantastique. Le grotesque offre des possibilités créatrices infinies. Il s'oppose à la pure beauté, sublime et idéalisée, et, par contraste, la fait ressortir. Hugo propose précisément de mêler le sublime et le grotesque dans le drame romantique afin d'offrir, par la rencontre des extrêmes, le spectacle complet de la vie humaine.

**Hermétisme, m** – doctrine ésotérique et caractère d'une oeuvre qui ne se relève qu'à des initiés. Le message hermétique, qui recourt au langage crypté des symboles, est délibérément énigmatique, la vérité ne devant pas être révélée à qui n'en est pas digne. C'est ce qui explique que l'on qualifie « d'hermétique », au sens affaibli du terme, un langage ou une oeuvre obscurs, difficiles à comprendre. Sur le plan littéraire, l'hermétisme a exercé une profonde influence sur des écrivains qui s'en réclament plus ou moins directement et dont l'oeuvre est susceptible d'un double niveau de lecture, le second n'étant perceptible qu'aux seuls initiés. Les poètes symbolistes s'efforceront de saisir, par le biais des analogies, la vérité d'un monde secret qui se révèle au-delà des apparences. Au XX siècle, on retrouve chez A.Breton la fascination pour « l'universelle analogie », tandis que des romanciers comme M.Tournier ou M.Yourcenar redécouvrent l'inspiration hermétique et manifestent la volonté, qui a été celle de toute la tradition

hermétique, d'accéder à une connaissance autre que celle du savoir scientifique et positiviste.

**Humanisme, m** – philosophie qui place l'homme et ses valeurs au-dessus de toute autre considération, et qui vise à l'épanouissement des qualités humaines. Au sens historique, l'humanisme est le mouvement intellectuel européen de la Renaissance, caractérisé par le retour à la culture antique et par la foi en l'homme. Ce mouvement, d'un optimisme raisonné, s'exprime dans tous les domaines : pédagogie, religion, politique, art. La culture est à la base de l'épanouissement de l'homme, d'où l'importance que les humanistes accordent à la pédagogie et au renouvellement de l'enseignement. L'élève doit s'inspirer des modèles antiques, pratiquer une imitation, non pas servile, mais qui lui donne les moyens de nourrir une inspiration originale. Les humanistes rejettent la glose de l'Eglise et prônent le retour au texte biblique : la confrontation de son contenu avec les pratiques religieuses habituelles conduit à une critique des formes « officielles » de piété. Par cette lecture du texte biblique, l'humanisme prépare la Réforme. Mais l'optimisme des humanistes, pour lesquels l'homme est capable de progrès, s'oppose à la vision pessimiste des Réformés pour qui l'homme ne peut être sauvé que par la grâce divine. Attachés à une monarchie modérée, les humanistes, réformistes, conçoivent une société idéale fondée sur les mérites de ses membres. Cosmopolites, ils considèrent que les voyages, ouverture vers d'autres civilisations, constituent un enrichissement essentiel pour le développement de l'homme.

**Humour, m** – tonalité particulière qui se caractérise par la capacité à considérer la réalité sous un aspect insolite et plaisant. L'humour à l'origine est un certain regard sur soi-même et sur le monde, un regard lucide et souriant, un regard faussement naïf qui, sous une apparence de sérieux, fait éclater l'absurdité des choses. L'humour se distingue de l'esprit, qui fonctionne sur un plan purement intellectuel. Selon Congreve, tous les gens d'esprit ne sont pas humoristes, mais tous les humoristes sont gens d'esprit. A l'esprit s'ajoute dans l'humour un « mouvement du cœur », c'est-à-dire une part d'affectivité, de sensibilité et de générosité. Contrairement à l'ironie, l'humour n'est pas destructeur. Il vise à créer un lien de sympathie et de complicité avec le lecteur. A la faveur de cette complicité, l'humoriste donne à réfléchir, mais il ménage toujours une issue positive. L'humour rend à l'homme sa liberté d'esprit et peut devenir une arme efficace contre toutes les formes de désordre établi ou d'oppression. Il apparaît comme « une révolte supérieure de l'esprit » (Breton) et se révèle être une attitude proprement philosophique face à l'existence.

**Impressionnisme, m** - mouvement pictural né de l'association de quelques artistes dans le dernier tiers du XIXe siècle. Fortement critiqué à ses débuts, ce mouvement se manifesta notamment de 1874 à 1886 par huit expositions publiques à Paris, et marqua la rupture de l'art moderne avec l'académisme. Les Impressionnistes possèdent une philosophie de changement et d'évolution. Ils se considèrent en rupture totale avec l'académisme, tradition héritée de la Renaissance. L'impressionnisme est notamment caractérisé par

une tendance à enregistrer les impressions fugitives, la mobilité des phénomènes plutôt que les aspects stables et conceptuels des choses, et de se référer directement à la toile. L'impressionnisme est une grande influence sur l'art de cette époque, la peinture bien sûr, mais aussi la littérature et la musique.

**Inspiration, f** – un des deux pôles de la création littéraire et poétique, l'autre étant le travail. Le mot désigne la part la plus mystérieuse et la plus controversée du processus créateur. Selon Platon, si le poète crée, c'est parce qu'il est habité par une présence divine qui s'exprime à travers lui : l'enthousiasme. L'inspiration est le souffle d'une transcendance dans la parole poétique. Tandis que les classiques mettent l'accent sur le travail, les romantiques attribuent l'inspiration au génie du poète, c'est-à-dire à cette part de singularité irréductible qui fait du poète un être d'exception. Voué à un destin hors du commun, il écrit dans un état d'incandescence intérieure qui l'arrache au monde quotidien. Un poète sans inspiration ne serait qu'un froid faiseur de vers. Au cours des siècles, ce débat a toujours été vif : les uns, tels les romantiques, ont fait fond sur cette faculté du poète à écrire sous la pression d'une force inconnue ; les autres ne veulent voir dans la création poétique que le fruit de leur travail, de leur volonté et de leur raison.

**Intertextualité, f** – ensemble des relations qui existent entre un texte et un ou plusieurs autres textes ; la perception, par le lecteur, de rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. La notion d'intertextualité, introduite par Julia Kristeva, permet de décrire un aspect spécifique de la création littéraire : une oeuvre ne naît pas ex nihilo, elle naît dans un paysage d'oeuvres récentes ou anciennes avec lesquelles elle entretient un dialogue, alors même qu'elle proclame sa volonté de rompre avec toutes les oeuvres antérieures. Un écrivain fait toujours de la littérature avec de la littérature, son écriture se nourrit de son expérience de lecteur. Tout travail d'écriture est réécriture de textes antérieurs, c'est-à-dire « absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva). Une oeuvre s'inscrit donc nécessairement dans un réseau de relations intertextuelles, à l'intérieur duquel elle prend son sens. Ces relations sont parfois explicites, comme dans le cas de la citation, du plagiat, du pastiche ou de la parodie, mais, plus généralement, elles restent implicites. L'intertextualité ne se confond pas avec la recherche des sources effectuée par la critique traditionnelle. La théorie de l'intertextualité permet de montrer le rôle dynamique du jeu des emprunts et des influences dans le processus créatif.

**Ironie, f** – figure de style, forme d'expression consistant à dire le contraire de ce que l'on pense, ou à feindre d'approuver les opinions d'un adversaire pour mieux montrer l'ineptie ou la cruauté de ses thèses. L'ironie est une attitude mentale qui exprime, d'une façon subtile et détournée, une désapprobation. Selon une définition célèbre, « cette espèce de raillerie est une action de justice, lorsque celui envers qui on en use l'a méritée » (Pascal). Voltaire l'utilise comme une arme plus efficace que le raisonnement ou l'émotion pour lutter contre tous les abus. Les principaux procédés stylistiques de l'ironie sont l'antiphrase, la litote, la périphrase, l'inversion des liens

logiques, la juxtaposition de faits contradictoires, la description d'une situation radicalement contraire à la réalité, un faux éloge...

**Libertinage, m** – indépendance d'esprit en matière de religion allant jusqu'à l'athéisme, anticonformisme religieux, moral ou sexuel. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le libertinage est d'abord un mouvement intellectuel qui conteste la vision traditionnelle du monde. S'appuyant sur l'épicurisme, les libertins nient l'existence de Dieu : tout est laitier et s'organise selon des lois que l'homme peut comprendre par sa raison. Ce libertinage érudit et philosophique s'oppose à la tentative de Pascal qui, à la même époque, justifie l'existence de Dieu par les limites de la raison humaine. Les représentants du libertinage (Théophile de Viau, Saint-Amant, Tristan l'Hermitte, Cyrano de Bergerac), tous hommes de raison caractérisés par leur indépendance d'esprit et leur goût pour la tolérance, sont souvent persécutés pour leurs idées. Ce mouvement intellectuel donne aussi naissance à un libertinage moral, attitude de révolte contre les mœurs et les dogmes religieux traditionnels, qui est souvent de mise au sein de l'aristocratie (*Don Juan* de Molière). Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le libertinage prend une troisième forme : il présente un mode de vie plutôt aristocratique et hédoniste, qui accorde une large place au plaisir. Il est représenté dans la littérature sous diverses formes (contes, mémoires...) et plus particulièrement par le roman libertin (Sade, Crébillon fils, Laclos, Restif de la Bretonne, Dorat, Nerciat...)

**Lumières, f, pl.** – mouvement philosophique et littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle, fondé sur la raison, l'expérience et les sciences, et remettant en cause l'ordre politique, social et religieux de l'Ancien Régime. Les Lumières influenceront les réformateurs et révolutionnaires français, mais aussi européens. Les progrès scientifiques et techniques, la réflexion sur la relativité des civilisations, les excès de l'absolutisme politique instauré par Louis XIV conduisent un grand nombre d'intellectuels, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à pratiquer systématiquement l'esprit d'examen et à contester les fondements de la société. On cherche à dépouiller la religion de ses superstitions, de son intolérance, des abus commis par un clergé plus soucieux de pouvoir et de richesse que de valeurs morales. Sont également attaquées l'inégalité sociale reposant sur le sang (la noblesse) au détriment du mérite, la monarchie absolue et les guerres de conquête, la corruption de la justice. L'esprit des Lumières est d'abord illustré par Fontenelle, Bayle, Montesquieu, puis trouve son apogée dans l'entreprise collective de *l'Encyclopédie*, qui fédère les efforts de Diderot, Rousseau, Voltaire... pour mettre à la portée d'un large public la somme des sciences et des idées nouvelles, et qui renverse les préjugés au nom de la raison. Les Lumières se traduisent aussi par des changements dans la littérature et l'esthétique. L'oeuvre devient une arme au service de vulgarisation des idées. Se développent ainsi de nouveaux genres : le conte, le roman et le dialogue philosophiques, le dictionnaire, l'encyclopédie. Diderot remet en cause les règles classiques qui séparent les genres au théâtre, et crée le drame bourgeois. Rousseau fonde l'autobiographie moderne (*Les Confessions*, *Les Rêveries du promeneur solitaire*). La littérature du Siècle des Lumières est l'âge d'or de la raison et

des projets de réforme sociale, mais aussi l'âge d'or de la sensibilité passionnée de l'individu, qui s'épanouit dans le roman.

**Modernisme, m** - ensemble de mouvements culturels ayant animé les sociétés occidentales de la fin du XIX siècle et du XX siècle, dans les domaines de l'art, de l'architecture, de la musique, de la littérature et du catholicisme. Le modernisme est un concept employé dans le cadre de l'art. Il s'agit du goût pour les choses modernes, contemporaines et actuelles par opposition aux anciennes et aux traditionnelles. Le modernisme avait pour but de rapprocher la beauté artistique aux objets du quotidien, de sorte à ce que l'art soit accessible à toutes les classes sociales. Cependant, il ne faisait pas appel aux techniques de production massive. D'autres caractéristiques du modernisme sont l'usage de lignes courbes, l'asymétrie, l'utilisation de motifs exotiques et la tendance à la sensualité et aux plaisirs des sens.

**Mythe, m** – récit sacré (à l'origine) révélant une vérité et expliquant à l'homme, à travers les théogonies (histoire des dieux) et les cosmogonies (histoire du monde), son origine et sa place dans l'univers. Assez vite, dans la Grèce ancienne, la connaissance mythique s'est trouvée en position de faiblesse face à l'émergence de la connaissance rationnelle. Le développement du christianisme, soucieux de faire triompher sa propre vérité, achèvera de porter le discrédit sur les mythes. Dans une civilisation comme la nôtre, marquée par la rationalité scientifique, le mot « mythe » est devenu synonyme d'histoire fautive, d'illusion ou même de mystification. Sur le plan littéraire, l'intérêt pour les mythes ne s'est jamais démenti et l'on trouve jusqu'au XX siècle d'innombrables variations sur les grands mythes (*Thésée, Orphée, Hercule, Oedipe, Antigone...*). Chaque époque, chaque mouvement littéraire a ses mythes de prédilection : *Pygmalion, Narcisse, Phénix, Actéon* pour la Renaissance ; *Circé, Protée et Calypso* à l'âge baroque ; *Psyché* à l'âge classique ; *Caïn, Faust et Prométhée* pour les romantiques ; *Antigone et Electre* pour l'époque contemporaine. De nombreux auteurs mettent au coeur de leur oeuvre, de façon plus ou moins cryptée, une méditation sur un mythe particulier. La lecture d'une oeuvre à la lumière d'un mythe apparaît comme l'une des voies les plus fécondes de la critique littéraire.

**Narration, f** – acte par lequel on produit un récit, action de narrer. Celle-ci suppose d'abord de choisir une **voix**. Tout romancier commence ainsi par réfléchir à l'implication de son narrateur dans l'histoire racontée. Choisir le *je*, c'est faire appartenir le narrateur au même monde que celui de la diégèse, d'où le terme de récit « homodiégétique ». Si le récit est à la troisième personne, on pourra parler du récit « hétérodiégétique ». Narrer n'implique pas seulement le choix d'une voix ; cela amène aussi à **moduler les points de vue**. La question de la voix (qui raconte) diffère en effet de la question de la **focalisation** (qui perçoit) et ne se confond pas avec celle de la **distance**. Il existe toute une palette de moyens par lesquels un narrateur, aussi bien homodiégétique qu' hétérodiégétique, peut indiquer sa distance par rapport aux événements, aux paroles et aux pensées qu'il rapporte. Lorsqu'un récit relate longuement une action, il marque sa proximité avec elle ; inversement,

une ellipse ou sommaire marquent la distance du narrateur. Lorsque le récit rapporte les paroles ou les pensées d'un personnage en les reformulant, en les narrativisant, il est moins fidèle et donc moins proche du personnage que s'il les restituait exactement. Le narrateur peut aussi marquer sa distance en laissant poindre son ironie ou son scepticisme. On peut utiliser le terme « narration » par opposition à celui de « **description** ». Dans ce cas, la narration est l'exposé des différentes étapes de l'action, depuis la situation initiale jusqu'à la situation finale. On dira alors que la description marque une pause dans la narration.

**Naturalisme, m** – mouvement littéraire qui se développe entre les années 1865 et 1890, et dont Zola, le chef de file, définit la doctrine dans le *Roman expérimental* (1880) et *Les Romanciers naturalistes* (1881) : rivaliser avec la science, représenter exactement la nature ; comme le biologiste et le médecin, le romancier doit devenir un observateur et un expérimentateur. Les auteurs réalistes se proposaient de suivre l'exemple des enquêtes sociales par lesquelles on sondait les mystères d'une société de plus en plus diverse et complexe. Dans la préface de *Germini Lacerteux* (1865), les frères Goncourt réexpriment les buts du réalisme en expliquant que le roman doit représenter les « basses classes » et qu'il devient une « grande forme vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale ». Le roman devient véritablement naturaliste lorsque Zola en fait un lieu d'expérimentation, sur le modèle de la médecine du physiologiste Claude Bernard : la « machine individuelle de l'homme » étant bientôt connue grâce à la physiologie, Zola se propose d'étudier cette machine purement « physique et chimique » selon ses interactions avec son milieu : « Posséder le mécanisme des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles telles que la physiologie nous les expliquera, sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes, puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même, qu'il modifie tous les jours, et au sein duquel il éprouve à son tour une transformation continue ». D'où l'ample projet du cycle romanesque des *Rougon-Macquart*, observation détaillée de la manière dont la tare héréditaire d'une famille se manifeste à travers cinq générations et en divers milieux sociaux.

**Parnasse, m** – (*montagne de Grèce, où réside le dieu Apollon entouré des neuf Muses, symbole de l'inspiration et de l'activité artistique*) mouvement poétique de la seconde moitié du XIX siècle, constitué autour de la revue *Le Parnasse contemporain*, et réunissant autour du « maître » Leconte de Lisle, Théodore de Banville, François Coppée, Catulle Mendès, Sully Prud'homme, José-Maria de Heredia et des collaborateurs occasionnels : Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. Le mouvement parnassien marque d'abord une réaction contre les excès du lyrisme romantique. Après l'échec de la révolution de 1848, les Parnassiens préfèrent fuir le présent dans la « tour d'ivoire » des poètes et dans le culte de la beauté des formes. Théophile Gautier, initiateur du mouvement, expose la doctrine de l'art pour l'art qui sera le credo des Parnassiens : l'artiste est le prêtre d'une religion de la pure beauté ; cette beauté doit avoir un triple caractère d'impersonnalité,

d'impassibilité et d'éternité. La poétique parnassienne tire sa singularité de ses exigences formelles : le métier du poète est souvent comparé à celui du sculpteur ou de l'enlumineur médiéval qui n'atteint l'achèvement de son oeuvre qu'au prix de l'apprentissage d'une technique. D'où la virtuosité d'une poésie savante dans ses rythmes et ses sonorités, précise voire précieuse dans ses descriptions.

**Platonisme et néoplatonisme, m** – philosophie de Platon et de ses disciples, ensemble des doctrines philosophiques inspirées de Platon. Au sens littéraire le néoplatonisme désigne les courants littéraires, artistiques ou philosophiques imprégnés de la philosophie de Platon, qui rayonnent sur l'Europe de la Renaissance et qui s'expriment en trois aspects principaux : *la connaissance, le langage, l'amour*. Selon Platon, l'âme est enfermée dans le corps comme dans un tombeau et ne peut accéder au monde des Idées – le seul monde réel – qu'en parvenant à dépasser l'illusion des sens. Par la « réminiscence », l'âme se souvient du monde des essences qu'elle a quitté en « tombant » dans le corps. Les poètes de la Pléiade empruntent à Platon l'image du corps-prison, des ténèbres, qui s'oppose à la clarté du monde des Idées auquel l'âme aspire. Dans *le Cratyle*, Platon suggère que le lien qui unit le mot à la chose qu'il désigne n'est pas arbitraire. Dans *le Phèdre*, il assimile la poésie à une « fureur », une extase, qui ravit l'âme du poète. Cette conception du poète inspiré se retrouve chez les poètes de la Pléiade, mais aussi au XIX<sup>e</sup> siècle chez les romantiques. L'amour, selon Platon, est la force qui pousse l'âme à s'élever vers le monde des Idées, pour contempler le divin. Il est lié à une démarche de la connaissance. L'amour est d'abord suscité par la beauté des corps, puis par la beauté de l'âme, avant de l'être par la beauté en soi, qui est aussi le bien et le bon. L'amour le plus parfait est celui qui a dépassé le corps : c'est l'amour platonique. Cette conception de l'amour, comme *fin' amor* médiévale, reste avant tout un fait littéraire, sans rapport avec la réalité. Elle reflète cependant un idéal de comportement entre hommes et femmes qui s'oppose à une certaine brutalité des moeurs, où la sexualité est loin d'être bannie. Avec le pétrarquisme, le platonisme est l'un des deux modèles dominants du discours amoureux au XVI<sup>e</sup> s.

**Pléiade, f** – groupe de sept écrivains et poètes du XVI<sup>e</sup> s., dont l'appellation première est « Brigade », constitué autour de l'helléniste Dorat, principal du collège de Coqueret à Paris. Ses membres, du Bellay, Ronsard, Baïf, Pontus de Tyard, Belleau, Jodelle, Peletier du Mans, exposent ses idées dans le manifeste *Défense et Illustration de la langue française* (1549) : l'imitation des textes antiques, l'enrichissement du lexique, le style très recherché, la renaissance des formes...

**Positivisme, m** – doctrine élaboré par Auguste Comte, qui fonde toute connaissance sur l'observation et l'étude scientifique des faits. Au sens littéraire c'est l'attitude consistant à imiter la méthode de l'examen scientifique dans la fiction, ou à commenter les oeuvres comme si elles étaient des phénomènes naturels.

**Préciosité, f** – phénomène social et littéraire qui connaît son apogée en France dans les années 1650-1660, et qui se caractérise par une recherche de distinction

et de raffinement parfois excessive. La préciosité, telle qu'elle se développe au XVII<sup>e</sup> siècle, est avant tout un idéal de comportement. Cet idéal se fonde sur l'honnêteté et la galanterie, et se caractérise par son souci de distinction, de raffinement dans le langage et dans les mœurs. Il s'élabore dans les salons, dont le plus important est celui de Mme de Scudéry. La préciosité se fonde sur une conception épurée de l'amour, repose sur l'idéalisation et le respect de la femme. L'amour précieux est une union des esprits : platonique, il rejette le corps et le désir charnel. Soucieuse de noblesse d'esprit, la préciosité refuse les mots bas et grossiers, et recourt souvent aux périphrases. A la recherche d'expressions brillantes qui témoignent d'un « bel esprit », elle affectionne les pointes. Dans sa volonté d'idéalisation, elle raffole des superlatifs et des hyperboles.

**Préromantisme, m** – courant de sensibilité qui s'est développé de 1760 à 1820 environ, et qui, en se démarquant du rationalisme des Lumières, jugé trop desséchant, et en privilégiant l'émotion, l'imagination, le rêve et les sentiments, annonce le romantisme. Le plaisir des larmes et de l'attendrissement qui se manifeste dans la comédie larmoyante aura prélué à une réhabilitation des sentiments et de la passion dans les oeuvres de Diderot, de Rousseau ou de Bernardin de Saint-Pierre. Avec Rousseau, en particulier, se développe un tout nouveau sentiment de la nature. Les oeuvres de Mme de Staël, de Constant, de Sénancourt et surtout de Chateaubriand sont marquées par la sensibilité nouvelle : un profond sentiment de solitude et d'ennui, une vision du monde désenchantée et mélancolique, la recherche d'une communion avec la nature et la quête de paysages désolés en harmonie avec leur état d'âme, le goût de l'introspection, qui s'exprime dans des oeuvres à caractère autobiographique.

**Rationalisme, m** – ensemble de doctrines philosophiques différentes, qui accordent une importance prééminente à la raison. Le rationalisme pose que la réalité est intelligible et que la vérité est accessible à la raison. Il attribue à la raison la capacité de fonder la morale (Kant) et d'établir la vérité : toute connaissance certaine vient de la raison, les principes rationnels sont innés (Platon, Descartes). Le rationalisme s'oppose à l'empirisme, doctrine philosophique selon laquelle la connaissance provient de l'expérience, et donc des sens (Locke, Hume).

**Réalisme, m** – mouvement littéraire et artistique de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui revendique la liberté de traiter des sujets de la vie réelle et contemporaine. Lié aux mouvements politiques et particulièrement à la révolution de 1848, ainsi qu'aux mutations économiques et sociales, le réalisme, influencé par le positivisme, s'oppose à la fois au romantisme dont l'idéalisme paraît fade et mensonger, et à l'académisme classique qui semble formel, sclérosé et embourgeoisé. Les réalistes puisent leurs thèmes d'inspiration dans la vie réelle, dans l'ordinaire et le quotidien. Pour rendre compte du réel, les romanciers réalistes s'appuient avant tout sur le document qui sert en quelque sorte de caution à l'oeuvre. Mais document constitué aussi de véritables enquêtes sur le terrain, de repérages. A l'intrigue et à l'analyse psychologique traditionnelles, les romanciers

réalistes substituent l'étude du milieu et l'observation clinique. Le personnage devient un type représentatif de la réalité sociale et historique contemporaine. Cette méthode, qui relève de l'objectivité scientifique, se prolonge et s'approfondit avec le naturalisme.

**Rococo, m** - mouvement artistique européen du XVIII<sup>e</sup> siècle touchant principalement l'architecture, mais également les arts décoratifs, ainsi que la peinture et, dans une moindre mesure, la musique et la littérature. Il se développa de 1730 à 1758, principalement dans le Saint-Empire romain germanique (Allemagne, Autriche, Bohême), en Europe du Sud (Italie, Espagne, Portugal), à la suite du mouvement baroque, pour créer un style d'une grande prodigalité, particulièrement dans les églises et dans les lieux sacrés. Ce style culmina dans l'œuvre de l'architecte et décorateur bavarois d'origine flamande François de Cuvilliers, dont le pavillon d'Amalienburg (1734-1739) à Nymphenburg, près de Munich, demeure un exemple inégalé de parfaite fusion entre architecture et décoration. Le Rococo en littérature exprimait son intérêt dans la sphère des expériences personnelles et intimes, dans l'élégance de la vie de l'environnement courtois et dans l'érotisme. Cela était considéré comme le plaisir sophistiqué – à la fois dans l'art que dans la vie quotidienne. Les valeurs esthétiques les plus importantes du rococo étaient : les grâces et les goûts. Ce dernier était associé à la tendresse, la précision et la sensibilité. Le rococo n'était pas associé à l'héroïsme, au pathos ou à la moralité. Cela était plutôt dirigé vers l'hédonisme, la légèreté et même – vers le libertinisme et vers l'épicurisme. Le style de Rococo était très sensuel.

**Romantisme, m** – mouvement littéraire et artistique qui caractérise une évolution des idées et de la sensibilité qui apparaît comme une réaction au classicisme et au rationalisme du Siècle des Lumières et s'étendrait de 1770 à 1870. Le romantisme est d'abord une attitude de refus à l'égard du monde tel qu'il est, une révolte contre l'ordre des choses. Cette insatisfaction radicale à l'égard du présent, qu'on va appeler le « mal du siècle » éclate dès les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle. Au rationalisme du Siècle des Lumières, on oppose les fastes de l'imagination, les vibrations de la sensibilité : tout ce qui emporte l'homme hors de ses limites (rêve, passion, folie) est préféré au sens de l'équilibre, de l'harmonie et de la mesure propre au classicisme. Au lieu d'imposer sa loi au monde qui l'entoure et à la nature, l'homme romantique s'enivre de s'abandonner aux forces qui le dépassent et d'entrer en communion avec cette nature qui pour lui n'est pas un objet, mais un sujet. La fascination pour l'irrationnel se traduira, chez certains, par un regain d'intérêt pour la religion et, pour d'autres, par un goût prononcé pour l'éсотérisme et en particulier pour l'illumination. L'homme romantique, dont les aspirations à l'infini se heurtent aux limites étroites du monde, est un être de démesure qui oscille de l'exaltation la plus frénétique au désespoir le plus tragique. Pour la conscience malheureuse, deux attitudes sont possibles : tantôt le héros romantique se replie sur lui-même pour échapper au monde, tantôt la révolte se traduit par une volonté prométhéenne de transformer le

monde. Le poète assume une vision nouvelle : penseur, visionnaire, prophète, il guide l'humanité. Sur le plan littéraire, les romantiques revendiquent la totale liberté du créateur.

**Symbole, m** – signe concret qui renvoie toujours à une réalité d'un autre ordre, que ne peuvent atteindre ni les sens, ni les concepts. Cette réalité ne saurait trouver de meilleure expression ni de meilleure manifestation qu'en ce signe concret, dont la fonction est précisément de rendre sensible ce qui ne l'est pas. C'est parce que l'innombrables choses se situent au-delà des limites de l'entendement humain que nous utilisons constamment des termes symboliques pour représenter des concepts que nous ne pouvons ni définir ni comprendre pleinement. Le symbole a par nature une fonction de médiateur : il établit des liens entre des réalités séparées. Chaque symbole se caractérise par la richesse foisonnante du signifié, par la multiplicité de ses résonances et par son ambiguïté. La dimension symbolique appelle une interprétation herméneutique, c'est-à-dire une lecture visant, non pas une connaissance analytique et conceptuelle, mais plutôt une amplification qui active toutes les résonances du symbole.

**Symbolisme, m** - mouvement littéraire et artistique de la fin du XIX siècle. Si le mot est employé pour la première fois en 1886 par Jean Moréas dans un article manifeste publié par Le Figaro, le symbolisme, qui prolonge le décadentisme et s'est donné pour maîtres Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, englobe des poètes et des artistes qui ont marqué les années 1880-1900. Les constantes qui donnent son unité au mouvement sont: rupture avec le positivisme, réhabilitation d'une approche sensible, préférence de la suggestion et d'allusion, création d'un langage apte à appréhender la réalité secrète qui se dissimule derrière les apparences, usage nouveau du symbole. Si dans la conception classique, la symbolique est objective, conventionnelle, les symbolistes entourent le symbole d'un halo d'ambiguïté et de mystère qui ouvre le champ à des interprétations multiples.

**Synesthésie, f** – phénomène d'association par lequel s'établissent des correspondances entre les cinq sens (ouïe, vue, odorat, toucher, goût). Perceptibles dans le langage courant, les synesthésies sont à l'origine de nombreuses métaphores. Grâce aux synesthésies, les sensations s'appellent, se rejoignent, se superposent, gagnant en richesse et en complicité.

**Tragédie, f** – genre dramatique précis, emprunté à l'Antiquité, puis codifié au XVII siècle comme pièce de théâtre en vers mettant en scène des événements funestes arrivés à de grands personnages. Les années 1635 sont celles du véritable développement de la tragédie en France : celle-ci devient peu à peu « régulière », adoptant les règles des unités, de la vraisemblance et des bienséances, notamment sous l'impulsion de Corneille. La tragédie classique se définit avant tout comme un genre codifié avec précision : c'est une pièce en cinq actes et en vers qui met en scène de personnages de très haut rang, s'exprimant dans un ton élevé, et dont l'action intéresse l'État. Le sujet est emprunté à l'histoire antique ou biblique, ou encore à la mythologie. Si le dénouement n'en est pas systématiquement funeste, la mort y rôde toujours. La tragédie classique se fonde sur le conflit entre la passion amoureuse et la

raison politique : ce qui pèse désormais sur le héros classique est moins le destin, qui accablait le héros antique, que son devoir ou sa passion, assimilée à une fatalité intérieure. Au XVIII<sup>e</sup> siècle la tragédie demeure le genre noble par excellence. Mais, ne parvenant pas à se renouveler, malgré les efforts de Voltaire, elle cesse de correspondre aux attentes de la société. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le drame bourgeois, théorisé par Diderot et au XIX<sup>e</sup> siècle, le drame romantique la remplaceront.

**Utopie, f** – (lieu qui n'existe pas, lieu, où tout est bien) mot créé par Thomas More pour désigner l'île fictive où il situe sa république idéale. On range sous cette dénomination des récits très divers, dont le propos est de présenter des pays imaginaires remarquables par leur organisation politique et sociale.

**Vraisemblance, f** – règle de la représentation littéraire, en particulier de la dramaturgie classique, qui fait primer l'impression de vérité sur l'artifice et sur la vérité même. Peu importe que l'action dramatique soit vraie ou non, il suffit qu'elle soit crédible. Au XVII<sup>e</sup> siècle, les doctes se recommandent de la *Poétique* d'Aristote – qui proscrit l'impossible ou l'irrationnel dans la fiction – pour imposer la règle de la vraisemblance qui sert de fondement à la règle des trois unités de la dramaturgie classique. C'est au nom de l'exigence de vraisemblance que les détracteurs de Corneille, lors de la querelle du Cid, sont amenés à dénoncer l'invraisemblance du mariage de Chimène avec Rodrigue, meurtrier de son père. Au XIX<sup>e</sup> siècle, dans le roman réaliste et naturaliste, ce parti pris de vraisemblance se transformera en exigence de vérité. Au XX<sup>e</sup> siècle Aragon affirme que la prétention de la littérature au vrai ou à la vraisemblance est vaine du fait même qu'elle est représentation.

## Table des matières

### Le Moyen Âge

Les origines de la littérature française.....	5
La littérature religieuse.....	5
Les chansons de geste.....	6
Les romans courtois (XII-XIII siècles).....	8
Tristan et Iseut.....	10
Chrétien de Troyes (XII siècle) et ses romans courtois.....	12
La poésie lyrique et didactique.....	13
La littérature satirique (XII - XIII siècles).....	15
La poésie didactique.....	19
François Villon.....	19
Le théâtre du Moyen-Âge.....	20

### La Renaissance

La Renaissance italienne et son influence en France.....	23
Marguerite de Navarre et son cercle humaniste.....	25
François Rabelais et son œuvre <i>Gargantua et Pantagruel</i> .....	27
La Pléiade .....	29
Pierre Ronsard et son œuvre .....	30
La poésie engagée .....	32
L'œuvre d'Agrippe d'Aubigné .....	32
Le dernier humaniste du XVI siècle – Montaigne .....	33

### Le XVII siècle

Le Baroque .....	36
Saint-Amant .....	37
La Préciosité .....	38
Madeleine de Scudéry .....	40
Le Classicisme .....	41
François de Malherbe .....	43
René Descartes .....	44
Nicolas Boileau .....	45
Le théâtre classique .....	46
Pierre Corneille .....	48
Jean Racine .....	51
Molière .....	54
Le renouvellement de la prose .....	56
La fable de La Fontaine .....	59
Charles Perrault .....	60

## Le XVIII siècle

La littérature d'idées au service des Lumières .....	62
Roman .....	67
Charles-Louis de Montesquieu .....	69
Voltaire .....	70
<i>Candide ou l'optimisme</i> .....	73
Denis Diderot .....	73
L'Encyclopédie .....	75
Jean-Jacques Rousseau .....	76
Le théâtre au XVIII siècle .....	80
Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux .....	82
Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais .....	83
Le libertinage .....	85
Crébillon fils .....	86
Rétif de la Bretonne .....	86
Sade .....	87
Les moralistes .....	88
La poésie .....	89
André Chénier .....	90

## Le XIX siècle

### Romantisme

Le romantisme comme vision du monde .....	96
Esthétique du romantisme .....	97
Madame de Staël .....	100
Le théâtre romantique .....	102
La poésie romantique .....	103
René de Chateaubriand .....	105
Alphonse de Lamartine .....	108
Victor Hugo .....	110
La prose historique et romantique de Victor Hugo .....	113
Alfred de Musset .....	116
Alfred de Vigny .....	118
Les tendances de la prose romantique .....	121
George Sand .....	122

### Réalisme

Le réalisme du XIX siècle .....	125
Stendhal .....	128
Prosper Mérimée .....	134
Honoré de Balzac .....	135
Gustave Flaubert .....	139
Edmond et Jules de Goncourt .....	142

## **Les courants littéraires au tournant du siècle**

Naturalisme .....	144
Émile Zola .....	147
Impressionisme comme mouvement pictural et littéraire .....	153
L'art de narrer de Guy de Maupassant .....	157
L'humanisme sceptique d'Anatole France .....	160

## **La poésie du Parnasse au Symbolisme**

Les parnassiens .....	164
Charles Baudelaire .....	169

## **La décadence, le symbolisme, ou « les poètes maudits »**

Paul Verlaine .....	174
Stéphane Mallarmé .....	176
Arthur Rimbaud .....	177
Lautréamont .....	178

Plans pour les séminaires.....	182
Les thèmes pour le travail individuel.....	191
Bibliographie.....	193
Vocabulaire terminologique.....	197

## **НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК**

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
(Лист № 1/11-12824 від 12.08.2014)*

**ЯЦКІВ Наталія Яремівна**  
Навчальний посібник для студентів спеціальності  
«Французька мова та література»

ISBN 978-966-2343-14-4

